

FACULTAD LATINOMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES

SEDE ECUADOR

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA y HUMANIDADES

CONVOCATORIA 2011-2013

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA

MEMORIAS Y TRAYECTOS DEL ROCK Y EL ESTADO EN LA VIDA DE JAIME
GUEVARA.

GUIDO VLADIMIR SALAZAR ESTACIO

MARZO 2014

FACULTAD LATINOMAERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2011-2013

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA

MEMORIAS Y TRAYECTOS DEL ROCK Y EL ESTADO EN LA VIDA DE JAIME
GUEVARA.

GUIDO VLADIMIR SALAZAR ESTACIO

ASESOR DE TESIS: ALFREDO SANTILLÁN

LECTORES/AS: MIREYA SALGADO Y EDUARDO KIGMAN

MARZO 2014

DEDICATORIA

A Gape por su amor infinito.

Agradecimientos

Agradezco de todo shungo a Jaime Guevara por ofrecerme su amistad y apertura para este estudio. A Alfredo Santillán, amigo y compañero músico de “La Bala Perdida”, hoy, asesor de esta investigación antropológica, siempre agradecido por su compromiso y aporte con este trabajo. A mi ñaño Beto Salazar por ser siempre mi primer lector y por sus acertadas recomendaciones. A Soledad Quintana por su aporte y recomendaciones que han sido muy importantes para este trabajo. A mis amigos de curso: “Los Gamines” por su sentido de amistad y solidaridad a lo largo de estos dos años de estudio. Un especial agradecimiento al “Gamín Mayor”, Jaime Cortez, por su aporte, cariño y buena onda; siempre agradecido de tu solidaridad donde quiera que estés. Al famoso grupo “Alba Ranco” por esos viajes nocturnos a la tienda de San Carlos. A Susana Anda por las charlas y reflexiones de los trajines, aciertos y anhelos de nuestras tesis y nuestras vidas. A Leydy Martínez por los gloriosos días de ejercicio en el GYM. A Ceci por su afecto y emotivas terapias del espejo. A todas las personas que me apoyaron con sus testimonios. A mi Gape, siempre agradecido por su afecto que me motiva a seguir adelante. A mi linda familia que siempre está conmigo en los días buenos y los momentos difíciles. A Arkam por su fuerza y energía vital para la creación. Y al rock ¡Larga vida al rock! que me llena de sentido y amor por la vida.

INDICE

Contenido	Páginas
Resumen.....	7
CAPÍTULO I.....	8
MEMORIAS Y TRAYECTOS DEL ROCK Y EL ESTADO EN LA VIDA DE JAIME GUEVARA.....	8
Introducción.....	8
Estrategias metodológicas. La importancia de la memoria como acción política para un estudio antropológico.....	10
Método etnográfico y biográfico.....	11
Debate teórico. La dimensión de la política y lo político.....	14
El Estado como instrumento hegemónico en las ideas culturales.....	15
Relaciones de poder, relaciones de resistencia.....	16
Especificaciones globales y locales de la vida social y la cultura.....	17
La cultura y sus conflictos.....	18
CAPÍTULO II.....	22
DEL “HIPISMO CRIOLLO” EN LA ÉPOCA DE LA DICTADURA A LAS LUCHAS SOCIALES EN EL RETORNO A LA DEMOCRACIA.....	22
Guevara en el origen del rock y la canción social en Quito.....	22
Rock, discriminación y represión de la sociedad y el Estado en el contexto de la dictadura.....	28
Del rock al “travoltismo”. La afirmación política de Guevara en las luchas sociales.....	34
CAPÍTULO III.....	38
DE LA ESTRUCTURA HEGEMÓNICA DEL ESTADO A LA AFIRMACIÓN ÁCRATA DE GUEVARA DESDE LA MÚSICA Y LAS LUCHAS SOCIALES.....	38
La guerra de “Pajisha” como discurso de dominación. La primera disociación de Guevara con algunos sectores de la izquierda.....	38
Autodefinition partidaria.....	41
De las organizaciones barriales, sindicales y el clero progresista.....	43

La Coordinadora de Artistas Populares y la Pedrada Zurda.....	47
CAPÍTULO IV.....	51
DE LAS “CARICIAS” DEL APARATO REPRESOR DEL ESTADO.....	51
El Estado persecutorio en tiempos del Movimiento Alfaro Vive Carajo.....	51
En la lucha de la familia Restrepo y el surgimiento del movimiento indígena.....	55
CAPÍTULO V.....	63
DE LA ACTIVACIÓN DEL ROCK EN LO POLÍTICO FRENTE AL ESTADO COMO GARANTE DEL CONTROL Y EL ORDEN DE LA MORAL.....	63
La satanización del rock y los artistas presos.....	63
El Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil.....	67
CAPÍTULO VI.....	75
DE LA COOPTACIÓN Y BUROCRATIZACIÓN DE LAS LUCHAS SOCIALES A LA CRIMINALIZACIÓN DE LA PROTESTA.....	75
En la asimilación del los símbolos y discursos de la lucha social a la estructura del Estado de la “ <i>Reinvolución Ciudadina</i> ”	75
El control político del Estado en la criminalización de la protesta social	78
La nueva lucha de los desaparecidos	83
Del <i>rock</i> y lo político a la conformación de productoras de gestión cultural.....	87
El “ <i>yucazo</i> ” al Presidente.....	90
CONCLUSIONES.....	98
BIBLIOGRAFÍA.....	101

RESUMEN

El presente trabajo es un análisis descriptivo y comprensivo de las dinámicas culturales y organizativas del rock en la ciudad de Quito. Es una investigación que explora las prácticas y representaciones sociales *rockeras* en relación a las lógicas de la industria, el mercado y las formas de control y dominación política que ejerce el Estado. Ello, a través de la reconstrucción de la trayectoria de Jaime Guevara -un *rockero* y activista quiteño que desde la década del setenta ha acompañado con su canto a distintos procesos de luchas sociales-. En ese fin este estudio trata de describir las relaciones y trayectos del rock en lo político, en el marco de las luchas sociales y las dinámicas de activismo político que Guevara ha impulsado junto a diversos actores sociales a lo largo de su historia. Un trabajo de activación de la memoria social del proceso cultural e histórico del *rock* en la ciudad y las luchas sociales, en las dinámicas de adaptación y disputa que han construido ante las estrategias de dominación política y económica en el marco del capitalismo y el poder político del Estado.

Palabras claves: La política, Lo político, la policía, hegemonía, poder, identificación social, Estado, Anarquía, dominación social, cultura, subcultura, contracultura.

CAPÍTULO I

MEMORIAS Y TRAYECTOS DEL ROCK Y EL ESTADO EN LA VIDA DE JAIME GUEVARA

Introducción

En Quito, la década del noventa en Quito se caracterizó por el surgimiento de diversas bandas de *rock* con distintas propuestas y estilos de creación de esta música. “Celeste Esfera” era el nombre de mi grupo. Este proyecto lo impulsamos con amigos del barrio en la idea de componer en el estilo que llamábamos rock experimental. Fue entonces que conocí a Jaime Guevara en 1995, aquel cantautor y activista político anarquista que inició su trayectoria *rockera* a inicios de la década del setenta. Hasta la actualidad su trayectoria se distingue en la historia del rock en Quito por su compromiso a distintos procesos de lucha social, impulsados en el marco de la defensa de la justicia y los derechos humanos. Precisamente lo conocí en un contexto político donde se dieron distintos casos represión y violencia del Estado hacia quienes gustábamos del rock, en el período presidencial de Sixto Durán Ballén y luego en el de Abdala Bucaram. Ello impulsó la conformación del Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil, organización político cultural que denunciaba los casos de violación a los derechos humanos que vivían los *rockeros*. Guevara fue un actor muy importante de la activación de ese proceso.

Desde entonces y a raíz de ese encuentro con dicho cantautor, he compartido distintos escenarios relativos a la música, entre otras actividades vinculadas a acciones políticas de procesos de lucha social. He mantenido con él una relación de amistad muy fraterna, lo que ha sido muy significativo para el desarrollo, acceso y apertura de este estudio antropológico. Incluso, en el desarrollo de este trabajo, además de investigador, fui guitarrista y toqué la armónica en su banda, en un proyecto musical que lo presentamos en dos de los festivales de rock más importantes de la ciudad a finales del 2012 junto al grupo *Arkam*.

Este primer antecedente me pareció importante mencionar porque da cuenta del lugar de enunciación que refleja mi trabajo y mi posición como músico y *rockero*.

Cabe resaltar el aporte de los diferentes estudios que se han desarrollado sobre el rock en Quito para reflexionar sobre sus formas de organización y producción. Precisarlas en cada contexto en relación a los conflictos alrededor de las prácticas *rockeras*, de las formas de estigmatización y exclusión social hacia sus estéticas y expresiones culturales en los espacios urbanos (Gallegos; 2002). Investigaciones que

además han sido de gran ayuda para la comprensión del rock en relación a los movimientos juveniles y su participación política (Unda; 1996). Por otro lado, me han sugerido reconocer las lógicas del rock como un objeto cultural (Ayala; 2009), en el marco de las dinámicas que se construyen a partir de la industria cultural y las formas de apropiación simbólica que ese proceso conlleva en la ciudad. Además de reconocer la formación de escenas culturales que dan cuenta de las lógicas de producción local mediadas por una influencia global a través de la música (Viteri; 2011).

Vale decir que estas investigaciones dejan un espacio abierto para profundizar en la dimensión política que se construye desde esta música. Una ventana abierta para mirar, en la trayectoria de Jaime Guevara, la utilización de esta expresión cultural como herramienta de lucha social. Para mirar en su lucha política la impugnación contra la ocupación de un lugar de gobierno, en el marco de aquellas “conquistas sociales que nunca son solamente formas de distribución de los ingresos nacionales, sino maneras de reconfigurar lo común” (Rancière; 2012:192-193). Esto significa reconocer los procesos políticos críticos a la hegemonía cultural, a la “generalización de las relaciones de representación como condición de un orden social” (Laclau; 2000: 65).

Por ello esta investigación es también una reflexión y análisis de las actividades, compromisos y definiciones políticas de los movimientos y organizaciones sociales. Así, comprender y analizar las nuevas dimensiones sociales y culturales que se instituyen a través de las dinámicas de gobernabilidad del Estado actualmente. En sus mecanismos de control y dominación política asociada a distintos momentos históricos; en la intención de explorar eso que Mouffe, al referirse a Schmitt, entiende como lo político: “la formación de un nosotros como opuesto a un ellos, que trata de formas colectivas de identificación. Un tema que tiene que ver con el conflicto y el antagonismo, y constituye por lo tanto una esfera de decisión” (Mouffe; 2007: 18).

Este documento se afirma en la importancia de historizar la memoria (Jelin; 2002:69) en la recolección y construcción de la memoria social. Además, en “la ubicación social de diversos actores y sus sensibilidades, en la conformación del escenario político en el que están insertos y en las luchas de sentido en las que están embarcados” (Jelin; 2002: 70).

Así nació la motivación teórica y personal de profundizar en las prácticas y memorias de este cantautor. El interés de responder y diferenciar, desde un enfoque descriptivo y analítico, cómo se han construido las dinámicas organizacionales del rock en lo político frente a los procesos de dominación del Estado. Se hizo el análisis

descriptivo de cómo actúa y qué significa el Estado como actor influyente de las prácticas culturales de los ciudadanos. En la idea de comprender las dinámicas de las luchas sociales a través de las prácticas políticas de Guevara, en sus contextos, alianzas, redes, asociaciones y disociaciones en el marco de la historia política ecuatoriana. De esa manera, reconocer si existe actualmente un proceso de cooptación del Estado de las prácticas políticas y organizativas del rock en su vinculación a las luchas sociales en la ciudad.

Estrategias metodológicas

La importancia de la memoria como acción política

Parto de la idea de que existen historias particulares que en el fondo expresan y clarifican experiencias plurales de grupos y procesos. Explorar en el pasado de este *rockero* quiteño es uno de esos casos. Principalmente, por la permanencia que define su trabajo en el *rock* y lo político hasta la actualidad. Activar la memoria en lo político significa insertarla a través de “redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas (...) siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos” (Jelin; 2002: 3).

No parto de una visión unívoca con pretensiones de veracidad o legitimidad social, sino de una dinámica acorde a las disputas sociales de la trayectoria de Guevara, enmarcada en sus recuerdos y olvidos, narrativas y actos, en los silencios y gestos que se hallan en los intersticios de una historia de saberes y emociones. También, en la intención de profundizar en una contextualización más precisa de las estructuras y dinámicas que el ejercicio de poder y los sistemas políticos definen en la relación entre Estado, rock y ciudadanía. Esto significa no “erigir un culto a la memoria por la memoria; a razón de que sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril; sino que una vez restablecido el pasado, la pregunta es: ¿Para qué puede ser y con qué fin?” (Todorov; 2008: 56).

En la reflexión de Todorov se pone de relieve el sentido que puede tener la memoria para los estudios antropológicos, en la lógica de su activación como acción política. Una búsqueda por hacer inteligible los conflictos alrededor del poder, la hegemonía y la relación entre Estado y sociedad. Activar la memoria es profundizar en el lugar que ocupan los comienzos fragmentarios de lo individual y colectivo, en lo disperso; desde el lugar de la procedencia que remueve aquello que se percibe inmóvil.

En ese contexto nace mi intención por mostrar, desde la descripción de la

trayectoria de Guevara, cómo se asumen los sujetos en lo político, su posición ante las estructuras del poder, y cómo el rock puede convertirse en una herramienta de lucha.

Método etnográfico y biográfico

El método etnográfico se construyó como un proceso de conocimiento empírico basado en la explicación cultural; su objeto de análisis responde a la descripción de prácticas, costumbres, ritos, textos y experiencias. Es un método que permite establecer descripciones interpretativas del discurso social mediante una ruta analítica que surge de la perspectiva del sujeto. El método etnográfico se basa en la presencia, la testificación es su fuente de conocimiento para analizar, interpretar y describir la cultura. Es un método que permite hacer un análisis interpretativo y analítico para desagregar las similitudes y diferencias de grupos humanos. Todo en función de describir e interpretar las cargas simbólicas y materiales que estructuran a los sujetos, a través de un conocimiento empírico de la cultura que “deriva en último término de la observación del comportamiento habitual de las sociedades” (Conklin en Lovera; 1975: 153).

Fue importante metodológicamente combinar el método etnográfico y biográfico. Este último, enfocado a recopilar información relativa a las experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones. De acuerdo a los testimonios y oralidad que narran sus actores. Un proceso de relacionamiento de intersubjetividades que usa la memoria como fuente de información.

En el marco de esa condición metodológica definí la aplicación de diferentes técnicas que fueron aplicadas de acuerdo a las dinámicas que definía el trabajo de campo. Una de estas técnicas fue la observación participante, con el fin de recopilar la información de los acontecimientos y conductas relacionados a espacios determinados y grupos humanos. Esto, para obtener la información en el desarrollo cotidiano de las actividades que realizamos con Guevara, sin que esa práctica obstruya el proceso de investigación. Un proceso donde “la experiencia y la testificación se convierten en la fuente de conocimiento del antropólogo”. (Guber; 2004: 109).

Principalmente, el aporte metodológico de la observación participante tiene que ver con la forma en cómo accedí a los sistemas de relaciones de grupos y esquemas culturales, mediados por discursos y prácticas. Ello me permitió recabar información relevante a través de los códigos, el uso del lenguaje, las experiencias y el relato que el propio proceso generó. Así pude acumular una serie de datos de observación importantes en términos de reflexividad, fundamentales para abordar con más

profundidad al análisis de la información. Para “destacar los contextos y situaciones en los cuales se expresan y generan los universos culturales y sociales en una compleja articulación y variabilidad” (Guber; 2004: 109).

Otra técnica utilizada fue la entrevista, la cual se enfocó en la flexibilidad de comprender las perspectivas, experiencias y situaciones de la temática expuesta. La estrategia consistió en generar diversos encuentros donde se realizaron entrevistas a profundidad, semi-estructuradas, direccionadas y no direccionadas. Se trató de abrir un diálogo entre iguales y no un intercambio formal de pregunta-respuesta, con el fin de acceder a la información de las expresiones, afectos, conocimientos, estructuras de sentido y significado del proceso observado. Para esto fue indispensable la precondition teórica, implícita en la recopilación de datos y estudios sobre el rock y lo político. A través de ese trabajo previo se abordó las dinámicas que permitieron los encuentros. Siempre en consideración a una estructura dialógica y personal de las actividades realizamos con Guevara.

En ese sentido, se concretó el trabajo etnográfico y biográfico de este proyecto, durante el desarrollo de aquellas actividades vinculadas a su música y acciones políticas. En la serie de restos y rastros almacenados en su memoria y en los datos de archivo relativos al tema que forman el núcleo central de esta descripción y análisis.

A partir de ahí se trianguló la información con otras fuentes: orales, documentales, de archivo, tesis, periódicos, fotos, revistas y otros documentos. La historia de vida se convirtió en una estrategia analítica importante. Tema que, en la perspectiva de Goodenough, se construye en la idea de una narración crítica de análisis contrastados, sub-segregados y en vinculación a redes (Goodenough en Lovera; 1988: 17).

Este proceso de investigación se desarrolló en un período de aproximadamente de 11 meses de trabajo, de noviembre de 2012 a septiembre del 2013. Inicialmente con el proceso de acercamiento al estado del arte respecto de recabar información sobre las investigaciones locales en la temática del rock. Posteriormente, a través de la delimitación del marco teórico y un acercamiento contextual a la historia política nacional. Al mismo tiempo, el trabajo de investigación se enfatizó en realizar distintas aproximaciones a campo, con el fin de adentrarse en las dinámicas cotidianas de las prácticas de Guevara. Un proceso que, si bien comenzó desde noviembre del 2012, se profundizó con más énfasis desde mayo de 2013 en que inició propiamente el trabajo de campo. Vale resaltar que no hubo mayores inconvenientes por el nivel de apertura que

facilitó el proceso. La investigación se desarrolló en una constante dinámica de complementación y adaptación permanente del marco teórico y metodológico. La sistematización se realizó bajo los lineamientos, accesos e información recabada, orientados por los objetivos de este estudio.

El segundo capítulo trata de una descripción y análisis del surgimiento del rock y la canción social en Quito en la década del setenta. La idea es mostrar, a través de la reconstrucción histórica de la vida de Guevara, cómo se construyen estas expresiones musicales en la ciudad, cómo se adaptan y discurren en el orden tradicional de la sociedad y el Estado de ese entonces. Esto, con el fin de reconocer los hitos que llevan a este cantautor a asumir desde el rock su determinación política en un proceso de compromiso con las luchas sociales.

En el tercer capítulo se muestra cómo Guevara construye una postura política crítica ante las lógicas de la hegemonía del Estado. Esto, en relación a la guerra de Paquisha de 1981 que significó para este cantautor el punto de inflexión con ciertos grupos de izquierda que pactaron con el Gobierno de ese entonces a favor de la guerra. Este hecho es un hito en la vida del cantautor porque le permiten definirse en los planteamientos del anarquismo. En este capítulo se describe su compromiso a las luchas de los barrios por la legalización de las tierras, en articulación a las luchas sindicales y los sectores de izquierda que los acompañan. Además, permite reconocer la vinculación de la música con lo político, en el desarrollo de dos organizaciones que impulsa para entonces junto a otros artistas: La Coordinadora de Artistas Populares y el Taller Literario La Pedrada Zurda.

El cuarto capítulo es una descripción de los procesos de represión del Estado. Tema que cobra relevancia por la permanencia de su lucha junto a la familia Restrepo en la constante denuncia de familiares de desaparecidos, torturados y asesinados de distintos momentos históricos de la década del ochenta. En este capítulo se pone en escena un tipo de dominación del Estado que, además del discurso hegemónico que orienta las prácticas políticas de la sociedad hacia un fin, se construye desde un ejercicio coercitivo como estrategia de dominación.

En el quinto capítulo, se vuelve a la descripción del caso particular de las dinámicas de la cultura del rock, en el contexto de un proceso de coerción del Estado que se enfatiza en una lógica de orden moral. En esta parte se trata de mostrar, desde la experiencia de Guevara, las formas de exclusión y discriminación social de las actividades culturales de los *rockeros*. Lo mismo que permite, en la década del noventa, la configuración del

rock como organización política, en la denuncia de los abusos del poder y la defensa de los derechos humanos.

Finalmente, en el sexto capítulo, se hace una descripción de las dinámicas políticas actuales que orientan el trabajo de Guevara. En el contexto de un proceso de cooptación y burocratización de personas y organizaciones sociales, que incluyen también a las organizaciones *rockeras*. La idea de este capítulo es hacer inteligible, a través de las prácticas de Guevara, cómo se construye el proceso de asimilación de los símbolos y emblemas de las luchas sociales. En el marco de una estrategia de dominación hegemónica del Estado y una política estatal de criminalización de la protesta social que reconfigura la relación de la sociedad en lo político.

Debate teórico

La dimensión de la política y lo político

Es fundamental para la comprensión teórica de este trabajo definir la noción de *lo político*. Hay autores que entienden esta categoría como la configuración de espacios de libertad y deliberación pública, en el diálogo entre sujetos y la condición de pluralidad que ese acto determina en la toma de decisiones. Lo político es aquello que refiere a las lógicas de contingencia y participación como posibilidad de conformar un espacio público (Arendt; 97). Por otro lado, hay también quienes, en referencia al planteamiento de Carl Schmitt, asumen la idea de *lo político* como un proceso vinculado a la creación de “espacios de poder, conflicto y antagonismo” (Mouffe; 2005: 16). En esta perspectiva se explica la distinción de la política como el ejercicio institucional del orden social desde el Estado, constitutiva “a la organización de la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” en las prácticas de la sociedad (Mouffe; 2005: 16).

Muestra la relación entre Estado y sociedad, en referencia “al grado de intensidad de una asociación o disociación” (Marchart; 2009: 67) en donde lo político surge como estructura de conflicto. Es la naturaleza pluralista del mundo social, parte de la identificación social colectiva en la distinción de un “nosotros/ellos” que define el carácter del antagonismo (Mouffe; 2005). Así, lo político se deriva de los grados de tensión, creación de alianzas y conflictos alrededor de los procesos de dominación del Estado.

De ahí la distinción de la política y lo político, en referencia a la vinculación del Estado con las cuestiones no-estatales. En consideración al planteamiento de Schmitt

que entiende que “la ecuación estatal = político se vuelve falsa y engañosa en la misma medida en que el Estado y la sociedad se compenetran mutuamente; en la constatación de que todas las cuestiones otrora estatales se vuelven sociales y, viceversa, todas las cuestiones “tan sólo” sociales se vuelven estatales” (Schmitt; 1932: 11). En la distinción entre la política y lo político, el orden estatal y el orden social son dos elementos que no se pueden separar ni neutralizar. Tratar de separarlos constituiría en la práctica una deslegitimación de la dialéctica implícita que los actores sociales construyen en las fronteras de la institucionalidad del Estado.

Las prácticas culturales y sociales definen la constitución de lo político en vinculación a la noción de hegemonía que refleja el nivel de agrupación de intereses comunes y divergentes, la expresión relativa de vínculos o separaciones, asociaciones o disociaciones. Así lo político se articula y activa en lo social como oposición de aquellos problemas institucionales o de repartición que evidencian que el estado y gobierno no están por encima de las conquistas sociales (Rancière; 2011). Esto en el marco de un proceso de orden social vinculado a la idea Rancière sobre *la policía o el orden policial*, que es: “el conjunto de procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (Rancière; 1996: 34).

El Estado como instrumento hegemónico en las ideas culturales

El Estado es un centro de articulación del poder político y económico de las sociedades. Se afirma a través de relaciones sociales de poder, fuerza y dominio que regulan intereses en disputa. Es un instrumento para el ordenamiento de la convivencia humana en el marco de la construcción de leyes, normas, reglamentos e instituciones en un espacio geográfico determinado.

Ahora bien, más allá de precisar una definición de los orígenes y estructuras históricas de la constitución del Estado, considero necesario reflexionar sobre aquellas ideas que lo definen como un centro de articulación del poder político y hegemónico en las ideas culturales. Esto, en consideración a las dinámicas de las luchas sociales que escenifican las acciones de Guevara frente a las estructuras de dominación que construyen los gobernantes en el poder.

Se trata de mirar al Estado como un espacio de poder donde los procesos de dominio se crean en mecanismos hegemónicos y de coerción social. Un proceso que se

afirma en la difusión de ideas que permiten la orientación política, social y económica de una sociedad hacia un mismo fin. En relación a construcciones ideológicas que permiten “configuraciones o esquemas unificados que se desarrollan para ratificar o manifestar el poder” (Wolf; 2001: 18).

Si se piensa el poder como un proceso hegemónico definido a través de las ideas culturales, vemos que es un proceso que se organiza en los escenarios y campos que contextualizan las relaciones entre las personas. El poder “no solo opera dentro de los escenarios y campos, sino que también organiza y dirige a los mismos, además de especificar la dirección y distribución de los flujos de energía” (Wolf; 2001:20).

Lo anterior quiere decir que el poder es una condición que condensa la profusión de ideas e ideologías, los medios y contenidos que permiten la configuración de la elección social de un obrar político como un todo orgánico, desde el pensamiento y la vida práctica de las sociedades (Gramsci; 1971). Así se crea la concepción del mundo interiorizada en la identidad colectiva de los actores sociales; en la unificación de una multiplicidad de voluntades disgregadas, con heterogeneidad afines que se integran sobre una misma y común concepción del mundo (Giménez; 2005:59).

Relaciones de poder, relaciones de resistencia

Un elemento importante para reconstruir la trayectoria de Guevara es pensar en los procesos de resistencia que generan las relaciones de poder. Existe una lucha que está presente en la diferenciación de visiones, concepciones del mundo y racionalidades que se ponen en conflicto. Una relación antagónica entre grupos dominantes y sectores subalternos, culturas dominantes y culturas dominadas.

Se trata de distinguir cómo nacen esas diferencias, “cómo se difunden, porque la difusión sigue ciertas líneas de ruptura y ciertas direcciones” (Gramsci; 1971:11). Significa pensar en la lucha por la hegemonía como un proceso complejo y friccionado donde coexisten campos de fuerza y estructuras políticas que se reconocen en la disputa (Rosberry en Nugent y Joseph; 2002). Implica reconocer, en la reconstrucción de la trayectoria de Guevara, cómo se ejercen las formas de antagonismo en el marco de las luchas sociales.

Por ello es importante la comprensión de que “las relaciones de poder son, también, relaciones de resistencia” (Scott; 2000: 71). Eso quiere decir que las dinámicas de dominación y estrategias de control, sostenimiento y perpetuación del poder de un grupo dominante sobre un grupo dominado, se delimitan en distintas fricciones, donde

se pone en evidencia un proceso de lucha. Hay una estructura de sostenimiento del poder que impulsan los grupos dominantes en la simbolización de la dominación y sus demostraciones de poder. Al mismo tiempo y frente a ello, la resistencia es una acción política que surge de la inconformidad de ciertos grupos que confrontan el poder instituido y se ratifican en la lucha social (Scott; 2000: 71).

Así, las relaciones de poder son también relaciones de resistencia, se expresan de forma discontinua, diferencial, interpersonal, institucional y a nivel de sociedades (Wolf; 2001: 20). Asociadas a la articulación de “leyes, políticas, directrices, agencias, instituciones, procedimientos y licencias” (Roseberry; 1989: 82), donde se reconstruyen y configuran las identidades y acciones sociales. Existe una dinámica de fracciones diversas de grupos y clases, donde convergen, como dice Roseberry, las “cuestiones del capitalismo y el no capitalismo, la clase, el poder y las diferencias y relaciones estructurales” (Roseberry; 1989: 66-67).

Se trata de mirar un escenario de lucha que evidencia que no existe un proceso completo de asimilación social a los procesos de dominación y hegemonía. Más bien un proceso de negociaciones y rupturas que motivan el campo de la lucha social, donde la hegemonía no es una “formación ideológica acabada y monolítica, sino un proceso político de dominación y lucha problemático y debatido” (Roseberry en Nugent y Joseph; 2002:216).

Especificaciones globales y locales de la vida social y la cultura

En la relación entre Estado y sociedad existe también una “internalización de redes de poder más amplias, dentro de la estructura de relaciones sociales en lugares particulares” (Roseberry; 1989: 74). Así se explica la existencia de nexos y relaciones de la política, economía y cultura de lo global a lo local. En el caso del rock, en sus formas de producción y consumo a nivel local, donde crean formas de apropiación simbólica que se expresan permanente a través de transformaciones sociales y culturales a efectos de la globalización.

El poder político y económico se expresa en los dramas individuales, en un entretejido complejo de normas y acuerdos que se organizan en estructuras internas de tiempos históricos diferentes. Lo que “incluye considerar necesariamente las relaciones, fuerzas, agencias externas a través de tejidos, como redes” (Roseberry; 1989: 80). Estas redes cambian y se afirman constantemente mediante un conjunto de instituciones, posiciones, fuerzas sociales y políticas que se conforman a nivel local. En base a flujos

de información donde el poder político y económico se reproduce en tensiones de mercados de productos y circuitos específicos de esas interacciones. “Estados-nación, corporaciones multinacionales, comunidades en diáspora, así como también, grupos y movimientos contenidos en la nación (ya sean de índole religiosa, política o económica)” (Apadurai; 2001: 47).

La cita de Apadurai permite contextualizar al Estado, a la sociedad y la cultura en un escenario más amplio, condicionado por otras lógicas y sentidos que se definen en el marco del sistema capitalista. Adicionalmente, ratifica la idea de pensar la cultura como un proceso de re significaciones, mediaciones y apropiaciones simbólicas, en la diversificación y heterogeneidad de la realidad social. Existen “instrumentos de homogeneización (armamentos, técnicas publicitarias, hegemonías lingüísticas, modas y estilos de ropa)” (Apadurai; 2001: 55); instrumentos que se absorben en las economías políticas y culturales locales.

Dicho lo anterior entiendo que las dinámicas de la vida social se encuentran mediadas por campos de poder que detenta diferentes construcciones de poder simbólico, no necesariamente monetario. A través de “determinaciones y especificaciones globales y locales (el modo de producción, el Estado, la iglesia, con distribuciones y efectos diferenciales y relacionales en tiempo y espacio); los mismos que proporcionan también terrenos para la oposición y la lucha” (Rosberry; 1989: 83).

Las posiciones, prácticas y posibilidades que nacen de la formación de nuevas expresiones culturales, instituciones y organizaciones parten de procesos sociales que demandan declaraciones de autonomía. “Este rango es comprensible únicamente en términos de un campo de fuerza que conecta a los dominantes y a los subalternos en las relaciones orgánicas entre Estado, sociedad política y sociedad civil, y en un proceso hegemónico” (Rosberry; 2002: 5). Así, las acciones sociales adquieren un sentido más amplio en la dimensión antagónica que se construye en las relaciones de poder y en la configuración de la sociedad en lo político.

La cultura y sus conflictos

Dadas las categorizaciones alrededor de las prácticas políticas que convergen en la relación entre Estado y sociedad, entre cultura y política, es importante asentar este proceso en una discusión que responde a las lógicas del rock, la cultura y sus conflictos. Pensar en la rebeldía de Guevara es mirar que ésta no se agota solamente en el Estado, es una postura que invade a otras formas de poder y autoridad. Un proceso de disputa

ante los valores y principios de una cultura dominante que se impone frente al surgimiento de diversas culturas subalternas.

El rock es un proceso cultural dinámico que se concreta en la generación de prácticas y subjetividades en torno a la música. Es una expresión de la cultura que se afirma en la dimensión de construcciones sociales y estructuras simbólicas que demarcan la existencia de una vida social edificada por acciones humanas. En el rock existe una producción de sentido que se define en acciones y expresiones significativas de los fenómenos culturales, en discursos, sentidos sociales e historias propias. La producción simbólica y material del rock forma parte de aquellos cambios dialécticos de la historia, en interacciones sociales e individuales que se recrean en un proceso que va de lo global a lo local y viceversa.

La comprensión de la cultura es también un proceso que se erige en el conflicto, a efectos del fraccionamiento del modelo cultural alrededor de la disputa que emerge de la formación de distintas concepciones del mundo (Brito García; 1996). Esto abre el debate acerca de las dinámicas que se ejercen en torno a una cultura oficial dominante, un proceso de dominación que se estructura en la diversidad cultural y la construcción de identificaciones sociales, de forma discontinua y fraccionada que se adapta o confronta a través de la historia.

Así se explica la emergencia de subculturas y contraculturas juveniles que han suscitado en las disputas políticas a nivel global. En aquellas transformaciones y fraccionamientos del modelo cultural dominante, propio de las disparidades que se escenifican de la existencia de sujetos que coexisten en temporalidades etarias diferentes.

En ese sentido es significativo advertir las lógicas que se desprenden de la existencia de una pluralidad de modelos culturales que surgen de su carácter heterogéneo y dinámico. Lo que a decir de Brito García, se evidencia en un tipo de discontinuidad y fraccionamiento del modelo cultural que implica que a “toda cultura le corresponde una subcultura” (Brito García; 1994:18).

En ese registro de cambio de la dimensión cultural se producen también relaciones de disputa de concepciones del mundo. Así se desprende la noción de contracultura que hace referencia al proceso donde las subculturas entran en una relación inconciliable con el sistema cultural dominante. Según Brito García, este proceso representa una batalla entre modelos y concepciones del mundo, en relación a la expresión de discordia de grupos que no están integrados ni protegidos dentro del

orden social (Brito García; 1996).

El término “contracultura” se ha utilizado para designar a aquellos cambios culturales de la década del sesenta. Transformaciones que emergieron de las dinámicas que los movimientos juveniles antiautoritarios y libertarios generaban en ese entonces. El término “contracultura” se usó como referencia de aquellas lógicas de reacción y ruptura que los jóvenes desarrollaron ante el orden moral, social y su no integración a la cultura oficial.

La contracultura se define por el resquebrajamiento de un orden y unos valores morales en los que no creían los jóvenes quienes desarrollaron una cultura propia, alternativa, que recibió el nombre de contracultura. Esta contracultura emergente se caracterizó formalmente por un énfasis en la música rock, las drogas psicodélicas, las comunas y la filosofía oriental hermética (Rodríguez; 2002: 30).

En esas dinámicas de conflicto cultural se construyen también formas de dominio que transforman las prácticas culturales antagónicas. Es un proceso de dominación política y económica que surge a través del control sobre el proceso simbólico y la producción cultural. Ello se difunde desde las instituciones privilegiadas del sistema, donde se transmiten valores, usos, ideas y creencias al amparo de la cultura dominante. “Las más importantes de estas instituciones son: la familia, la escuela y la(s) iglesia(s), además de los medios de comunicación de masas que, en nuestra sociedad van ocupando progresivamente una función hegemónica en esta tarea” (Flores y Muñoz en Rodríguez; 2002: 39).

Esas estructuras que reafirman la hegemonía como mecanismo de dominación, se resalta en prohibiciones, normativas e instrucciones. Así se “ocupan en cada uno de los momentos históricos concretos, significando y resiniendo sus perspectivas en función de la misma interacción establecida” (Pérez Islas en Feixa, Molina, Alsinet; 2004: 124). En esos campos de poder donde operan reglas y lógicas de control, donde se estructuran las representaciones simbólicas y las pautas sociales que signan la regulación de la rutina, a través de “normas de conducta social en el seno de la realidad estructurada” (Lull; 1995: 66).

Hay un proceso de control simbólico mediado en unos casos por el Estado; y en otros, por las industrias culturales/o el mercado. De hecho, se ha visto históricamente que, en unos momentos, mientras el Estado cerraba las posibilidades integración de estos grupos, la industria cultural abría el espectro de posibilidades a esas diversidades estéticas y éticas desde las lógicas del mercado. Ello porque los productos de las

industria cultural como “el vestuario, la música, el acceso a ciertos objetos emblemáticos, constituyen una de las más importantes mediaciones para la construcción indentitaria de los jóvenes” (Reguillo; 2002: 27).

También ocurre que en las dinámicas de la industria cultural se crean formas de apropiación simbólica donde se resinifican los consumos culturales. A decir de Reguillo, se crea un “territorio tenso en el que los jóvenes repolitizan la política “desde fuera”, sirviéndose para ello de los propios símbolos de la llamada sociedad de consumo” (Reguillo; 2002: 28).

Por una parte, es una suerte de reelaboración del valor simbólico de las prácticas culturales que en muchas ocasiones prevalece por sobre el valor de uso y de cambio. Por otro lado, significa el reordenamiento, diversificación y modificación de la dimensión cultural, donde se advierte que la cultura no está por fuera de la estructura elemental del sistema capitalista (en formas de asimilación, falsificación y negación de los grupos e identidades culturales en estructuras de dominación económica).

En el mercado las formas de identificación cultural se dotan de una personalidad rentable y a la vez controlable en la configuración de objetos mercancía que invierten o recrean sus significaciones. A decir de Brito García,

para interferir en la subcultura el sistema 1) se apropia de los símbolos de ésta, los adopta, los comercializa y los produce en masa. Se logra 2) la universalización del símbolo, a través de la cual lo que era el vínculo de identidad de un grupo marginado particular pierde todo valor distintivo, ya que pasa a ser de uso general; con lo cual ocurre 3) una inversión del significado del símbolo: al separarse del grupo marginado que lo creó, el símbolo niega su contenido (Brito García; 1994: 33).

La importancia de la reflexión de Brito García radica en ver cómo funcionan a través del mercado y la política, distintas estructuras de dominio. Estos mecanismos de integración hacen del antagonismo y la diferencia, elementos de mercado favorables a intereses económicos y políticos de los grupos dominantes.

CAPÍTULO II

DEL “HIPISMO CRIOLLO” EN LA ÉPOCA DE LA DICTADURA A LAS LUCHAS SOCIALES EN EL RETORNO A LA DEMOCRACIA

Guevara en el origen del rock y la canción social en Quito

La rebelión cultural del rock de las décadas sesenta y setenta en Quito es para Guevara el origen de su afirmación política, en el surgimiento de lo que denomina el “hipismo criollo”. Lo político para el cantautor es “asumir una sensibilidad por el dolor ajeno, un acto que no surge de forma individual solamente, sino que se construye por situaciones y contextos que influyen en las actividades de las personas” (Entrevista a Jaime Guevara; 08-12-2012). La música como herramienta de denuncia muestra que la acción política siempre se articula en lo social, donde se produce una negociación sobre lo que configura lo común de la comunidad (Rancière;2011).

El *hipismo* fue un proceso que a nivel global se generó por la incidencia de las ideas de los movimientos juveniles, específicamente de la cultura *underground*¹. Las dinámicas culturales asociadas a este movimiento, juvenil y pacifista, impulsado en la década del sesenta en Estados Unidos y algunos países de Europa (Maffi; 1975), impactó en la juventud de distintas regiones en América Latina a inicios de la década del setenta. La influencia de los movimientos juveniles se concretó en una revolución en la esfera de las costumbres. “Dos hitos importantes de este proceso son: Berkeley de 1965 a 1967 y París de mayo de 1968, donde se crea un fuerte rechazo a la cultura oficial, y se busca crear una cultura propia y alternativa” (Rodríguez; 2002: 30).

En Quito la influencia de estos movimientos juveniles llegó a través de las industrias culturales y la difusión del rock. Un estilo de música que se profundizó como un modernismo cultural que se creaba en el conflicto de los valores y la moral tradicionales de la época (Unda; 1996).

En este período, en distintas latitudes del mundo, la impugnación de los jóvenes a las estructuras del poder político y económico de las sociedades era un elemento significativo. Un proceso que, en América Latina, se demarcó en una oposición de los jóvenes a las dictaduras, en el marco de la formación de distintas organizaciones

¹ La cultura *underground* fue un movimiento juvenil de las décadas de 1960 y 1970, inicialmente de Estados Unidos e Inglaterra. Fue un proceso al que se le definió como movimientos contraculturales, ya que la Cultura *Underground* se originó en base al surgimiento de instituciones alternativas a las instituciones privilegiadas del sistema cultural oficial: la prensa subterránea, las cooperativas y comunas son algunos ejemplos de eso. Ver en: MAFFI MARIO; *La cultura Underground*, Tomo 1, Editorial Anagrama; Barcelona, 1975, p. 26.

sociales y culturales que impulsaron la creación de agrupaciones políticas.

Guevara a través del *rock* retrataba en sus canciones una visión crítica a la política ecuatoriana. El *rock* se afirmaba como denuncia y desacuerdo, se adhería a reconocer las desigualdades y lo que Rancière denomina: *Lo policial*, esa lógica del poder que ordena lo visible y lo decible, los modos de decir, de hacer y de ser. Lo instituido (Rancière;1996). De ahí la noción de lo político en la vida de Guevara, quien al asumir desde el canto la posibilidad de denunciar, asume también una posición ante el poder que refleja una “igualdad lingüística, no solamente bajo el modo de comprensión sino de posesión” (Rancière;2011:184). La dimensión de lo político le llevaba a cantar sobre la dictadura militar y sus víctimas, “sobre los abusos de los militares donde mataron a Milton Reyes y también a un estudiante universitario de apellido Estrella” (Entrevista a Jaime Guevara; 08-12-2012).

La tarde del 12 de agosto de 2012 fuimos con Jaime Guevara a recoger unos libros a “La Casa de la Danza” -un centro cultural dirigido por la coreógrafa Susana Reyes y su esposo el músico Motti Deren-. Este espacio está ubicado en el centro histórico de Quito, específicamente en la calle Junín, conocida por sus balcones decorados de flores y su estética que mantiene casi intacta la arquitectura colonial. Ahí, mientras Guevara activaba su memoria afectiva de la infancia que la vivió en ese escenario, conversamos sobre su primera vinculación al mundo del *rock*.

Jaime Guevara nació el 21 de diciembre de 1954 y hasta la edad de 12 años vivió en el Barrio San Marcos, en la esquina de las calles Junín y Almeida. Fue en ese contexto que un día desde el balcón de su casa miró a un joven que caminaba por la acera, vestía extraño, como si hubiera salido de alguna obra teatral. Llevaba un pantalón negro, medias blancas y mocasines estrechos que hacían notar las medias. La camisa del joven era blanca y sobre ella tenía un cuello alto que le cubría el pecho. Era “la nueva ola que se trataba de la música de los éxitos norteamericanos tipo Elvis Presley a los que mexicanos, españoles y argentinos chantaban bobalicones letras románticas” (Guevara 2004:11).

Así apareció, en los primeros sesentas este estilo de música, un tipo de *rock and roll* en español interpretado por compositores latinoamericanos como: Roberto Carlos, Sandro, Palito Ortega, Enrique Guzmán, entre otros artistas que fundaron ese género. Era una música muy atrayente para los jóvenes, ya que significaba una renovación de lo que se escuchaba hasta entonces: los tangos, vales, los ritmos bailables de moda como la cumbia, el guaguancó, el taconazo; y decenas de ritmos fugaces como el *twist* – otro

ritmo derivado del *rock and roll*. Era el efecto cultural que traía consigo la industria de la música, lo que generó una discontinuidad del orden cultural.

Una década después, paulatinamente, el caso específico del *rock* empezó a emerger en la cultura de jóvenes en Quito, una práctica cultural que se introducía con otros accesos y entradas. El *rock* se introdujo a través de la “información que se difundía en distintos medios como revistas (*Life*), o a través de discos que traía la gente” (Carlos Unda; 1996: 55). Vale decir que desde muy pequeño Guevara ya había escuchado por primera vez un *long play* de los *Beatles en 1965* a la edad de 11 años, donde nació su motivación por el *rock* y el deseo de formar una banda.

Quando escuché las canciones de los Beatles, tratamos de formar un pequeño grupo similar pero a la criolla. Vino alguien que tenía una guitarra y que no sabía afinar para nada. Otro muchacho se integró con un bombo que se hizo viendo la portada del disco -con una olla grande y una cartulina templada- y le golpeaba con una cuchara de palo- (risas). Esas eran las condiciones y así ensayábamos imitando a los Beatles en la fonética, aunque no sabíamos nada de lo que decían...”Ismirna jars deys nais”...bastantes años después aprendí que era : “ Esta es la noche de un día difícil”. Ese tiempo para mí era “Ismirna jars deis nais (Entrevista a Jaime Guevara; 12-08-2012).

Las dinámicas del *rock* empezaron a configurarse como una subcultura urbana. Era una expresión cultural que se incorporaba paulatinamente a las dinámicas sociales de la ciudad, matizada por un lenguaje que se encarnaban en el canto y el cuerpo. Esto, a finales de la década del sesenta cuando fue estudiante en el colegio Montufar.

La raíz más remota del *rock* es el *grito*, designación que se hizo a la música de los nativos de África Occidental que llegaron a América, específicamente a los EEUU. Era un tipo de música que condensaba la tristeza proveniente de la esclavitud (Murggiati; 1973). Posteriormente, en la mezcla de la música del esclavo afroamericano y la tradición musical europea dieron lugar a un nuevo estilo de música que se llamó *blues*. Una expresión que en los guetos de las grandes ciudades de los Estados Unidos, se practicaba con ritmos más festivos. Este estilo se bautizó con el nombre de *Rhythm and blues*.

Según Murggiati, la música afroamericana era muy atrayente para el joven blanco estadounidense que practicaba como expresión musical el *country* y la música de los *cowboys* del oeste, el *western* (Murggiati; 1973). Producto de esa atracción y en fusión con el *Rhythm and blues*, se da lugar a un nuevo género musical que marcó un hito en el desarrollo de las industrias culturales: el *Rock and roll*. Esto, en un proceso donde el joven de clase media blanca asume la cultura negra como símbolo y la

convierte en la expresión artística de nuevas prácticas culturales que evidenciaron en su discurso una clara posición ideológico-política a través de la música (Murgiatti;1973).

El desarrollo de este proceso de hibridaciones musicales se dio en un contexto político que confluye con la denominada cultura *underground* y otros movimientos juveniles de la época. Desde la década del cincuenta se generaron esas transformaciones culturales. Las mismas que constituyeron una pugna contra la institucionalización de la cultura, en la reinención del arte como expresión alternativa de reivindicaciones sociales. Algunas de estas agrupaciones culturales se denominaron: *Beat Generation, Underground, el Movimiento Hippie, Yippie, The Movement, The Black Panthers, The White Panthers Party, The Mother Fuckers, The Women Liberation y Gay Liberation*, entre otros grupos políticos y sociales que se asumieron desde una posición antagónica a la estructura de poder de la cultura oficial dominante (Maffi; 1975).

En base a esa influencia, a inicios de la década del setenta surge el rock en Quito. A la par, el desarrollo de la canción social que se forjaba en base a otras estéticas y formas musicales. Fue así que a la edad de 18 años, en 1972, Guevara empezó a componer sus propias canciones influido por esos estilos de música.

La canción social se evidenciaba a través de letras que tenían una connotación política vinculada a los planteamientos de los grupos de izquierda. En este tipo de música se retrataban distintas temáticas donde se ponía de relieve las condiciones económicas, sociales y culturales de sectores populares. El apego de Guevara por la canción social se formó desde muy pequeño cuando escuchó una canción llamada: *Rogelio*, creada por un cantautor vasco: Patxi Andion. Después, en el colegio Montufar, escuchó por los altavoces en el patio canciones con sentido social. “Escuché a un tal Piero: *Viejo mi querido viejo, Juan Boliche* y pensé que era un tipo de música que tenía también cosas que decir...” (Entrevista a Jaime Guevara; 03-09-2012).

Las dinámicas del rock y el desarrollo de la canción social dan cuenta de un nuevo momento cultural a nivel global, expresado sobre todo en una música que se construyó históricamente con sus particularidades locales. Era una expresión nueva que generaba otras prácticas en los jóvenes de esa época. Los procesos locales se construían en cargas simbólicas de elementos culturales que llegaban a través de la industria o el intercambio cultural de quienes viajaban. Un proceso que reorganizaba la cultura en la configuración de nuevas identificaciones sociales, de lo global a lo local, lo que redefinía los conceptos de nación, pueblo e identidad (García Canclini;2001).

Para 1972, la configuración de las bandas locales de *rock* empezó a consolidarse.

Las prácticas culturales vinculadas al desarrollo de conciertos comenzaron a causar un requiebre del orden cultural tradicional. A decir de Ramiro Acosta, integrante de “la Tribu” y “Sueño de *Brahamas*” -dos bandas de *rock* de la época- las casas comunales y ocasionalmente las plazas y coliseos fueron los lugares de los primeros encuentros *rockeros*. “Así, en 1972 se realizó el primer concierto de rock en la Concha Acústica del barrio la Villaflora. Posteriormente, se hicieron nuevos eventos en otros lugares de la ciudad como el Coliseo Julio Cesar Hidalgo un año después” (Entrevista a Ramiro Acosta; 08-12-2012).



Foto: Anónimo. Primer concierto de rock en la Concha Acústica del barrio la Villaflora (Quito-1972).



Foto: Anónimo. Concha Acústica del Barrio la Villaflora (Quito-1974)

El trabajo musical de las bandas era interpretativo, tocaban los temas de los grupos clásicos a las que admiraban, salvo algunas excepciones que ya tenían sus canciones propias. Una de ellas la Banda Azul en la que Jaime Guevara componía o Sueño de *Brahamas* y Amauta -proyectos musicales que fusionaron el rock progresivo con el folklore andino-. Las ideas del hipismo como al crítica al progreso y la modernización, como utopía del retorno a la naturaleza y la vida en las comunas, se reflejaba para entonces en las letras de las canciones de Guevara. Ese discurso estuvo asociado con la llegada del rock a la ciudad y se configuró en las ideas del hipismo criollo.

Vemos calles / vemos edificios / vemos el sistema que nos quiere destinar / vemos hombres que no son humanos / porque son las piezas de una máquina más / vemos esto y nos vamos lejos a volar. // Vemos gente a la que vigilan / porque mira y hace mirar la verdad / vemos latas que nos cortan el paso / vemos el petróleo que nos dan a respirar / vemos esto y nos vamos lejos a volar. // Seremos libres porque queremos ser un gas de flores en medio de la yerba. (Jaime Guevara en La Banda Azul; Gas de flores).

Por otra parte, la canción social o canción protesta se escuchaba también en las dinámicas culturales de los jóvenes. En principio sobre la base melódica de la música nacional a la cual se le incluían diversas letras con sentido político². Un ejemplo de esto fue “La vasija revolucionaria” que, al ritmo del yaraví de la “Vasija de Barro”, se cantaba con esta letra: *“Yo quiero que a mí me entierren como a revolucionario / envuelto en bandera roja y con el fusil a lado...// Cuando el pueblo se levante por pan, libertad y tierra / temblarán los gamonales de la costa y de la sierra”* (Entrevista a Jaime Guevara; 03-09-2012). En este caso la canción social denotaba otra disputa asociada más al discurso de la izquierda, un proceso de lucha que venía construyéndose con la reforma agraria desde la década del sesenta. Eran canciones panfletarias que atacaban a las estructuras de poder de la hacienda que se mantenían entorno a los usos de la tierra, el agua y la producción agrícola.

Así, por una parte la canción social se definía como un contra discurso y el *rock* se estructuraba como una subcultura marginada que evidenciaba una disputa a nivel de los valores y moral de la época. Esto, a razón de que la cultura dominante -enmarcada en las lógicas del nacionalismo de la dictadura de la década del setenta- le cerraba las posibilidades de integración. Mediante un tipo especial de “ofensiva destinada a devorar a sus propios hijos, a negar la propia capacidad de la cultura en transformarse. En el fondo, a negarse a sí misma y a esterilizar sus propias fuentes vitales”. (Brito García; 1994: 8). La exclusión era el procedimiento. Lo prohibido en la palabra. Tabú del objeto que crea las mallas que filtran lo que puede y no puede decirse; lo que puede y no puede hacerse. La prohibición, separación y rechazo; la determinación de lo que es verdadero y lo que es falso (Foucault; 1973). El rock por tanto se definió en el discurso como principio de exclusión.

Las nuevas conductas y expresiones que los jóvenes de ese entonces construían a nivel político, significó para las estructuras dominantes un proceso que atentaba a sus intereses y estructuras morales. Eran grupos de jóvenes que se formaban y desarrollaban alrededor de una manifestación política que correspondía a esa época (Lull; 1995). Un proceso que para entonces se difundía a través de “los viajeros que venían de los países del sur, a los que en ese entonces se los llamaba *Raidistas* (de “*ride*” que en inglés significa recorrido). (Entrevista a Jaime Guevara; 03-09-2013). A la influencia de los *Raidistas* hizo una canción que refleja las distintas prácticas que definían a los jóvenes

² Era un estilo de música que se divulgaba a través de los cancioneros que creaban los movimientos estudiantiles, en este caso por la FEUE (Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador).

de aquel momento.

Muy pronto yo sentí que me hacía falta el salir / el salir a caminar / más la vida conocer / ese aire de caminos distanciando mi ciudad. // Mi mochila me alisté / “Oye dime cuándo vuelves” / es posible tarde o nunca / respondí que yo no sé. // Y viajando a dedo conocí más mundo y más verdad / no había mucho que comer / fue igual donde dormir / pero a pesar de todo aprendí a vivir / si quiera un poco más / como el hijo pródigo. // Muchos lugares fueron mi hogar / y mucha gente mi familia fue (Guevara; Blues del hijo pródigo).

Fue entonces que las lógicas de control del Estado y la sociedad, definidas en acciones en conjunto, se determinaron en relación a impulsar reglas para prohibir y exigir un cierto tipo de comportamiento a la juventud. La disciplina era un acto de control y la regla su principio estructurador, ya que es a través de “las reglas que se regula la conducta social en el seno de la realidad estructurada” (Lull; 1995: 66). Es un proceso que se estructura en la subjetivación de los modos de percibir la realidad. Esto, de acuerdo al orden policial que se evidencia en la enunciación y la desigualdad del ejercicio de la palabra. El orden y disciplina es la emancipación de lo policial que produce una abstracción de lo dado (Rancière; 1996).

Para Guevara, esa estructura disciplinaria se asociaba a los ritos de pasaje que debían cumplir los jóvenes cuando se convertían en mayores de edad. Así, cuando uno de sus hermanos cumplió 18 años le dedicó esta canción.

Juan cumplió 18 años / desde hoy tiene que observar / ciertas reglas y normas / que antes pudo ignorar. // Debe sacar una cédula / donde pueda comprobar / que es un número en el rebaño / un número nada más. // Y patriota apresurado / su libreta militar / donde está el certificado / de haber aprendido a matar. // Debe cuidar su apariencia / con vestidos aprobados / y tener en su conciencia / el pensamiento almidonado. // En una lata de conserva / está su reputación / debe olvidar que fue rebelde su generación. // Juan tiene compromisos ya/ debe pagar los impuestos / el hambre y la fe / y serás recompensado / con más hambre y con garrote / y si quieres ser Juan siempre/ un correcto ciudadano / emborráchate y contribuye al Estado (Jaime Guevara; Juan cumplió 18 años).

Rock, discriminación y represión de la sociedad y el Estado en el contexto de la dictadura

Los jóvenes de la década del setenta a nivel latinoamericano era un sector de la población que se afirmaban en una conciencia política asociada a las ideas de la izquierda. Por ello, la negación, marginación y represión eran las condiciones que contextualizaban sus prácticas culturales y políticas. En el objetivo de la parapolítica

que es hacer que los actores y las formas de acción de la política se instituyan en el orden policial y en las formas de distribución de los recursos, en el intento de despolitizar la política (Rancière; 1996). Así, ser joven se tradujo en conflicto social, desde un proceso arraigado de estigmatizaciones, vinculadas a las opciones de consumo, trabajo. Esto, en el marco de los avances económicos y transformaciones socio demográficas de cada espacio en Latinoamérica (Valenzuela Arce en Feixa, Molina y Alsinet; 2002).

Cabe resaltar que lo anterior debe considerarse en el contexto de las dictaduras que se dieron en el Cono Sur y en la presencia de diversos movimientos estudiantiles que embanderaron consignas y discursos de tendencia izquierdista. Frente a esto, los estados dictatoriales se concretaron en actos de extrema violencia, producto de la implementación del modelo de seguridad y plan de inteligencia internacional denominado Operación Cóndor³.

Vale resaltar que en el Ecuador emergía otro proceso. La década del setenta inició con la dictadura de Velasco Ibarra quien fue derrocado en 1972 por el régimen militar del General Rodríguez Lara hasta 1975. En este período, el modelo de seguridad Operación Cóndor no se implementó en el Ecuador. Este gobierno se autodefinía políticamente desde una tendencia de izquierda, de reformismo nacionalista, muy contraria a la de los otros países del Cono Sur. En tal razón, los actos represivos no tuvieron la magnitud de las otras dictaduras y estuvieron focalizados directamente hacia ciertos opositores, principalmente, contra el liderazgo político y la marginación de los partidos, movimientos estudiantiles y sindicales que disputaban el retorno a la democracia (Isaccs en Burbano; 2003: 36).

Los propósitos de la dictadura en el Ecuador estuvieron marcados en la idea de un nacionalismo progresista que resurgía en el auge económico del boom petrolero. Se enfocaba en la continuidad del modelo desarrollista que venía gestándose ya desde la década del sesenta, a través de la reforma agraria, la sustitución de importaciones y el papel activo del Estado en políticas de redistribución del ingreso. La dictadura, en un primer período, se basó en la “intervención del Estado, en la economía y sociedad, lo que simbolizó para amplios sectores sociales, urbanos y rurales, la posibilidad de

³ Una estrategia que fue implementada en: “Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil y Bolivia, y que tuvo por objeto combatir a los enemigos políticos de las dictaduras militares anticomunistas del Cono Sur” (Gonzales; 2006: 16). El resultado de ello, el asesinato y desaparición de decenas de miles de opositores, en la justificación de que estos grupos “estaban creando una alianza que traspasaba las fronteras de los estados nacionales con el fin de realizar ataques armados a estos gobiernos” (Gonzales; 2006: 16).

incorporarse al desarrollo” (Burbano; 2006: 298). Así se impulsó una intensiva práctica de modernización que, con la presencia de las fuerzas armadas en todas las entidades que manejan los recursos estatales, generó el fomento de la productividad interna, selectiva y controlada, en la inversión extranjera y el sector privado local (Moncayo; 2009).

“Para el año 1975, la situación del Gobierno Nacionalista y Revolucionario de las Fuerzas Armadas comienza a deteriorarse” (Villamizar; 1990:79). Por una parte, la oposición de los sectores industriales y comerciantes, afectados por reformas y políticas restrictivas; y por otro lado, los trabajadores agrupados en las Centrales Sindicales generaron la inestabilidad de este Gobierno. Esa coyuntura originó un proceso de disputa de intereses entre distintos actores del sector comercial, partidos políticos de centro y derecha, sectores de la oligarquía y militares; como también, de distintas compañías petroleras. Fue así que se realizó “la Primera Huelga Nacional convocada por las centrales sindicales CTE, CEOLS Y CEDOC, para el 13 de noviembre de 1975” (Villamizar; 1990:79).

Así se desencadenó el final del régimen de Rodríguez Lara, en el cual se dio paso al desarrollo del Triunvirato Supremo Militar, un proceso transitorio a la democracia que duró desde 1976 a 1979. La apertura hacia otras formas de organización política de estilo democrático empezó a construirse, en el marco de un desmontaje del modelo estatal nacionalista y desarrollista que se estaba implementando. Así se abrió la brecha para dar mayores entradas a la inversión extranjera en distintas áreas, incluso en la petrolera; en una relación proclive a alianzas con el sector privado y en una orientación política de tipo autoritario represiva. Un caso emblemático de esta condición de represión fue el suceso de la huelga de campesinos en el ingenio azucarero Aztra en 1976, donde el Estado militar fue el principal actor de una masacre que dejó centenares de muertos (Villamizar; 1990:83).

A lo largo del proceso de dictadura, los circuitos del rock quiteño emergían paulatinamente, crecía en cantidad de bandas y eventos, algunas de ellas: la Tribu y Sueño de *Brahamas* donde participaba el “Negro” Ramiro Acosta, Luna Llena, Flash, Jardín de Infamias, Hombrecitos Idos, Océano de Guayaquil; y muchas otras bandas más.

“Hacíamos conciertos y fiestas donde nos presentábamos, incluso hicimos un concierto con Sueño de *Brahamas* en el Teatro Nacional Sucre, con algunos temas de Jaime Guevara. Fue una época donde el hipismo llegó a la juventud en toda Latinoamérica. Cuando me fui

para Perú, a un festival de rock en un parque grande, me llamó la atención que el movimiento hippie de allá era más fuerte, incluso había gente que estaba intentando vivir en comunas” (Entrevista a Ramiro Acosta; 08-12-2012).

La cultura del rock se entañaba en la expresión cultural de los jóvenes alrededor de esa música. Fue un proceso de reconstitución, reinterpretación y reconstrucción diaria de interacciones sociales e individuales. Esto impulsaba la transformación de la cultura a efecto de la configuración de nuevas identidades individuales y colectivas. Un proceso de reproducción social y comunicativa, mediado históricamente por “los instrumentos, los objetos, los medios de producción y consumo” (Echeverría, 2001: 55).

“En el Ecuador, inicialmente el proceso de modernización significó una mayor integración del país con el mundo, impulsado desde el Estado básicamente, y fue el telón de fondo bajo el cual se propició la introducción de varios modernismos, entre ellos el rock” (Unda; 1996: 8). El rock en Quito se miraba como una amenaza, por una parte desde el control y orden del aparato estatal; y por otro lado, desde la sociedad, en una suerte de clasismo y racismo que se asociaban a sus estéticas corporales y prácticas.

Lo claro es que el *rock* llegó también con símbolos de indumentaria como el pantalón *blue jean* que era propio de los trabajadores. Lo usaban los “*capariches*” que era el nombre que les ponían a los barrenderos de las calles, y también a los mecánicos. Entonces, cuando jóvenes de clase media empiezan a ponerse jean, para nuestros padres- los nacidos en los años treinta- resultaba indignante. Hay que recordar que para ese tiempo, Quito era una especie de aldea grande con la mentalidad que corresponde (Guevara: 2013).

Desde 1972 el *rock* se configuraba desde una estigmatización social que los convertía en un sector juvenil vulnerable de la discriminación y violencia social. A pesar de que “si bien el proceso modernizador era objeto de una valoración positiva por parte de la sociedad, ya que así lo consideraban las corrientes de opinión dominantes en el país, el rock, introducido a la sombra de la modernización, se construía en un antivisor” (Unda; 1996: 11).

En ese contexto que evidencia las formas de discriminación del Estado y la sociedad hacia los *rockeros*, incluso los grupos políticos de izquierda los rechazaban; en ese caso, desde un planteamiento ideológico que veía en sus prácticas la intromisión cultural imperialista de Estados Unidos. El 18 de mayo de 1974 en la explanada de la Facultad de Geología, Minas y Petróleos de la Universidad Central del Ecuador, en el festival *rockero* denominado Música Pura, los *rockeros* fueron atacados con palos y piedras por elementos del Partido Comunista Marxista Leninista (Unda; 1996).

Cuando conocí a Jaime Guevara yo era una estudiante universitaria y un amigo me dijo: vamos a un concierto de rock. Fui por curiosidad y en contra de mis principios porque en ese tiempo, como muchos otros jóvenes de izquierda, creíamos que el rock era una música introducida por los gringos. Entonces llegamos al concierto, y en eso, vi que a un flaco le estaban masacrando los chinos, le estaban dando una paliza. Después supe que se trataba de Jaime Guevara (Entrevista a Andriana Oña/ Coordinadora de Artistas Populares; 13-09-2013).

Este hecho explica que el rock era una expresión cultural vulnerable a la violencia ejercida por la sociedad y el Estado en conjunto. Así, Guevara empezaba a configurar una postura antagónica frente a la estructura disciplinaria y policial que se expresaba en la sociedad y el Estado de ese entonces. De ahí surge la canción “Señor Prohibicionista”, que representa una crónica de lo dicho anteriormente.

Oiga Señor Prohibicionista / por miedo yo obedeceré / mis pantalones tengo abajo; / mis manos arriba pondré. //Tan sólo una cosa yo le pido: que me escuche usted bien. // Prohíbame mi pelo; / prohíbame blue jeans, / prohíbame ser joven; prohíbame vivir, / prohíbame usted todo / lo que se puede imaginar, / pero no me prohíba, no que no y no y no, cantar. (Jaime Guevara / El señor prohibicionista).

Dichas acciones disciplinarias se ejercían continuamente. Lo policial se ocupaba del orden de los cuerpos, de lo sensible y lo visible. Era un mecanismo de decidir sobre los modos del ser, de hacer y decir (Ranciére; 1996). En 1974, la intendencia de policía de Pichincha realizó una acción de saneamiento contra los varones de cabello largo en Quito. En ese proceso participó el ejército y la policía, los peluqueros de Quito y los comités barriales quienes emprendían acciones para capturar a los jóvenes (Unda; 1996). Era un proceso de represión donde participaba la sociedad y el Estado en conjunto. Sobre todo y con mayor énfasis, en el período de transición a la democracia con el proceso que se arrancó en el triunvirato militar de 1976 a 1979. Los militares hacían batidas y se los hostigaba continuamente. Era un ejercicio de minimización y ponderación de sus identidades, lo cual fue el punto de partida de un proceso histórico de control político hacia la noción de juventud que se desprendía en diferentes etapas de la historia en América Latina (Valenzuela Arce; 2002).

Había batidas contra los melnudos, en las calles se nos hostigaba constantemente. En las batidas llegaba un camión del ejército a este barrio (te estoy hablando de El Dorado donde había un buen grupo de melnudos). Paraba el camión y se bajaba un montón de “*coshcos*” (se refiere a militares por el corte de pelo) y acto seguido nos perseguían. Ellos no te cortaban el pelo ese rato, te trepaban al camión y después te llevaban al centro de Quito. En las plazas principales te rapaban en un sillón de peluquero frente a la gente que pasaba,

mientras los peluqueros se divertían en su oficio. A mí cuando me capturaron fui a parar al Regimiento Quito (Entrevista a Jaime Guevara: 03-09-2012).

Así la estética *hippie* se reprodujo en la sociedad como temor social, a la par de que a raíz del surgimiento del *rock* también se introdujo el consumo de marihuana. Un hecho que generó un golpe cultural muy fuerte a la ciudad y en las formas de estigmatización hacia los *rockeros*. El término *rock* se convirtió en sinónimo de drogadicción y por tanto de prohibición, por la ilegalidad y la moral asociada al consumo de esa planta. Poco tiempo después, pasó a representarse como una identidad definida en la delincuencia. “En muchas ocasiones algunos jóvenes que fueron capturados fumando marihuana salieron en las páginas de los diarios bajo titulares como delincuentes” (Entrevista a Jaime Guevara; 16-09-2013).

La policía entraba sin permisos a los conciertos, con armas apuntaban al cuerpo de los jóvenes, mientras rompían los equipos y los golpeaban. Un ejemplo de esto se define en un concierto de *Rock* en el Colegio Orellana al norte de Quito en 1976 en que la policía reprimió a los *rockeros* que se dieron cita en el lugar.

Ahora te va a lucir extraño, pero en ese tiempo era bastante común ver que en los conciertos, mientras estabas cantando, veías que a un pelado le sacaban con el revolver desenfundado. Los policías apuntaban a la gente con la pistola. Te hablo de muchachos, de jóvenes, a quienes les estaban reprimiendo de esa forma. Eran agentes que estaban infiltrados, y de repente apresaban a alguien. No sé si estaban fumando o si era porque estaban vestidos de forma inusual. Lo claro de esto es que los *rockeros* eran susceptibles de ser carne de cañón siempre (Entrevista a Jaime Guevara; 16-09-2013).

La represión se agudizó en el proceso de transición de la dictadura a la democracia que emergió en el contexto del Triunvirato Supremo Militar. Un contexto en que se implementó la Doctrina y Ley de Seguridad Nacional (1976-1979), “importada por los institutos militares de Estados Unidos de América y Brasil. Esta ley se determinó en la tesis de que al interior de la sociedad había un enemigo interno, al que había que neutralizar o incluso eliminar” (Informe de la Comisión de la verdad; 2010; 31). Si bien la Ley de Seguridad Nacional, estaba construida en la noción de impulsar una sociedad militarizada, en el ámbito cultural, también cosechó distintas formas de rechazo y exclusión social, en la cual los *rockeros* se convirtieron en víctimas propiciatorias de la violencia institucional del Estado y la sociedad.

Del rock al “travoltismo”. La afirmación política de Guevara en las luchas sociales.

En ese contexto, Guevara empezó a definir su carrera musical como solista, la cual a nivel cultural provocó “un choque en el público *rockero*, mientras cantaba sus canciones y los temas de Bob Dylan en español (Entrevista a Ramiro Acosta; 08-12-2012). Guevara se ganó poco a poco ese público en las tablas, por la temática de sus canciones que para entonces “hablaban de viajes a dedo, *mochileo*, enfrentamientos en casa y en el colegio. Es decir, las vivencias que nos eran comunes” (Guevara; 2004: 14).



Afiche: Concierto de Jaime Guevara en el Teatro Sucre (Quito-1977).



Foto: Anónimo. Concierto de Jaime Guevara en el Teatro Sucre (Quito 1977).

En esta etapa las dinámicas culturales del rock también se habían debilitado, a razón del desarrollo de una nueva expresión de la industria del entretenimiento vinculada a la “música disco”. Fue un proceso cultural que se afianzó para 1978, cuando llegó a la ciudad la película: “Fiebre del sábado en la noche”, en la que actuaba John Travolta y Olivia Newton John.

Para Guevara este proceso se estructuró como una suerte de domesticación de la rebelión que se veía en el *rock*, por la connotación que tuvo a nivel global el hipismo, el mismo que fue asimilado en las lógicas del mercado. Fue entonces que “en las dinámicas de la música disco se crearon poco a poco salones de belleza unisex, donde se empezaron a estilizar las melenas hippies. Así, las ideas de la rebelión del rock se encontraron en un proceso de falsificación de sus identidades cuestionadoras” (Entrevista a Jaime Guevara; 16-09-2012).

En la perspectiva de Guevara, en el contexto del “*travoltismo*”, los grupos de jóvenes dejaron de ser una amenaza política y más bien fueron fomentados por la sociedad y el Estado. Si bien la música disco ya existía desde inicios de los setentas en algunas discotecas de la ciudad, para 1978, estos centros se incrementaron y nunca

fueron reprimidos por la policía. Algunas discotecas se llamaban: al “Sótano”, “47/11”, “La *pianoteca*” y estaban dispersas en diferentes puntos de la ciudad (Entrevista a Tito Jiménez; 06-02-2013). La música disco eran muy difundida, inclusive era fabricada por las propias empresas disqueras que habían en ese entonces en Quito.

En ese proceso se reflejó un período de inactividad del rock que duró por algunos años, vinculado a la moratoria de la juventud que se hizo tangible en un proceso que dejaba en la memoria a una primera generación de *rockeros*.

Contrariamente, en el caso particular de Jaime Guevara, este proceso significó un nuevo momento en la compositiva de sus canciones. Este hecho demarcó otro sentido de su compromiso político, más allá de los dilemas de la juventud y del hipismo criollo del cual había emergido.

Para 1978, momento en que estaba por finalizar el Triunvirato Supremo Militar, las estructuras políticas se reconfiguraban en la expresión de nuevas relaciones sociales y pilares de la hegemonía del poder del Estado. Esto se creó mediante un discurso invertido que se reflejaba en la oposición ideológica entre dictadura y democracia (Moreano en Verdesoto; 1991; 291-292). En la perspectiva de Moreano, esa inversión ocultaba de fondo la reestructuración jurídica del encubrimiento del poder en el capital, definida en un discurso de dominación opuesto al planteamiento del modelo político de la dictadura de Rodríguez Lara.

Por otra parte, los grupos de izquierda se consolidaban en la expresión de un organismo dinamizado por el movimiento obrero y popular agrupado en el Frente Amplio de Izquierda (FADI), quienes –a decir de Moreano- no tenían una “plena autonomía e independencia, ni una alternativa real de poder” (Moreano en Verdesoto; 1991; 291-292). Esto fue aprovechado por las clases dominantes que proclamaron un discurso anti-obrero que abrió la brecha que resquebrajó la acción de la izquierda en la escena política electoral, como también en su relación discursiva con la sociedad.

En la perspectiva de Moreano, el debilitamiento de los grupos de izquierda en ese entonces se creó por la tesis de que había que evitar cualquier provocación que pudiera interrumpir el retorno a la democracia. Lo que –al parecer- podría explicar su ausencia en la denominada guerra de los cuatro reales (Moreano en Verdesoto; 1991; 291-292).

“La guerra de los cuatro reales” fue un proceso de reivindicación estudiantil que se concretó en una resistencia popular por el alza de los pasajes de transporte público. Ocurrió en abril de 1978 previo a la transición de la dictadura a la democracia, en un

contexto en que la orden de la junta militar decidió elevar en un 40 % los pasajes del transporte público. Esta protesta duró cerca de 21 días, inicialmente motivada por diversos grupos estudiantiles, de 32 colegios de Quito, congregados en una red de concejos estudiantiles, después se sumaron distintos comités de barrios. “Durante el incidente no faltaron heridos y contusos, de parte y parte; se estableció que varios estudiantes resultaron heridos de bala ”(El Comercio; 11 de abril de 1978). En los días de los enfrentamientos hubo heridos y fueron clausurados los colegios Mejía y Montufar. La dictadura no retrocedió en la decisión de bajar el alza de pasajes, sin embargo fue un hecho que detonó el fin del régimen dictatorial y el paso al proceso democrático. En ese contexto se enmarca “Crónicas de abril”, una canción que rememora las dinámicas de esa denuncia popular.

Doña Inés se despegó de la telenovela / Iván dejó sin resolver la multiplicación / la señora de las tripas se puso contenta / al ver en su calle una manifestación. // Las ventanas y las puertas llenas de vecinos / se han emocionado ya no dejan de aplaudir / cuando los muchachos gritan ¡Basta de asesinos! / y encienden fogatas en tus noches, buen abril.// Usted también comadrita colabore / no se demore, dé lo que pueda dar / una llantita tal vez o gasolina / o una sonrisa que tampoco está demás.// Nos atacan helicópteros y artillería / y si hubiera charcos con submarinos también / pero San Pedrito nos apoya en esos días / ¡Ay, viejo subversivo, te quisiera agradecer!// Por todos los barrios está pasando lo mismo / los *trucutús* no atinan a qué, o a quién apresar / el caucho quemado es solamente anticipo / de cómo mañana sus cuarteles quedarán / y el cuartel quemado es solamente un anticipo / de cómo mañana ese Palacio quedará (Guevara; “Crónicas de abril”).

En la perspectiva de Alejandro Moreano, en la guerra de los cuatro reales “la ausencia de la clase obrera organizada en su conjunto, como eje del levantamiento popular, impidió su centralización social y política: la marca popular se dispersó y diluyó en impetuosas pero desordenadas acciones en los barrios” (Moreano en Verdesoto; 1991: 292-293).

Lo clave de este episodio en la vida política de Jaime Guevara es que a raíz de este hecho se asumió más directamente en un compromiso político en las luchas sociales. Guevara participó con su guitarra en una de las manifestaciones que se desataron en ese contexto en la ciudad. Fue de Toctiuco al barrio la Colmena Alta⁴, mientras agitaba con un grupo del Movimiento Trotskista, sus consignas en las calles y

⁴ Toctiuco y La Colmeta Alta son dos barrios populares de la ciudad de Quito. El primero se ubica en la parte alta de una loma, en las faldas del Pichincha, cerca del Centro Histórico; el segundo se ubica al sur de la ciudad.

ello le llevó a tomar contacto con distintas personas que motivaban procesos relativos a las luchas sociales. El desacuerdo se convertía en el centro de la política y posibilitaba la denuncia; dejaba ver y decir lo que el orden no lo deja, en “las lógicas policiales de reparto de las partes entre grupos sociales pero también las formas de reconfiguración de lo común” (Rancière;2011:189).

Fue la primera vez que cantaba en medio de las bombas lacrimógenas y conoció a algunos dirigentes de grupos políticos de izquierda. “Empecé a recibir invitaciones de grupos políticos de izquierda, sobre todo el MIR, también había gente del FADI, también los Trotskistas. Los socialistas estaban en cambio bastante implicados en la actividad de los sindicatos obreros y me llevaron a cantar en las huelgas” (Entrevista a Jaime Guevara; 16-09-2012).

La importancia de reconocer en la vida política de Guevara el contexto descrito, es que permite evidenciar el escenario en que transitaban los jóvenes de ese entonces. Un proceso que además permitió la configuración de una generación de activistas políticos que se enrolaron en las luchas sociales en base a distintos enfoques. Además, en relación a la música que se convirtió en su herramienta política.

El público más diverso de moradores de barrio popular, y las circunstancias sociales y políticas predominantes en el país, me inspiraron a crear otras canciones, en una temática más amplia que la sola juventud como tal. Al tiempo que tomé contacto con músicos de repertorio latinoamericano y de lo que se empezaba por entonces a llamar “Nueva Canción”. Aprendí a captar la belleza de los ritmos nacionales y me familiaricé con las sutiles caricias del personal uniformado. Ni modo. Eso me sirvió para recargar con más potencia la pólvora de mis canciones satíricas, antimilitaristas, *contrapoliciales* y *recontrapolíticas*. Se me bautizó “El cantor de contrabando”. Radio Musical, la emisora juvenil de los setentas grabó y lanzó al aire mi canción titulada así, junto con otro par de temas (Guevara; 2004: 15).

Fue entonces que apareció con mayor énfasis las agrupaciones que se definían en la llamada canción latinoamericana o canción protesta especificada en el folclore. De ahí que Guevara empezó a fusionar los ritmos del folclor nacional con el rock, en un contexto político que inició con el cambio de régimen de la dictadura a la democracia en 1979.

CAPÍTULO III

DE LA ESTRUCTURA HEGEMÓNICA DEL ESTADO A LA AFIRMACIÓN ÁCRATA DE GUEVARA. LA VINCULACIÓN DEL ROCK CON LAS LUCHAS SOCIALES

La guerra de “*Pajisha*” como discurso de dominación. La primera disociación de Guevara con algunos sectores de la izquierda

El retorno a la democracia se dio en 1979 con la elección constitucional del presidente Jaime Roldós Aguilera. Fue un gobierno que se instituyó bajo la herencia del modelo estatal progresista y reformista de las dictaduras petroleras, en una etapa donde el auge económico había terminado. El apoyo de varios sectores de la izquierda se afirmó con este gobernante que se definía sin una base social sólida para orientar su acción (Ayala; 2008:117). Roldós gobernó en un ámbito de disputas por el descontento de los sectores empresariales dominantes y de la derecha política nacional, quienes cuestionaron y crearon un proceso de desestabilización de ese Gobierno (Moncayo; 2009).

En ese contexto Guevara miraba que muchos dirigentes políticos de izquierda -al interior del Gobierno- asumieron la hegemonía de un discurso nacionalista que se construía en el discurso de la guerra con Perú” en 1981 (Entrevista a Jaime Guevara; 13-01-2013). “Se produjo una articulación pluriclasista amplia, una disputa por apropiarse de la “cuestión nacional”, un liderazgo estatal de la movilización (...) en los sectores subalternos que se evidenció como cohesionante del sistema político” (Verdesoto;1990:90).

Por otra parte, en esta etapa Guevara encontró “ un sustento teórico cuando se autodefinió políticamente como anarquista” (Cedillo; 2012: 153). Las canciones encontraron nuevos matices, una “búsqueda por otro orden de vida en la lucha por desmontar el aparataje ilusorio que tiene el Estado como estructura social válida” (Entrevista a Jaime Guevara; 25-01-2013). En sus canciones, el Estado se define en su dimensión hegemónica, en el retrato de los gobiernos y los gobernantes que para entonces asumían un discurso nacionalista.

La hegemonía se construye en la configuración de una conciencia verbal que orienta la elección de un obrar político. Discurso que legitimaba nuevamente a las fuerzas armadas que fueron desvalorizadas al final de la dictadura. En el marco de las actividades del Estado de sus rutinas y rituales, las mismas que constituyen y regulan

las identidades sociales (Philip Corrigan y Derek Sayer; 2007: 43). Así en la movilización frente a el conflicto bélico se “comprometió a todos los actores sociales y sujetos económicos (...) y se produjo una correlación de fuerzas entre el movimiento popular y los sectores dominantes, que fue condicionada por el Estado” (Verdesoto;1990:90).

En ese contexto, el canto de Guevara nacía de los intersticios que empezaba olvidar la historia oficial construida también en el ámbito artístico. A razón de que los grupos musicales de la denominada nueva canción latinoamericana o canción protesta, como Pueblo Nuevo -grupo oficial del Partido Comunista- compusieron “Paquisha”, una canción en pro del Ejército Nacional y en apoyo al Gobierno que representaba Roldós. Esta canción se caracterizó por ser el leitmotiv del Estado; se cantaba en escuelas y colegios: “*Paquisha, historia, leyenda, de puños en alto, heroica razón*”. Por otra parte, Guevara, desde una crítica frontal a ese discurso, cantaba su versión a la que la llamaba con jota, “*Pajisha*”, diminutivo del término “*paja*” que en el doble significado de la jerga quiteña, significa “masturbación”.

En sus canciones se observa una crítica al aparato institucional que se usaba a disposición para ese efecto: la escuela, el sistema religioso, los medios de comunicación y las dinámicas de cooptación de los grupos políticos y sus expresiones artísticas. “El Arzobispo de la Arquidiócesis de Guayaquil expresó su confianza en la actitud del Gobierno Nacional en defensa de la integridad territorial del Ecuador, al propio tiempo que está elevando plegarias al Todopoderoso” (Diario El Universo; 30 de enero de 1981).

Frente a ello Guevara cantaba, “...*pero yo nunca creeré la gran mentira de la historia, /del al que bañar a otro de sangre me estoy bañando de gloria.* (Guevara / La canción del remiso). Esa crítica a la hegemonía del Estado la enmarcó en un contexto económico global donde aun más se reflejaban las contradicciones de la guerra. “*Dos presidentes proclaman victoria / con gorda popularidad / y el suelo que defendió el soldadito / han vendido a una transnacional. // Los generales en Quito y en Lima / lucen sonrisas de heroicidad / mientras los restos de los soldaditos / quedan perdidos en un matorral /.* (El Soldadito / Jaime Guevara).

En la perspectiva del cantautor el discurso de la guerra y el nacionalismo sirvió para revalorizar a las Fuerzas Armadas que habían perdido su legitimidad en el período de la dictadura.

El marco de despedida de los soldados ecuatorianos fue

inenarrable. Gritos emocionados de ¡Viva el Ecuador, abajo los agresores peruanos! ¡Vivan las Fuerzas Armadas ecuatorianas! ¡Los civiles estamos listos para engrosar vuestras filas! Proclamaron los civiles ecuatorianos en la despedida de las tropas (Diario EL Universo; 30 de enero de 1981).

Así se comprende como “el discurso como una serie de acontecimientos, acontecimientos políticos, a través de los cuales el poder se trasmite y se orienta” (Foucault; 2010:740). En el marco de ese discurso, Guevara compuso “Enemigos y fronteras” y “Yo soy de la leva del 54” que eran otras canciones que confrontaban al conflicto bélico, a la hegemonía del Estado y la persecución que vivían los jóvenes por el acuartelamiento. Este último fue una disputa que la asumió por mucho tiempo junto a organizaciones de objetores de conciencia como SERPAJ (Servicio de Paz y Justicia) que nacieron en la década del noventa en una lucha permanente por acabar con el servicio militar obligatorio.

Ahora bien, este hecho permite mirar también que en los procesos de dominación hay “dominados que saben que son dominados, saben de quién y cómo son dominados. Lejos de aceptar esa dominación, inician todo tipo de maneras sutiles de vivir con y de hablar sobre el resistir, el socavar y el confrontar los mundos desiguales y cargados de poder en que viven” (Rosberry en Gilbert y Nugent; 199: 357). Guevara es un ejemplo de esto, donde su postura se define en un lenguaje no hegemónico, disidente y subversivo. Desde una oposición “al poder que opera a través del discurso como dispositivo estratégico de relaciones de poder” (Foucault; 2010:739).

En este contexto existía una pugna entre el Ejecutivo y el Legislativo. La oposición “formó una mayoría parlamentaria con la derecha, que bloqueó la acción del ejecutivo ” (Ayala; 2008:117). Esto obligó a Roldós a intentar “todo tipo de fórmulas, desde una eventual convocatoria a un plebiscito (...), hasta las consabidas componendas para conformar mayorías móviles que le permitieran al menos sobrevivir” (Moncayo; 2009: 116).

En esa pugna de poderes se ahondaron las tensiones por el gasto económico que implicó la guerra con Perú; también, por las manifestaciones que grupos de estudiantes. Así un estudiante del Colegio Mejía, Patricio German, murió al ser impactado por una bomba lacrimógena. Hecho que se hizo público, debido a que una persona que hacía trabajos relativos al Banco Central pudo filmar el suceso desde un edificio cercano al colegio. En el video quedó grabado lo acontecido: uno de los policías cambió su lanza bombas por un fusil y disparó a quema ropa. Detrás de un muro cayó su cuerpo. “Al día

siguiente de la muerte de este chico, también asesinaron a Gilberto Sánchez; me acuerdo mucho de eso porque hice una canción a la que le titulé: “Dos muertos más”. (Entrevista a Jaime Guevara; 25-01-2013).



Foto: anónimo. Jaime Guevara en el Festival del Comité de Solidaridad del Colegio Mejía, realizado por los familiares de estudiantes fallecidos (Quito-1980).

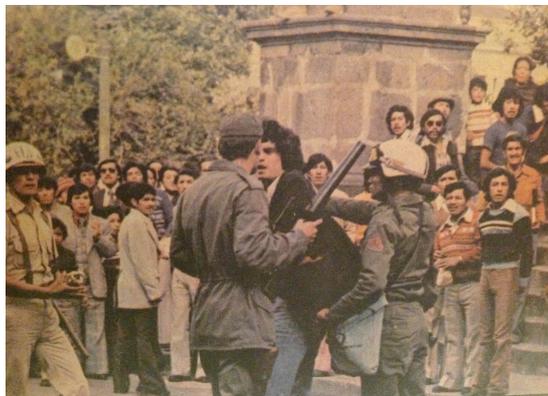


Foto: Revista Vistazo. Guevara es detenido en manifestaciones por denunciar la muerte de dos estudiantes (Quito-1980).

En el marco se generó un proceso de aplicación de medidas de ajuste y reformas estructurales que coadyuvó en el desgaste de la imagen política del presidente Roldós, hasta el día del fatídico accidente aéreo en que murió (Cueva; 1988). “La muerte de Roldós cerró un ciclo de expectativas de reformas sin concreción (...) eso permitió la unificación del capital global protagonizada por el Presidente Osvaldo Hurtado hasta 1984 a través de una política de ajuste económico” (Verdesoto; 1990: 454).

Autodefinición partidaria

“-Oye, vos lo que realmente eres es un anarquista. -¿Anarquista, y cómo es?- Debes haber leído a Bakunin, a Kropotkin, a Malatesta. -¿A quién? Yo en mi vida los había leído. Leía a Henry David Thoreau, Gandhi, Herman Hesse...lo leíamos los hiposos. Paz, amor y música. Esa era la onda, y el idealismo de largarse de la ciudad e irse a vivir al campo, las comunas y tal. Ese amigo me dijo: -No loco, los anarquistas dicen esto y esto, y yo le dije: ¿Qué autores me dijiste vos? Me puse a buscar sus libros. Leí todos los que podía y sentí que me reencontraba en esos planteamientos” (Guevara; 21: 2004).

El anarquismo se convirtió en el eje político de la autoformación de Guevara, en un contexto en que “algunos hiposos tomaron camino por la izquierda *marxosa*, otros se rajaron, y unos cuantos nos mantuvimos en una cierta línea de ideales” (Guevara; 21:2004). Empezó a estudiar y practicar los planteamientos políticos del anarquismo

donde “el asunto ético significa su esencia, frente a un mundo corrupto por la opresión del capital, la propiedad y el Estado” (Páez; 86: 14).

En la perspectiva anarquista el Estado es la “expresión federal de la autoridad gubernamental que concentra el poder y el control de un sector dominante sobre toda la sociedad (Horowitz; 64: 51). El Estado representa “el conjunto de instituciones políticas, legislativas, judiciales, militares, financieras, etc., por medio de las cuales se sustrae al pueblo la gestión de sus propios asuntos, la dirección de su propia conducta y el cuidado de su propia seguridad” (Malatesta en Horowitz; 64: 87).

Así, el anarquismo se construye como una postura política crítica a la idea de autoridad y representación política como facultad de poder, de hacer leyes, de obligar a la sociedad a cumplirlas; y sobre todo, de ajustar esa forma de dominación a la conducta social.

En ese contexto, Guevara perfilaba su crítica a las ideas socialistas de promover la concreción de un Estado proletario. Se distanció de esa postura al mirar las contradicciones de sus compañeros activistas al interior del Estado. En el anarquismo la concreción de un Estado proletario significa crear “una nueva casta de ingenieros y administradores de empresa, burócratas, que tomarían el poder, lo usarían para su satisfacción personal y lo perpetuarían hasta que se haga necesaria una nueva revolución social” (Páez; 86: 16). En ese contexto Guevara cantaba “Bandera negra”, una canción que refleja aquel símbolo del anarquismo de un ideal político sin partido.

Negra, negra, negra / es mi bandera / como Kropotkin y Malatesta / te quiero negra, negra bandera. // Como a mi España, la de los treinta, / te quiero negra, negra bandera. // Tú dices que no me quieres / porque soy un anarquista / ¿Porqué si yo a ti te quiero aunque marxista? / Tú dices que nos “protege” como árbitro el Estado / pero yo quiero ser libre / sin dios ni amo. // Hay una palabra mala para los capitalistas / también para los jefes / y es...anarquista. // Tú dices que no es posible convivir sin un gobierno / yo digo que no se puede / en este infierno. // Tú dices que necesito tu partido como iglesia / parece que en estos años te ha dado amnesia (Guevara; Bandera Negra).

Al mismo tiempo Guevara empezó a afinar su interés musical por cantautores que tuvieran una tendencia política relativa a la perspectiva ácrata de la política. Así descubrió a Woody Guthrie, Bob Dylan, Georges Brassens, Jack Brel y Leo Ferre. En homenaje a Woody Guthrie (cantautor folk estadounidense de los años 30 del siglo pasado, quien fue un compositor de canciones de protesta). Escribió en su guitarra, traducido al español, lo que Guthrie había escrito en la suya: “This Machine Kills Fascists”: “La Máquina Mata Fascistas”. Frase que se convirtió en el impulso de su

dimensión antagónica hacia toda idea de gobierno y autoridad.

La actividad política de Guevara empezó a construirse en un proceso de adaptación permanente a las dinámicas que se generaban desde las luchas sociales. Las cuales, a decir del cantautor, en algunos momentos se agrupaban y coalicionaban sus fuerzas; y en otros, se disociaban y fragmentaban por diferencias ideológicas o por coyunturas políticas enmarcadas en la disputa por el poder de acceder al Gobierno.

Este planteamiento que asumió en base al anarquismo, se enmarca en la perspectiva que entiende el Estado como un aparato de poder que “jamás desaparecerá por consenso como plantean los etapistas de la ideología socialista autoritaria, quienes creen que el aparato del Estado puede ser usado por el proletario –mejor dicho por el partido proletario- para sus fines de construcción del comunismo” (Páez; 86: 15).

Así Guevara emprendió un camino ligado a los procesos que impulsaban los sectores populares al margen de dicha institucionalidad. La utopía de unidad de las izquierdas resonaba en los ideales de Guevara como un proceso político marcado desde la sociedad. Previo a sus conciertos recitaba lo que llamó: “autodefinición partidaria, en las huelgas, reuniones sindicales, en homenajes, peñas y otros eventos políticos que le invitaban los grupos y sectores políticos de izquierda en ese contexto.

Me han pedido que defina si soy de izquierda en qué bando/ por eso es que les describo todo mi cuerpo a lo largo. // Yo tengo cabeza grande / pero los ojos rasgados / mis brazos son de los troskos y son miristas mis manos. // Mi pecho según su forma / es flacamente cristiano / y tras de sus huesos guarda / vivo un corazón de anarco. // La huipala que yo tengo/ pueblo indígena luchando / llevo también en mi sangre / hasta el shungo palpitando. // Mis piernas son socialistas / y hablando en tono más bajo / un huevito es montonero / y el otro es de los Alfaro. // Ya, dejándonos de bromas / quisiera en tono unitario / poder decir simplemente / ¡Soy de tu izquierda, mi hermano!
(Guevara; Autodefinición partidaria).

En esa copla se observan los actores sociales con los que Guevara participó en distintos momentos desde la década del ochenta e inicios de la década del noventa. Así afirmó su identificación política, en el trabajo que hacían ciertos grupos de la iglesia, organizaciones barriales, sectores sindicales, los proyectos de guerrillas urbanas, organizaciones, movimientos campesinos e indígenas, organizaciones de jóvenes y de artistas, organizaciones *rockeras*; entre otras agrupaciones que se mantuvieron en el marco de las prácticas políticas contestatarias frente a las lógicas del poder del Estado.

De las organizaciones barriales, sindicales y el clero progresista

A nivel de los barrios, al sur de Quito desde mediados de la década del setenta se generó un proceso político poblacional relacionado con la defensa y legalización de tierras. Para entonces “se multiplicaron las organizaciones de pobladores y de demandantes de tierra en la ciudad de Quito. Inicialmente fueron bases de apoyo de partidos tradicionales –salvo contadas excepciones- y en la actualidad son una arena de disputa con los partidos de izquierda” (Verdesoto;1990:74). Estos sectores estaban también apoyados “por un sector de la Iglesia: el clero progresista que asumía las ideas de la teología de la liberación” (Entrevista a Jaime Guevara 16-05-2013). Marcopamba, San Bartolo, La Ferroviaria Alta y la Lucha de los pobres –barrio al que creó su himno- inicialmente fueron los lugares donde Guevara empezó a cantar y activar sus acciones, desde el rock y la canción social.

El proceso creativo de sus canciones empezó a tener otras connotaciones. Por una parte, los temas se referían a las dinámicas de la organización popular en relación al vínculo que construyó con las organizaciones barriales; y por otro lado, a la lucha de los sectores sindicales y sectores de la iglesia. El Himno a la Lucha de los Pobres -barrio al sur de Quito- es un ejemplo de ese tipo de composiciones asociadas a esas demandas colectivas.

Esta casita que tengo / hecha de tabla y latón / no aflojaré porque
pienso / que es como mi corazón / chica y humilde por fuera / pero por
dentro mi hogar / grande de amor a su tierra / y fuerte de tanto luchar.
// Aunque los terratenientes / me la quisieron robar / la defendí con mi
gente / y no la pienso aflojar / hice mi cooperativa / con los vecinos de
aquí / juntos en nuestra querida / lucha de los pobres a seguir (Jaime
Guevara; Himno a la Lucha de los Pobres).

Las dinámicas de las organizaciones barriales se creaban a través de redes de intercambio y articulación con grupos políticos de izquierda. Esta “formación de organizaciones inclusivas a otro nivel es calificada desde el Estado como “ la irrupción de los moradores en la vida urbana que encuentra posibilidades en una apropiación de la ciudad por parte de los sectores populares” (Verdesoto;1990:75). Así, se hacían mingas, asambleas, entre otras acciones y manifestaciones que impulsaban un proceso constante de trabajo solidario entre la gente. “Primero por la necesidad de organización de las comunidades y segundo por lograr beneficios concretos, espacios de trabajo para la gente, desde sus propios conocimientos, como fue cuando hicimos una panadería” (Entrevista a Elsie Monge; CEDHU; 09-07-2013).

Guevara conoció a las organizaciones de derechos humanos en ese tiempo. “Eran unas monjas muy diferentes a las que había conocido; no tenían hábito y siempre estaban ayudando a la gente de los barrios a organizarse” (Entrevistas a Jaime Guevara, 16-05-2013). El trabajo social que hacían estas organizaciones religiosas lo conmovió, “al ver que convertían las iglesias en espacios para la realización de asambleas barriales e impulsaban la organización popular” (Entrevistas a Jaime Guevara; 16-05-2013). Así, conoció a la Hermana Elsie Monge, todavía activa en la Comisión Ecuamélica de Derechos Humanos y a su compañera, la hermana Laura Clayton de origen estadounidense. Además de otros grupos como “las monjitas de Marcopamba” a quienes dedicó una canción. Eran los brotes de la teología de la liberación lo que motivaba la participación de un sector del clero en lo político y ello impactó profundamente en su vida.

Realizaban las convocatorias desde los altavoces de las torres de las iglesias y llamaban a las personas del barrio a organizarse y a luchar por sus derechos. Era la inauguración de una panadería que hicieron junto a la gente que en ese tiempo estaba sin trabajo. Había bastantes panaderos en el sector y viendo que la población le resultaba costoso comprar el pan, decidieron crear una panadería (Entrevistas a Jaime Guevara; 16-05-2013).

Las acciones políticas de los grupos de derechos humanos se alineaban a sus ideales anarquistas en acciones de autogestión, en principios de solidaridad y en el trabajo activo de generar organización social. En esas acciones del clero progresista Guevara encontró coherencia en el trabajo y el discurso. Esto se ve reflejado en el himno que hizo a las Monjitas de Marcopamba.

Allí donde los Alcaldes / se olvidan del pavimento / y donde circulan baldes / con agua de pasos lentos. // Allí donde las praderas / se han vuelto ciudad que sangra / trabajan las compañeras / Monjitas de Marcopamba. // Allí donde están lejanos / los libros y medicinas / asilos de los ancianos / lo mismo que guarderías. // Allí donde la sirena / se corre de la campana / tenemos cerca las buenas / Monjitas de Marcopamba. // Son ellas las que pusieron / con una panadería / trabajo entre los obreros / que estaban en cercanía. // Son ollas las que juntaron / las voces que ya no callan / pues son para el desamparo / Monjitas de Marcopamba. // Echaron a viva piedra / la trampa de los mormones / y yo las miro en la huelga / con hábitos luchadores. // Hicieron de su capilla / cuartel, escuela y plegaria / siguiendo de pobrecillas / Monjitas de Marcopamba. // Allí donde los obispos / no encuentran sillones de oro / y creen hallar peligros / en contra de sus tesoros. // Allí donde en cambio mira / Jesús cumplir su palabra / trabajan sus favoritas / Monjitas de Marcopamba (Guevara; Las Monjitas de Marcopamba).

Las centrales sindicales fueron otro sector importante para accionar su canto. “En ese momento eran la punta de lanza del movimiento social, entre otras organizaciones de mujeres, obreros, campesinos, gremios (como el colegio de médicos) o la UNP (Unión Nacional de Periodistas)” (Entrevistas a Elsie Monge; CEDHU; 09-07-2013). Para Elsie Monge, era una etapa de articulación de distintos organismos: federaciones, organizaciones de obreros, organizaciones campesinas y de indígenas que abrían el espectro de la lucha también desde las provincias. Era “un escenario activo políticamente para construir un proceso de defensa de derechos humanos y Guevara, un ser increíblemente solidario, colaboraba desde su música en nuestro trabajo” (Entrevista a Elsie Monge; CEDHU; 09-07-2013).

La década del ochenta se caracterizó por ser un proceso de articulación de diferentes luchas sociales. En gran parte, profundizado por la participación de los sectores sindicales organizados en el Frente Unitario de Trabajadores FUT, quienes trabajaban en conjunto con distintas organizaciones políticas de izquierda. Esta organización “alcanzó un protagonismo en la escena política y con respecto a las necesidades populares. No obstante, su constitución como actor social no es homogénea, ni su conformación como movimiento, lineal” (Verdesoto;1990:71).

Las organizaciones estudiantiles universitarias también tuvieron un papel protagónico en lo político, realizaban “actos culturales anti imperialistas con el apoyo de los artistas populares, donde se denunciaba y se hacía militancia, sobre todo para armar estructura en los barrios” (Entrevistas a Milton Chamorro; ex AVC, actual funcionario de la Secretaría de los Pueblos; 03-07-2013).

Así Guevara se vinculó a los sectores sindicales como: el CEDOC, influido por el Partido Socialista Ecuatoriano -que luego se escindió en el Partido Socialista Revolucionario-; la CTE (Confederación de Trabajadores Ecuatorianos) que estaban influenciados por el Partido Comunista. También se vinculó a la central sindical organizada por el Partido Comunista Marxista Leninista donde se creó el frente electoral llamado MPD (Movimiento Popular Democrático). Al FOR (Frente de Obreros Revolucionario), que fue animado por el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria); y también, a otros sectores más pequeños influidos por los trotskistas, como el MST (Movimiento Socialista de los Trabajadores) y el MRT (Movimiento Revolucionario de Trabajadores).



Foto: Anónimo. Guevara en huelga de Sindicatos Obreros (Quito-1982).



Foto: Anónimo. Plantón organizado por el Partido Socialista Revolucionario y la Confederación de Trabajadores Ecuatorianos (Quito-1983).

Por otra parte, si bien para los sectores de izquierda el rock era una expresión imperialista, Guevara en base a su compromiso de lucha supo transformar en gran medida esa idea arraigada en estos sectores. Su participación en apoyo a las huelgas que impulsaban estas organizaciones cambio la perspectiva de estos grupos frente a su estilo de música que para entonces era una fusión del rock y el folclor tradicional. Su trabajo como músico, “empezó a convertirse en un símbolo político, porque sus canciones retrataban los anhelos de la izquierda, y caricaturizaban al poder, a los gobiernos y sus gobernantes” (Entrevistas a Milton Chamorro/ Ex AVC, actual funcionario de la Secretaría de los Pueblos; 03-07-2013).

Guevara participaba de las actividades políticas de estos organismos, en reuniones, asambleas y otros espacios de organización para la realización de plantones y marchas. Un proceso que el cantautor lo impulsó junto a otros artistas que conformaron la CAP (Coordinadora de Artistas Populares), una organización que nació -a inicios del Régimen de Osvaldo Hurtado- con el fin de acompañar esas luchas, en un contexto político y económico que empezaba a forjarse en la implementación del neoliberalismo.

La Coordinadora de Artistas Populares y la Pedrada Zurda

Las discusiones de la política parlamentaria en la década del ochenta se definieron en pensar el nuevo papel que ocuparía el Estado en el capitalismo moderno ecuatoriano. La idea de pensar la transición de un proyecto de “Estado interventor a un proceso de Estado supervisor” (Mills en Verdesoto; 1991: 348). La nueva derecha, las cámaras de producción y comercio asumieron un papel representativo, tras la ventaja que tomaron

cuando se “exacerbó la crisis económica del sector externo de la economía” (Moncayo; 2009: 119). El desajuste económico generado por la deuda externa que empezó a forjarse desde 1982 en la presidencia de Osvaldo.

El gobierno enfrentó la crisis con medidas sugeridas por el FMI, como devaluación “gradual” del sucre, aumento de precios de combustibles y servicios básicos, rebajas de subsidios de productos de primera necesidad, congelamiento de remuneraciones. Se dieron incentivos a los exportadores y se verificó la sucretización, con que el Estado asumió el pago de la deuda externa privada (Ayala; 2008: 117).

Así se realizó en una intensiva crisis económica que confluyó en el desarrollo y profundización de una clase media empobrecida y en un proceso óptimo para, perfilar en la política el germen de la corriente del neoliberalismo. “El problema económico, en su explicación más simple, tenía sus raíces en el endeudamiento excesivo, la iliquidez y la falta de producción” (Mills en Verdesoto; 1991: 371).

En ese contexto surge la CAP (Coordinadora de Artistas Populares), con el fin de apoyar desde distintas disciplinas artísticas las acciones que se emprendía desde las luchas sociales. “Un proceso que permaneció a lo largo de los ochentas hasta inicios de la década del noventa” (Entrevistas a Jaime Guevara; 20-05-2013). El grupo inicialmente se formó “bajo la influencia de los padres del teatro callejero: Diego Piñeiros, Héctor Cisneros (Padre) y Bruno Pino” (Entrevistas a Susana Reyes / Coordinadora de Artistas Populares; 15-07-2013). En base a ese antecedente, la organización agrupó a artistas como: Jaime Guevara, el teatrero Carlos Michelena, la bailarina Susana Reyes, el fotógrafo Édgar Erazo “El Enano”, el cantautor Walter Carrillo, el entonces teatrero y cantor Yuri Acosta, el grupo Ollantai dirigido por Carlos Villareal, Fabián Velasco quien posteriormente formó Los Perros Callejeros; el grupo de teatro del Colegio Carlos Andrade Marín, el actor Pancho Aguirre, el titiritero David Torres, el taller de teatro La Matraca, Adriana Oña del grupo Saltimbanquis, la cantautora Gloria Arcos, entre otros artistas que se sumaban al proceso a medida que el grupo se consolidaba más fuertemente en lo político.

La CAP inició sus reuniones “en el teatro la Tola -también llamado Teatro Don Bosco- junto a la iglesia del barrio La Tola” (Entrevistas a Susana Reyes; Coordinadora de Artistas Populares: 15-07-2013). Un espacio que se abrió por el apoyo del Párroco Jesús Palomino, un cura de la línea de izquierda de la iglesia que, como mencioné anteriormente, alentaban los procesos de participación política popular.

Guevara coordinaba estos procesos. En la CAP sintetizó el aprendizaje

relacionado a la autogestión y reconoció en esa organización “la fuerza política que a nivel social se podía impulsar con los artistas” (Entrevistas a Jaime Guevara; 20-05-2013).

El trabajo de este grupo empezó en el sur de Quito, en el sector de la Fabril, un lugar donde se concentraban la mayoría de fábricas y las organizaciones sindicales. “La pretensión de este colectivo era crear a través del arte una conciencia política en los barrios y sindicatos, en función de construir desde la gente formas de participación popular por la defensa de los derechos” (Entrevistas a Adriana Oña / Saltimbanquis; Coordinadora de Artistas Populares: 22-06-2013).

Activar políticamente la CAP significaba asumir desde el arte popular la posibilidad de expresar las demandas sociales de la gente hacia los gobernantes; además, desmontar el discurso de dominación del Estado desde un proceso creativo. Cada artista desde la disciplina que desempeñaba mostraba y caricaturizaba al poder. Esto mediante un proceso en que la CAP asumió su trabajo artístico como un compromiso político. “Cuando compartíamos nuestro arte, siempre entrábamos con este lema: *Si los ricos tienen artistas para sus fiestas, los pobres tienen artistas para sus luchas*” (Entrevista a Susana Reyes; Coordinadora de Artistas Populares: 15-07-2013).



Foto: Anónimo. Coordinadora de Artistas Populares (1985)



Foto: anónimo. Carlos Michelena, Susana Reyes y Jaime Guevara “Huevos revueltos” (Quito-1992).

El carácter artístico de este grupo tuvo la riqueza de trasladar y difundir a los sectores populares cierto tipo de saberes que se afirmaban en el marco de una conciencia política. Eso reside en el ideal de Guevara por construir el anarquismo, lograr una sociedad que gestione sus propios asuntos y cuestione las estructuras tradicionales del Estado. La CAP permaneció hasta mediados de los noventa en un proceso constante de actividades artísticas en apoyo a distintos procesos de lucha social y de derechos

humanos.

Por otra parte, Guevara junto a otros artistas y escritores formaron la Pedrada Zurda bajo el compromiso político de difundir su pensamiento de izquierda en las calles y plazas. Era un taller literario que incursionaba en las calles “equipados con versos y canciones. En la P.Z., como la llamábamos abreviando, pululaban Ricardo Torres, Ramiro Oviedo, Diego Caicedo, Amílcar Albán y el propio Héctor Cisneros, entre otros poetas, cuentistas y ensayistas” (Guevara; 2004: 69).



Foto: Anónimo. Jaime Guevara junto a integrantes de la Pedrada Zurda en una acción en la calle 24 de Mayo (Quito 1984).

Este proceso da cuenta de las lógicas de activismo político que Guevara empezó a emprender desde la música como herramienta política; en un contexto donde los procesos de luchas sindicales y barriales eran muy fuertes a nivel político. De esa manera se afianza el compromiso político con los sectores populares, en principios de vida asociados al anarquismo como ideología de lucha.

CAPÍTULO IV

DE LAS “CARICIAS” DEL APARATO REPRESOR DEL ESTADO

El Estado persecutorio y represivo en tiempo del Movimiento Alfaro Vive Carajo

Cabe mencionar el antecedente de que en el 2008 se creó la Comisión de la Verdad, grupo que surgió a fin de investigar los casos de violación a derechos humanos ejercidos por el Estado desde 1984 hasta el 2008. Una de las conclusiones a las que llegó este organismo fue que la etapa de mayor violación a derechos se dio en el período presidencial de León Febres Cordero. La estructura legal que permitió la coerción fue la activación de “la Doctrina y Ley de Seguridad Nacional, expedida por el triunvirato militar de 1976 a 1979” (Informe de la Comisión de la Verdad; 2010:31). Esta ley del orden se activó en la estrategia de combatir a un enemigo interno influenciado por el “peligro comunista”. Ello se configuró en distintas acciones de militarización de las sociedad que arremetieron con cualquier organización o persona que luchara por reivindicaciones sociales.

En ese contexto surgió el movimiento Alfaro Vive Carajo, guerrilla urbana que nació con el nombre de una consigna que gritaban algunos jóvenes a finales del gobierno de Hurtado y que Guevara los conoció en el ámbito de las manifestaciones.

Yo estuve cercano en la temprana organización de Alfaro Vive, pero cuando me di cuenta que estaban conduciéndole rápidamente, los más influyentes ahí, en una organización de carácter militar, con mandos, comandantes y todo eso, me distancié. Cuando se desató la represión contra ellos continué colaborando a través de la guitarra. Hice su himno y otras canciones más donde cantaba al valor y al dolor de ellos, a las escenas de los chamos apresados, torturados, asesinados. Para algunos tengo canciones específicas como una que se llama: “Para morir en enero”, dedicada a Fausto Basantes y Arturo Jarrín (Entrevista a Jaime Guevara; 02-06-2013).

El discurso del gobierno de Febres Cordero se enfatizaba en descalificar toda configuración social que se definiera en lo político, a pretexto de combatir a Alfaro Vive Carajo. Así, “en la Comisión de la Verdad, de las denuncias que recibimos, vimos que el 15% de las víctimas era gente de Alfaro, y más del 60 % era una represión a la protesta social.” (Entrevista a Elsie Monge; CEDHU: 09-07-2013).

A nombre de la seguridad nacional, organismos e inteligencia de la Policía y las Fuerzas Armadas realizaron un trabajo ilegal de vigilancia, identificación, fichaje y persecución de los supuestos enemigos del Estado: sindicalistas, militantes de partidos, religiosos e intelectuales que no estaban imputados por ningún delito. Se trató de una persecución de carácter ideológico: se los persiguió por tener

ideas de izquierda (Informe de la Comisión de la Verdad; 2010: 31).

La violencia policial, las torturas a líderes de izquierda, los asesinatos y el sin número de desaparecidos que dejó este período, crearon un ambiente de terror que transformó la impugnación de lo político. Las luchas sociales tendieron a tomar otras formas encubiertas de resistencia, en la medida de la disciplina que ejercía el Estado desde su aparato represor. A ese contexto se refiere la canción “Basta de bestias” que evidenciaba como muchos de los militantes de izquierda vivían con el temor de una etapa que guardaba para sí un instinto persecutorio. *“Cuando reclamas la anunciada ración / sólo te lanzan un maleante escuadrón / que por reforma anticonstitucional / te puede aprisionar, herir, quemar los libros y matar / y decir que un enfrentamiento te balearon la cabeza / ¡Basta de bestias!!!”* (Jaime Guevara: Basta de bestias). Ese canto se perfila en los discursos ocultos que reflejaba el clima de temor de esa época; en esas conductas “fuera de escena, más allá de la observación directa de los detentadores de poder” (Scott; 1990:



Foto: Anónimo. Guevara en la Penitenciaría del Litoral junto a dirigentes del AVC que fueron apresados (Guayaquil-16 de octubre del 1988).



Foto: Anónimo. Guevara en el evento “Unidad por derrotar a León”. Movimiento de Socialista de los Trabajadores. (Quito-1986).

A pesar de ese escenario de miedo y criminalización, en este período se hicieron seis huelgas nacionales a razón de que el cuerpo del sindicalismo todavía estaba presente en las luchas sociales (Informe de la Comisión de la verdad; 2011). La nueva aplicación de medidas, la eliminación del control del Estado a la producción del sector empresarial y la eliminación de subsidios a los combustibles generó el descontento popular. Además, del alza de la tarifa de transporte y la tarifa eléctrica de “conformidad con la exigencia

de una eficiente política de precios de la energía hecha por el Banco Mundial” (Cueva; 1988: 118). El desarrollo de privatizaciones, a través de estrategias de concesión territorial al mercado de las “oligarquías criollas”, fue otro agravante; como también, el mercado transnacional afianzado en “sus *partners* extranjeros” que tomaron el control de la economía del país (Cueva; 1988: 120).

Por otra parte, por participar en la lucha política de los sectores sindicales y estudiantiles, las amenazas cayeron también sobre Guevara. La policía lo amenazaba en la calle o a través de llamadas telefónicas a su casa. De hecho, Guevara estuvo en varias ocasiones en la cárcel donde fue torturado, “no por su condición de artista, porque eso no constituía, según los portavoces oficiales, un peligro para el Estado. Más bien se auspiciaba a ciertos artistas” (Entrevista a Susana Reyes; Coordinadora de Artistas Populares: 15-07-2013). Fue apresado porque participaba con su guitarra directamente en las manifestaciones.

Me metían tranquizas cualquier cantidad. Me rompieron la guitarra un montón de veces. En una ocasión le dieron con un lanza bombas mientras estaba cantando en una huelga. Se encargaron de llevarme preso y aterrorizarme. Estuve en varias ocasiones en la cárcel y fui torturado. Varias veces me dieron un toletazo en la cabeza, me botaron al suelo y con una patada en la nariz me rompieron el tabique totalmente....me salía sangre como llave de agua (Entrevista a Jaime Guevara: 02-06-2013).

A lo largo de este período político las políticas neoliberales profundizaron la crisis política y económica del país. La devaluación de la moneda cayó en un 56% y la elevación del precio de los combustibles subió en un 10% (Moncayo; 2009: 138). Esto contribuyó a intensificar el descontento popular, y con eso, el temor del Presidente de perder las elecciones que se avecinaban. La estrategia del Gobierno para la perpetuación de su poder, se delineó en desarrollar una consulta popular. En esta consulta se preguntaba a la sociedad ecuatoriana si estaba de acuerdo con que los ciudadanos independientes podían participar en las elecciones. Una pregunta que escondía tras de sí una respuesta obvia que Agustín Cueva la definía como la trampa propicia para “la consolidación de un poder absolutista” (Cueva; 1988: 125). Lo clave de esto, es que ese proceso desató también una contra campaña de parte de las organizaciones que confrontaban al Gobierno y que buscaban su pronta salida.

El discurso oculto de las luchas sociales empezaba hacerse público en el contexto de las elecciones que estaban por abrirse. Guevara entonces grabó una canción para alentar el no en la consulta. “*Y en la papeleta donde han puesto su culebra...//*

para que nos muerda como trampa de ratón / a los brabucones les contestaremos nones / y a sus ambiciones les contestaremos ¡No!” (Guevara: El Nones).

El triunfo del no en el plebiscito demarcó finalmente la pérdida de legitimidad de este régimen, lo cual propició el levantamiento militar al mando de un general de la Aviación, Frank Vargas Pazzos. Primero la toma de la base de Manta, posteriormente la toma de la base Mariscal Sucre de Quito, dieron paso al secuestro del Presidente en la base militar de Taura el 16 de enero de 1987. “Un efectivo militar en traje de campaña saltó sobre el Presidente. Con el brazo le tomó por el cuello y el fusil ametralladora se lo puso sobre el pecho. El soldado gritó: ¡Queda detenido!, el Presidente fue sometido y se produjo una ensordecedora balacera” (Diario Expreso; 17 de diciembre de 1987). El motivo de este secuestro era el pedido de libertad de las Fuerzas Armadas del General Vargas Pazzos, apresado el 14 de marzo de 1986 durante 10 meses y dos días; y quien, a pesar de haber recibido la amnistía del Congreso, el recurso de habeas corpus, no era liberado de prisión por Febres Cordero (Ortiz;1987:69). Después de ser liberado Febres Cordero concedió la amnistía. De ahí la canción de Guevara “Apresador apresado”, una crónica satírica del caso.

Yo creí que disparaban sus fusiles en mi honor / y resulta que me agarran por mañoso y opresor / ¿Y ahura, y ahura / ¿Cómo me escapo de Taura? // Se me caen los calzones / y los humos de matón / al barrer con bigotes todo el campo de aviación / ¿Y ahura, y ahura / ¿Cómo me escapo de Taura?// Pobre Rambo/ pobre Rambo derrumbado / Pobre Rocky / pobre Rocky derrocado / pobre Cobra descobrado / pobre cowboy frustrado / ¡Apresador apresado! // Es verdad que yo he rezado sólo en foto electoral / pero un zambo colorado hasta me hizo arrodillar (Guevara; Apresador, apresado. Taura).

Finalmente el período de Febres Cordero concluyó con las nuevas elecciones en que ganó Rodrigo Borja. Frente a ese hecho, Guevara junto a la CAP (Coordinadora de Artistas Populares) desarrollaron un evento en San Francisco. Para sorpresa de esta organización, “el festejo programado, en la expectativa de aglutinar a un grupo pequeño de militantes y organizaciones, congregó a más de 180 organizaciones a nivel del país” (Entrevista a Adriana Oña; Coordinadora de Artistas Populares: 22-06-2013).

El régimen de Febres Cordero se convirtió en una experiencia importante para los procesos de defensa de los derechos humanos, a razón de que motivó una disputa permanente ante la impunidad y los abusos del poder donde el Estado cumple una decisiva responsabilidad.

Guevara en la lucha de la familia Restrepo y el surgimiento del movimiento indígena

Yo me acuerdo que estaba en la Plaza Grande un miércoles con mi cartelito, cuando de pronto miré para el lado de la catedral que venía un tipo alto, flaco, desgarbado y peludo, con una guitarra al hombro. Lo miré como a cualquier persona, pero vi que caminaba hacia mí, se acercaba para hablar conmigo. Efectivamente, el hombre llegó con su guitarra y se presentó: “Buenos días, yo soy Jaime Guevara, acabo de venir de Cuba... me he enterado que ustedes están saliendo acá a la Plaza a reclamar por la desaparición de unos chicos... de sus hijos; eso me ha conmovido de sobremanera y quiero apoyarlos”. Eso me sorprendió y me gustó ¡Qué maravilla que la gente empiece a sensibilizarse por nuestra causa y nos acompañe! Entonces le agradecí mucho, aunque en ese momento no sabía dónde encajaba la música en un conflicto como el nuestro. Al poco tiempo aprendí de la importancia de su trabajo, ya que desde ese momento Jaime nos acompañó los 25 años de nuestra lucha (Entrevista a Pedro Restrepo: 14-07-2013).

Quizá la causa de la familia Restrepo, a la que Guevara se unió en marzo de 1989, sea uno de los mejores ejemplos de la carga política que puede tener la música vinculada a una lucha. Un proceso que inició después de un año en que la policía mantuvo a la familia Restrepo con demasiadas evidencias de engaño, lo que hizo pública su denuncia.

Para entonces, Rodrigo Borja asumía la presidencia. Era un gobierno de mayor diálogo social, enfocado en una postura política social demócrata, desde un discurso asociado a las ideas de la izquierda y una estrategia económica de ajuste gradual de la economía. El Gobierno asumió el “Plan de Emergencia Económica” orientada por el Fondo Monetario Internacional (FMI) con el fin de mitigar la deuda heredada del tiempo de Febres Cordero. El plan consistía en realizar “mini devaluaciones permanentes y macro devaluaciones ocasionales, con cierto control estatal, mediante ajustes graduales de la economía que provocó cambios en la estructura productiva orientándola hacia el mercado externo” (Informe de la Comisión de la Verdad; 2011: 80).

A razón de que otros casos de desaparecidos se sumaban a los plantones realizados por la familia Restrepo, el gobierno de Rodrigo Borja se vio obligado a crear una comisión para investigar esos casos. “Dicha Comisión no fue más que un juego político, una estrategia para minimizar nuestro proceso de lucha y para lograr acallarnos” mencionaba Pedro Restrepo, quien considera que para entonces “las comisiones eran la tumba de las buenas intenciones” (Entrevistas a Pedro Restrepo: 14-07-2013).

Mientras tanto, la profundización de la crisis económica se agudizaba paulatinamente en el país; las medidas devaluación gradual no podían con la crisis y por lo tanto crecía el descontento popular. El cuerpo del sindicalismo, agrupado en el FUT (Frente Unitario de Trabajadores), desarrolló cuatro huelgas nacionales. Frente a esto el gobierno de Borja realizó una campaña por deslegitimar a sus dirigentes y desarticular su organización. Además eliminó el derecho a la huelga sindical solidaria definida en la Reforma del Código de Trabajo (Informe de Comisión de la Verdad; 2012). La reforma se aprobó en noviembre de 1991,

los puntos clave de la misma fueron: • Mínimo treinta trabajadores para formar un sindicato, cuando antes se requerían quince. • En caso de conflicto colectivo, la mediación era obligatoria. Mientras el conflicto no se resolviese, los trabajadores no podían iniciar una nueva huelga. • La huelga solidaria⁷² debía ser anunciada con anterioridad y no debía durar más de tres días. Al trabajador que participara en ella, se le privaría de estabilidad por un año. • Las huelgas en sectores claves del servicio público, así como en hoteles, bancos y empresas agropecuarias debían ser declaradas con veinte días de anticipación, siempre y cuando se garantizará la participación de al menos 20% de los trabajadores. • Los actos violentos contra personas y bienes tornaban ilegal a la huelga, independientemente del número de trabajadores que los hubiesen cometido (Informe de la Comisión de la Verdad; 2011: 82).

Por otra parte, en este período “la organización Alfaro Vive Carajo expresó su voluntad de participar en la vida legal y política del país, sin el empleo de las armas como medio de acción política” (Moncayo; 2009: 146). Fue así que algunos de “los integrantes de AVC se asimilaron al Gobierno; otros de sus integrantes se vincularon más directamente al proceso de organización popular y conformaron, junto a otras organizaciones, la Coordinadora Popular de Quito” (Entrevista a Milton Chamorro; Ex AVC, actual funcionario de la Secretaría de los Pueblos; 03-07-2013).

Mientras en esta etapa el cuerpo del sindicalismo y los AVC se debilitaban con los acuerdos pactados con el Estado, el Movimiento Indígena empezaba a tomar fuerza como un actor importante de la política ecuatoriana.

Guevara tomó contacto con el Movimiento Indígena por la vinculación a los grupos de derechos humanos. Participó en una red radial llamada ERPE (Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador). Proyecto emprendido por el sacerdote Monseñor Leonidas Proaño a quien le llamaban el Obispo Rojo. Un sacerdote de la teología de la liberación que fundó la organización Movimiento por la Paz, al final del período de Febres Cordero.

Las dinámicas de la lucha social tomaron otros matices y Guevara se alineaba a esos cambios, “en las concentraciones, marchas y en la toma de las iglesias que se hacían para entonces desde el Movimiento Indígena” (Entrevista a Jaime Guevara; 14-06-2013). Fue así que participó en la primera toma de la iglesia de Santo Domingo el 28 de mayo de 1990 (Informe de la Comisión de la Verdad; 2011). Un espacio donde cantó por primera vez *Ñani mishacunchic*, un tema que retraba la presencia de este actor en la política ecuatoriana.

Luego de tanto tiempo / cansados de padecer / estamos ya venciendo / van a ver. // ¡*Ñani mishacunchic!* // Luego de tanto lloro / desde que el conquistador / nos arrancara todo / lo mejor. // ¡*Ñani mishacunchic!* // Luego de cinco siglos / luego de cinco azotes / luego de cinco espinos/ en el *shungo* / se abre por fin camino / Taita Sol. // *Ñani mishacunchic!* // Luego de tanto tiempo / cansados de padecer / estamos ya venciendo / van a ver (Guevara; *Ñani mishacunchic*).

Las canciones que Guevara había creado en el período de las luchas barriales también se reencontraban en el sentido del cuestionamiento que el Movimiento Indígena generaba a la política económica del Gobierno de Borja. Ello, alrededor de los conflictos de la propiedad de la tierra que “el Ministerio de Agricultura y Ganadería (MAG) de ese entonces no solucionaba, más bien invertía grandes sumas de dinero en las medianas y grandes propiedades, pero no en la solución de casi setenta conflictos” (Informe de la Comisión de la Verdad; 2011: 83).

El descontento del movimiento indígena crecía y al iniciar la década del noventa se desencadenó en la primera marcha a nivel nacional. Fue el 4 de junio de 1990 que los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador convocaron a miles de personas de distintas provincias del país. “La CONAIE entregó al gobierno de Rodrigo Borja un mandato de dieciséis puntos que incluyó: solución de los conflictos de tierra y legalización de los territorios de las nacionalidades como solución” (Informe de la Comisión de la Verdad; 2011: 83, 84). El Gobierno reprimió a los manifestantes, “movilizó al Ejército y a la Policía para reprimir las protestas. Los militares entraron a las comunidades, golpearon y detuvieron a personas. Como si estuvieran en una guerra se utilizaron helicópteros, carros de combate, armas de grueso calibre” (Informe de la Comisión de la Verdad; 2011: 84).

En ese contexto, el Gobierno de Borja impulsó distintos procesos de diálogo con los dirigentes indígenas. Se advertía la participación política de este Movimiento en la conformación de un partido. Las lógicas de lo político se transformaron a un proceso de

la política al interior del parlamento. Desde la perspectiva de Guevara y Elsie Monge, cuando este sector creó el partido *Pachakutik*, entró a definirse en las lógicas de dominación esperadas por los grupos dominantes.

En el marco de ese escenario de la política nacional y sus nuevos actores en disputa, había pasado cuatro años del desaparecimiento de los jóvenes Restrepo. Por ello, el 8 de enero de 1991, Guevara organizó la primera conmemoración a esta causa. “Era un festival que organizó el cantautor por el aniversario de la desaparición de los niños. Había mucho interés en la población. Era un canto a la vida muy lindo y al mismo tiempo un grito de protesta” (Entrevista a Pedro Restrepo: 14-07-2013).

La experiencia acumulada del proceso de trabajo con la CAP (Coordinadora de Artistas Populares) en la década del ochenta, sirvió para que Guevara se convierta en un gestor cultural con experiencia. De hecho, la mayoría de personas entrevistadas en este estudio, lo recuerdan como una persona extremadamente disciplinada y ordenada en la producción de eventos. Un proceso que lo aprendió paulatinamente en la autoevaluación de los procesos de autogestión que impulsó desde la década del setenta en el marco de las dinámicas del rock y sus principios anarquistas. Guevara lleva un esquema para la realización de festivales y eventos en un cuaderno, desde el más mínimo detalle. Los tiene clasificados de acuerdo a la magnitud de los mismos, con un detalle específico para cada trabajo. Una práctica que ha caracterizado sus dinámicas de autogestión y se ha convertido en uno de los mayores atributos de sus procesos de organización.

El homenaje a los Hermanos Restrepo se desarrolló en el atrio de la catedral ubicada en la Plaza Grande frente al Palacio Presidencial. En el acto, “los familiares de desaparecidos, los artistas y activistas que participaron fueron fuertemente reprimidos por la policía” (Entrevista a Jaime Guevara; 08-06-2013).

Cesar Verduga quien para entonces ya era Ministro de Gobierno, un sinvergüenza que hizo su carrera política en el discurso de los derechos humanos, mandó a toda su fuerza policial. Destruyeron la tarima y se llevaron nuestras cosas, los retratos y pancartas. Sin embargo, seguimos ahí, hicimos la misa en medio de gases (Entrevista a Pedro Restrepo; 14-07-2013).

Muchas personas fueron agredidas físicamente, “la policía cercó a los espectadores y comenzó a golpear y agredir a los artistas y el público. La policía desgarró las telas del escenario y se llevó 25 cuadros con fotos ampliadas de personas que se encuentran desaparecidas” (Diario Hoy; 13-01-1992).

Este acto represivo no disuadió la lucha de los familiares de desaparecidos, sino

que más bien cohesionó a la organización articulada con otras luchas sociales. El Gobierno de Borja estaba en el último año de su mandato y la pérdida de legitimidad del presidente resinificaba también un proceso negativo para las ideas del discurso izquierda. Para entonces, estaba de visita en el Ecuador el dictador chileno Augusto Pinochet. Su visita no era diplomática para hablar con su homólogo, sino que venía de visita al Colegio Militar Eloy Alfaro donde había sido profesor en algún momento. Frente a ello, “el Presidente Rodrigo Borja, inicialmente no se pronunció sobre la llegada de Pinochet y le dio la entrada al país como si se tratase de cualquier otro ciudadano chileno” (Entrevista a Jaime Guevara: 14-06-2013) . Sin embargo, al ver que el nivel de reclamo de un grupo exiliados chilenos que Guevara conoció a finales de la década del setenta, poco tiempo después Borja calificó de no grata su visita.

He venido en calidad de turista privado al Ecuador y lo único que quiero es conocer tranquilamente esta hermosa ciudad de Quito. Lamento mucho que el Doctor Borja diga que mi presencia no es bienvenida. Dijo el general Augusto Pinochet la mañana de ayer cuando se disponía a recorrer la ciudad (Diario el Universo; 3 de marzo de 1992).

Fue así que se planteó hacer una acción en el Hotel Oro Verde donde Pinochet se hospedaba. Un día anterior, Guevara recibió una llamada de una amiga Chilena que le invitó al plantón y quedaron en verse a la mañana siguiente a las 8 de la mañana en el hotel. Guevara, llegó un poco antes de la hora pactada y mientras esperaba a la gente que se había convocado, vio que al interior del edificio estaba Jaime Nebot del Partido Social Cristiano, quien llegó con su mujer e hijos; y otras personas, la mayoría militares y políticos de derecha. Fue en ese momento que

en medio de agentes de seguridad chilenos y ecuatorianos, Pinochet se disponía abandonar el hotel, de pronto una voz airada grito: “Lárgate de aquí asesino”. Todos los rostros se volvieron como movidos por un mismo resorte, a fin de localizar al individuo que lanzó el insulto. Y ahí estaba un hombre alto, de cabello largo y lentes, vestido con chompa y pantalón jean. El individuo no se inmutó, ni se movió del lugar, mientras gentes de seguridad lo sujetaban. Sus ojos estaban fijos en el General y éste hizo la intención de contestar el grito, pero se contuvo y poco después se alejó en un auto diplomático. El sujeto, luego de cumplida su misión, se alejó. Luego se conoció que se trataba de un cantante de música protesta (Diario Hoy, 20 de marzo de 1992).

En ese contexto se acercaba el final del período político de Borja. En las nuevas elecciones que se avecinaban, “ Sixto Durán Ballén, quien sería el siguiente mandatario de la nación, pasó por la Plaza Grande un miércoles de plantón a entregar a Luz Elena

Restrepo una carta” (Entrevista a Jaime Guevara; 08-06-2013). Esto en medio de una caravana electoral que venía por la Calle García Moreno. Paró donde Pedro y Luz Elena (padres de los hermanos desaparecidos) se encontraban junto a Jaime Guevara y otros familiares de desaparecidos. Durán Ballén se bajó de la camioneta y se dirigió hacia Luz Elena “a fingir una especie de llanto y a entregarle un documento que expresaba sus sentimientos de solidaridad y dolor. Decía que si él llegaba a ser presidente haría todo lo posible por investigar el caso” (Entrevista a Jaime Guevara; 08-06-2013).

Dos semanas después de subir al poder, Sixto Durán Ballén ordenó el desalojo de los plantones en la Plaza Grande. El espectáculo acusador que connotaba la presencia de los Restrepo era el corazón delator de un Estado represivo que buscaba ocultar esa insignia de los derechos humanos. Así se instauró un cerco policial cada día miércoles, día en que se organizaban los plantones. El cerco se ubicaba a dos cuadras a la redonda del palacio presidencial y duraba de dos a tres horas, justo en el momento en que los familiares se daban cita para congregarse en la Plaza. Guevara para entonces cantaba, entre otras canciones, “Cerco de *miér...coles*”, un tema que se convirtió en un himno de esta etapa.

El miércoles temprano por el centro yo me fui / y hallé la Plaza Grande convertida en un fortín / de cascos y de botas que impedían caminar / comprar, vender, hacer y desde luego protestar / Cerco de *miér...corles*, cerco de *miér...coles* / yo sé por qué no nos permites circular / cerco de *miér...coles* / cerco de *miér...coles* / por puro miedo a nuestro pueblo y su verdad. // Había un regimiento completito en más de un bus / con bombas, balas, perros, motos y hasta *trucutús* / le pregunté a un agente para qué tanto arsenal / y supe que por miedo a los Restrepo y su verdad. // Cerco de *miér...coles*... // Inútil es el cerco porque siempre existe / quien / se cuele por arriba, por abajo y a través / pero arrurú abuelito duerma con su biberón... / arrurú mi niño / arrurú mi amor / ayayay finita (Esposa de Sixto) mi espalda por favor. // Le pregunte a un agente que ¿Para qué tanto arsenal? / y supe que por miedo a los Restrepo y su verdad. // Cerco de *miér...coles*... // la justicia / la justicia / la justicia y la verdad / cada miércoles derriba a ese cerco y su maldad (Guevara; Cerco de *miér...coles*).



Foto: anónimo. Guevara junto al Cerco Policial del día miércoles de plantones por los desaparecidos (Quito-1993).

Fue entonces que el discurso de derecha ocupó nuevamente la institucionalidad del Estado. En ese contexto se desató un período político donde el modelo del neoliberalismo se emplazó con mayor fuerza en un contexto global que se determinaba con la caída del muro de Berlín. En ese hecho se profundizaba la depresión de los ideales que marcaban el derrumbamiento del socialismo real. Tema que impactó fuertemente en “muchos militantes de la izquierda, de los setentas y ochentas, quienes los fines de semana se sentaban a hablar de política y embriagarse en la salsoteca: “Mayo del 68”, ubicada en el sector de La Mariscal. Algunos de ellos hoy: ¡Ministros!” (Entrevista a Jaime Guevara; 14-06-2013).

La tesis del libre mercado definía la hegemonía del discurso político, la modernización y el progreso. Esto marcaba la pauta para definir las reformas de la reducción del papel del Estado y el privilegio a sectores privilegiados del sistema económico nacional. La modernización de la administración pública se convirtió en la prioridad de las medidas estructurales, para liberar las lógicas del mercado en reformas y leyes de flexibilización que configuraron la privatización. A este proceso se debe la creación del Consejo de Modernización del Estado (CONAM).

Durán Ballén también reprimió fuertemente la protesta social, en el marco de las políticas de seguridad contra la delincuencia. “Según la CEDHU, en 1992, se cometieron 641 casos de violación a los derechos de la persona, y en 1993 éstos aumentaron a 1.055, lo que representó un incremento de 65%” (Comisión de la Verdad; 2010: 39). La Ley de Seguridad Nacional se activó nuevamente en esta etapa, mediante decretos de estados de emergencia que suscitaron por una parte por la guerra con el Perú. Por otro lado, en función de reprimir los levantamientos indígenas. Fue así que “los militares asaltaron a las radios Latacunga y Escuelas Radiofónicas de Chimborazo

(ERPE). Adicionalmente, Durán Ballén “emitió un decreto en el que dispuso que los miembros de la Fuerza Pública quedaban exentos de responsabilidad penal por las acciones realizadas durante el estado de emergencia”(Comisión de la Verdad; 2010: 39).

Por otra parte, para entonces muchos más casos de desaparecidos se unieron a la lucha que empezaba a convertirse en un símbolo de la represión, del crimen e ineficacia del Estado en materia de seguridad. Habían otros argumentos de la Policía, se decía que el desaparecimiento de los chicos se dio a razón de que sus restos habían sido devorados por peces en el río Machángara. Argumento que carecía de sentido; así, con indignación, Guevara compuso: “Los fluviomarinos”.

En lo profundo de ese río / de aguas de pestilente hedor / hay unos peces conocidos / por su apetito abusador/ No se conforman esos peces / con una dieta de animal / pues pertenecen a la especie fluviomarino policial/ Fluviomarino que hipócrita y maligno / devoras a los niños y coches por igual / Y luego mientes con lengua de serpiente / que ha sido un accidente / te vamos a pescar /Gluglú, Gluglú, Gluglú, Gluglú, ¿Qué menú, que menú devoras tú? / Gluglú, Gluglú, Gluglú, Gluglú, De caqui y verde pus (Guevara; Los Fluviomarinos).

Fue así que la lucha de la familia Restrepo se mantuvo en lo largo de toda la década del noventa hasta el 2008, en un proceso de articulación de otras luchas y agrupaciones políticas. Se unieron otras organizaciones y movimientos sociales que acompañaban este proceso,

el Comité de Víctimas de la Represión, familiares de jóvenes acusados de pertenecer a Alfaro Vive Carajo que luego en parte se integró al Comité de Familiares de Desaparecidos, grupos de artistas que se sumaban, jóvenes que apoyaban y se identificaba con esta causa y los derechos humanos; entre otros grupos como la organizaciones GLBTI que luchaban porque ser homosexual hasta ese momento era un delito penado por la ley (Entrevista a Pedro Restrepo; 14-07-2013).

La importancia de este proceso fue clave para la vida política de Guevara; en primer lugar, por el compromiso desinteresado que asumió en esta lucha; y en segundo lugar, por la experiencia acumulada que se retrató en la impugnación al poder mediante la música como herramienta política de lucha.

CAPÍTULO V

DE LA ACTIVACIÓN DEL ROCK EN LO POLÍTICO FRENTE AL ESTADO COMO GARANTE DEL CONTROL Y EL ORDEN DE LA MORAL

La satanización del rock y los artistas presos

El efecto del “*travoltismo*” que emergió a finales de la década del setenta duró hasta aproximadamente mediados de la década del ochenta. El rock para entonces empezaba a consolidarse nuevamente en las dinámicas de los jóvenes de la ciudad. Por una parte, la entrada del rock latino influida por el *Glam* y el *Post Punk* ingleses creó un efecto masivo en las dinámicas culturales de los jóvenes; y a finales de la década, la propagación del *metal rock*, al sur de la ciudad, en base a otras estéticas corporales y estilos de hacer *rock*.

A lo largo de esa etapa, Guevara participaba esporádicamente en la dinámica de los conciertos que se generaban para entonces. La escena paulatinamente creció, hasta la década del noventa en donde hubo una mayor intensidad de esta expresión cultural. Los cambios en las telecomunicaciones transformaron las dinámicas de las culturas en la urbe a nivel global, en un período que ampliaba y diversificaba los estilos de hacer rock, sus expresiones musicales, estéticas y prácticas identitarias. Fue una etapa donde las agrupaciones musicales *rockeras* dejaban de hacer un trabajo interpretativo y se consolidaban en la propia creación.

Al igual que en la década de la dictadura los conciertos eran suspendidos en medio de acciones represivas que protagonizaba la Policía. Era una lógica de control moral sobre las formas de identificación que los jóvenes hacían a través de su música. La discriminación se dirigía hacia todo el espectro cultural del rock pero con mayor énfasis a las dinámicas y estéticas relacionadas al *metal*.

En muchos conciertos, los militares y policías se dirigían a disuadirlos. La estigmatización se afirmaba en la idea de la delincuencia y la droga. Un ejemplo de esto se puede retratar en el concierto de la empresa *Orangine* en 1994, en el período presidencial de Durán Ballén. Llegaron varios camiones del ejército y la policía. Los uniformados agredieron a la gente congregada en el festival y se llevaron a la cárcel a más de 120 *rockeros*, entre hombres y mujeres. Para entonces, el rock se asociaba a prácticas religiosas vinculadas al satanismo desde la sociedad y los medios de comunicación.

Llegó a decirse que los *rockeros* se comían animales vivos, que eran sacrificados en nombre del maligno, del mismísimo Satanás (risas). Todo ese tipo de leyendas desgraciadamente caló en una población

ignorante que no logró ver las prácticas reales de los conciertos de rock (Entrevista a Jaime Guevara; 23-07-2013).

En esta etapa los procesos de discriminación y exclusión social se definía en una imagen asociada a la violencia “generada por los prejuicios existentes, para quienes el uso de ropa negra y cadenas, adornos con símbolos de muerte y cabello largo significaba delincuencia, y causaba miedos y conflictos” (Gallegos, 2002, 78).

Al igual que en la década del setenta, los conciertos se hacían en lugares clandestinos, en distintos espacios al margen de la ley y los permisos. Del barrio La Colmena a la Villaflora, de la Casa Comunal de Chilibulo al norte en Cotocollao, Guevara participó en algunos de los conciertos que se hacían. La dinámica del metal empezaba a tener más fuerza en la ciudad, y los conciertos aumentaban en número, en casas comunales y otros espacios en diferentes barrios.

La religión jugó un papel ideológico manipulativo a través de los medios de comunicación. Hecho que evidenciaba un campo de luchas por la manipulación simbólica de la conducta de la vida privada y la orientación de la visión del mundo, en un proceso de estigmatizaciones en donde a los *rockeros* a nivel mediático se los definía como “secta”.

Los *rockeros* se convirtieron en víctimas propiciatorias y receptores de la violencia institucionalizada. Eso que Reguillo -acerca de la mirada institucional a la juventud de la década del ochenta en América Latina- definía como “la figura terrible del enemigo interno que transgrede a través de sus prácticas disruptivas los órdenes de lo legítimo social” (Reguillo, 2000: 5). Los imaginarios dominantes condicionaron al joven en estigmatizaciones que los involucraba con la violencia en las ciudades. Lo que confluía en un proceso de minimización de su imagen y en la institución del joven como problema social (Valenzuela en Feixa, Molina, Alsinet, 2002; 15).

¡Sensacional: rock = satanismo! Cual si de una página inquisitorial se tratase, la revista Vistazo, en un artículo titulado “En el nombre del Diablo, cuestionaba hace algún tiempo al rock, a sus músicos y a su público, con el desgastado y clerical argumento de que dicha música es obra del mismísimo Satanás. Éste, según el artículo en cuestión, estaría “amenazando a nuestros jóvenes” e incitándoles a todo género de desafueros (Guevara; 2004: 70).

A decir de Guevara en esta etapa, la represión del Estado se orientaba en general hacia distintas ramas del arte y expresiones culturales; no solo se dirigía hacia las prácticas *rockeras*, sino en general hacia cualquier forma de expresión cultural y política que

puedan “atentar” al orden social y moral de la población. De hecho, en una caravana que se realizó como crítica a los 500 años del descubrimiento de América, en el contexto político de Durán Ballén, el Estado reprimió con violencia a los artistas que se congregaron en ese evento. “Yo como estaba con mi hija no me llevaron, pero a otros compas les encapucharon y torturaron, les tiraron gas y después de unos días los soltaron” (Entrevista a Adriana Oña; Coordinadora de Artistas Populares: 22-06-2013). La comparsa estaba llena de bailarines, pintores, mimos, músicos y teatreros; entre ellos Jaime Guevara y algunos militantes de la CAP (Coordinadora de Artistas Populares) que aún se mantenían.

El objetivo era realizar una marcha pacífica que tenía como centro de congregación la plaza del barrio San Blas. Para el evento estaba programado que dos cirqueros atravesaran en cuerda floja de techo en techo encima de la plaza. “Mientras ello sucedía, llegó la policía conjuntamente con el ejército y reprimieron a los artistas, arrestaron a varios, entre ellos el danzante Wilson Pico y otros más” (Entrevista a Jaime Guevara: 23-07-2013). También arrestaron a algunos artistas extranjeros que enseguida fueron deportados –exceptuando a un español al que le defendió su embajada–.

Según los informes escritos de la OID Pichincha, ninguno de los artistas detenidos tenía antecedentes delictivos anteriores. El mismo informante afirma que “descarta que estas personas hayan estado realizando actos que alteren la paz ciudadana, o a su vez, hayan tenido a subvertir el orden, descartándose además que pertenezcan a grupos subversivos alguno” (SIC). ¿Por qué se los detuvo? ¿Se justifican tremendos operativos policiales y agresiones a los derechos humanos para investigar a estos “peligrosos sujetos”? se preguntan los artistas. Los artistas ya están registrados en el ejército, OID, CDP, comisaría, tienen filmados sus rostros, sus casas, tienen todos sus datos. “Yo no puedo dormir, ellos saben donde estoy, ¿De quién depende mi vida? Reclama una de las artistas. El día martes en rueda de prensa televisada, el ministro de Gobierno, Roberto Dunn, declaró que se habían detenido a artistas posiblemente vinculados con las FARC colombianas; que “existen evidencias –gráficas y filmicas- de que los integrantes del grupo, en lugar de dedicarse a actuar, escribían frases subversivas en las paredes de Quito”; que “fueron vistos salir de un local cuyos ocupantes se dedicaban a actividades subversivas, según inteligencia militar que vigilaban desde hace algún tiempo”; incluso dio por arrestados a dos artistas que no lo estaban, Jaime Guevara y Kléber Viera. Su información –viniendo de una fuente tan fidedigna- se difundió por los principales medios de comunicación del país. Hasta ahora esta información no se ha rectificado. En una posterior rueda de prensa televisada, al ser consultado por el caso de los artistas, el ministro se puso de pie, agitó los brazos entrecruzándolos y se retiró del lugar sin pronunciar una sola palabra (Diario Hoy; 25 de octubre de 1992).

Dado el caso, este grupo de artistas canalizó el incidente a través de varios foros

públicos y denunciaron el hecho. Esto impactó en los medios de comunicación y la opinión pública. En estos eventos se denunció la agresión que los artistas vivieron cuando fueron detenidos. Además, se creó un espacio para dialogar sobre la definición del arte en lo político y su función social.

El alcance de la difusión mediática, entre otras cosas, permitió deslegitimar la imagen política del Presidente, creada alrededor de su edad y el discurso cristiano. “Fue un proceso que transformó la imagen de viejito bonachón que tenía” (Entrevista a Jaime Guevara: 23-07-2013). Además, permitió un tipo de agrupación en lo político, organizada desde este frente de artistas que para entonces se encontraba disperso. Fue un proceso de denuncia que concluyó con un gran festival donde se montaron distintas obras en vinculación a ese hecho.

Yo hice por mi lado una canción del incidente; cada artista a su manera creó una obra que concluyó en un gran festival que lo desarrollamos en el Teatro Nacional de la Casa de la Cultura. Ahí canté, a teatro lleno: “Artistas Presos”: Danzábamos en un techo / por los 500 abriles / cuando un montón de fusiles / nos apunta alrededor, / se ha equivocado mayor: / solo somos bailarines. // ¿Por qué me sube al camión? / ¿Por qué me arroja en el suelo? / ¿Por qué me esposa mis sueños? / ¿Por qué me encapucha mi frente? / Se ha equivocado teniente / sólo soy titiritero. // Me roban discos y libros / y me preguntan a palos / si es que utilizo en asaltos / mi cartera y mi disfraz. // ¡ No sea bruto oficial: yo los uso para teatro. // Luego el ministro anunció / que dizque por guerrilleros / de las FARC o de Sendero / fue que nos hizo apresar / Pero no sé disparar: sólo soy un guitarrero. // La moraleja del cuento / es que los paracaidistas / si quieren ver terroristas / vayan a verse al espejo / y en cambio guarden respeto / para el pueblo y sus artistas (Guevara; Artistas Presos).

En este período el Estado nuevamente operaba de forma represiva a las dinámicas de activismo político que se emprendía en la ciudad. Por ello fue a parar en algunas ocasiones a la cárcel. Una de ellas, mientras cantaba en una huelga nacional junto a varios activistas que se acostaron frente a un *trucutú* (tanque lanza bombas de policía). Esto último porque un pelotón policial del Grupo de Operaciones Especiales (GOE) apresó a Guevara, le quitó su guitarra y lo llevaron detenido al Centro de Detención Provisional (CDP). Fue liberado unos días después y cuando fue a pedir su guitarra, la policía no quiso devolverle, a razón de que “La máquina mata fascistas” era la constancia y evidencia del delito.

En el parte policial firmado por el capitán Gonzalo Cabezas, del GOE, la descripción de Guevara es: “cantante de música protesta, y la guitarra consta como “prueba del delito”. Así que el cantautor es delincuente y el delito es cantar”. Tras dos días de detención soltaron a Guevara pero no a su guitarra, y desde entonces lleva casi tres

meses de buscarla en el CDP (Diario Hoy; 1993).

Luego de tres meses de gestiones en la Intendencia, Regimiento Quito, CDP; luego de pintar *graffitis* al respecto; luego de denunciar a la prensa el atropello, y luego de escribir una canción sobre el asunto, me la entregaron aunque muy maltratada. Francamente creo que habían estado torturándola para que confesara dónde estaban las demás canciones...algo así (Guevara; 2004: 17).

Devuélvame la guitarra policía / devuélvame la guitarra capitán / usted la tiene desaparecida / tal como a los Restrepo y muchos más. // Devuélvame la guitarra se lo exijo / devuélvame la guitarra porque usted / la tacha de evidencia del delito / delito de cantar lo que se ve. // Hay guitarrita mía en donde estás / en donde lloras Prisionera del cuartel o del penal / no permitas nunca que te embarren con sus botas / para darle algún sereno a la oficial. // (llora guitarrita mía, llora que el capitán chacón del GOE se arrepienta de escucharte) / Usted me la quitó ese día torvo / en que la amenazó y a mí también / con nuevamente echarla al calabozo / si no gorjeo como Juan Gabriel. // ¿Guitarrita mía, en dónde estás? / en dónde lloras prisionera del cuartel o del penal / no permitas nunca que te embarren con sus botas para darle algún sereno a la oficial. // Devuélvame la guitarra subteniente / devuélvame la guitarra que al final / yo soy un incurable reincidente / en el delito de cantar la realidad (Jaime Guevara; Vals sin guitarra).

Las lógicas de discriminación y represión que vivieron los artistas y *rockeros* en ese entonces, se intensificaron a lo largo de la década en constantes actos de violencia que vulneraron sus derechos humanos. Diversos casos de violencia policial y encarcelamientos. La mayoría de veces afirmados en una moral religiosa y en actos de discriminación y marginación social. Cada una de estas situaciones permitió a Guevara, posteriormente, activar un proceso de denuncia, en el cual, el rock como cultura pasó a evidenciarse en el marco de lo político. Esto, cuando se conformó el Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil.

El Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil

La conformación de este Movimiento se generó en el período presidencial de Abdalá Bucaram, a raíz de la represión que vivían los jóvenes, artistas y *rockeros* en ese momento.

Guevara motivó a los *rockeros* a salir de sus prácticas marginales y desarticuladas para activarse en lo político. El grupo se conformó inicialmente con distintos artistas: pintores, danzantes y teatreros, pero la mayor parte por músicos de *rock* y jóvenes que simplemente tenían ganas de ir a los conciertos sin que fueran atacados. A la organización se citaban también jóvenes que eran expulsados de los

colegios o que estaban siendo hostigados por el uso de cabello largo y la indumentaria *rockera*. También participaron varias ONGs y colectivos; entre ellos la CEDHU (Centro Ecuménico de Derechos Humanos), el SERPAJ (Servicio de Paz y Justicia), La Red de Comunicación Alternativa, Acción Creativa, Nueva Generación, CAR (Colectivo Anti Represión); Sacerdotes del Metal -quienes posteriormente formaron Al Sur del Cielo-, entre otras organizaciones políticas -universitarias y colegiales-.

La década del noventa fue un proceso en que el Estado se replegó de la cuestión social. Ello generó el surgimiento de un sin número de ONGs quienes creaban las agendas de desarrollo, sustentadas en otros paradigmas. Estos organismos reemplazaron al Estado en base a otros modelos ideológicos y económicos, distanciadas de los partidos políticos que para entonces habían perdido toda legitimidad (Moncayo; 2009: 156). De hecho, algunas de estas organizaciones fueron centros de formación política para nuevas generaciones que indistintamente impulsaron procesos de articulación de diversas luchas sociales asociadas a temas ecologistas, de objeción de conciencia, humanistas y artísticas.

En ese marco, las acciones de Guevara se definían en activar políticamente el proceso del Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil. Las acciones se definían en colectivo y emprendían acciones políticas a través de conciertos. Esos actos tuvieron bastante resonancia en los medios de comunicación, gracias al apoyo que constituyeron los programas de radio *rockeros* que ya desde la década del ochenta aparecieron en la ciudad (Ayala; 2008). Al no existir accesos para difundir la música rock a través de los mass medias, hubo quienes crearon formas propias de difusión a través de programas de radio, revistas y otros medios. Estos medios alternativos fueron de gran apoyo para el Movimiento Pro Libertad Artísticas y Juveniles como fue “*Estruendosis*, un programa que lo clausuraron por los contenidos políticos que tenía” (Entrevista a Jaime Guevara; 05-07-2013).

Al movimiento *rockero* no le quedó otra alternativa que crear sus propios medios de comunicación. Los *rockeros* no podían entrar a los mass media porque su música no se veía comercialmente. Eso permite que se cree una plataforma de medios *underground*, de medios independientes que se deben a una línea específica que viene a ser la del rock (Pablo Rodríguez; periodista *rockero*; Foro sobre Rock y Estado en la Semana del Rock: 2012).

En unidad al desarrollo de estos medios de comunicación alternativos, se abrió el debate a nivel público para discutir la temática de los jóvenes. En la necesidad de denunciar los

conflictos acerca de los jóvenes y su música, sus formas de vestir y llevar el pelo.

Esta coyuntura que surgió en el período de Abdalá Bucaram tuvo tanta fuerza que generó que – en el período presidencial de transición de Fabián Alarcón- la discusión se debatiera al interior del congreso en una posible ley de la juventud. Se insistió desde el Movimiento a través festivales de rock, uno de ellos realizado en Teatro Politécnico, festival que llevaba el nombre de “Rock por la Ley de la Juventud”. “Así se realizó el Foro Latinoamericano de la Juventudes con el fin aportar a esa ley” (Entrevista a G L; Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil; 08-08-2013).

Adicionalmente, otra de las acciones del Movimiento fue motivar el respeto por las diversas formas de hacer rock, “no importaban las disciplinas del arte sino como hacer política desde el rock” (Entrevista a Felipe Ogaz, Diabluma; 15-07-2013). Esto, a razón de que existían una serie de rivalidades al interior de las prácticas *rockeras*. Eran confrontaciones entre *metaleros*, *punkeros*, clásicos, *hippies*, *poperos* en el marco de una estructura clasista que definía esas disputas. Se hacían foros, encuentros y festivales con el fin de hacer confluir esos estilos y superar esas diferencias. Era tan fuerte el conflicto interno respecto de las formas de identificación al interior del rock que en más de una ocasión se dieron situaciones de violencia verbal y física entre estos grupos. Fueron estructuras de marginación, exclusión y violencia al interior de las propias prácticas *rockeras*, muy difíciles de vencer.

Según Jaime Guevara esta situación respondía a una estructura histórica y social vinculada a estructuras de clasismo, arraigada en las formas de pertenencia e historia del espacio. Por ello “el Movimiento se enfocó también en vencer esas fronteras mentales, musicales y sociales, y fue algo que se logró en gran medida” (Entrevista a Jaime Guevara; 05-07-2013). Frente ese problema se hizo varios encuentros, el más importante de ese tiempo fue “La Primera Semana del Rock”, realizada en Marzo de 1996. Un aporte cultural que se realizó en la Casa de la Cultura Ecuatoriana a través de exhibiciones de video, exposición de afiches, fotografías y realización de foro /conciertos sobre el rock nacional.

En franca consolidación, el movimiento *rockero* ecuatoriano bajo el nombre de Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil ha organizado la Primera Semana del Rock Ecuatoriano del 17 al 22 de marzo de 1997. Luego de los curiosos episodios del año anterior (acusaciones de satanismo, masivos actos de dismantelamiento por parte del Ejército y la Policía a los pelos largos) que develaron una persecución medieval al rock y sus seguidores (Diario Hoy; 19 de marzo de 1997).

Guevara embanderó mucho esta iniciativa porque la represión del Estado hacia el rock

era una experiencia que la había vivido ya desde la época de la dictadura. Además, se sentía identificado con este proceso porque quienes agrupaban esta organización en su mayoría eran músicos y *rockeros*. Además, por la vinculación que este movimiento hizo hacia otras causas, sectores y luchas sociales. Esa era la disposición del Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil, adherirse a otros sectores. Por ello se unificaron a las marchas indígenas que habían persistido desde el gobierno de Borja. Además se hacían otros eventos de ayuda humanitaria, tanto en la capital como en provincia.

Recuerdo el concierto para los damnificados del fenómeno de niño con lo cual se compraron alimentos y medicinas. Era parte de la perenne lucha por la dignificación del rock, enlazada a otras situaciones coyunturales desde una condición solidaria a los conflictos vinculados a la justicia y defensa de los derechos humanos (Entrevista a Jaime Guevara; 05-07-2013).

Guevara, junto a los *rockeros*, agitaba su canto y activismo en apoyo a agrupaciones de campesinos, indígenas, jóvenes, artistas, de derechos humanos, GLBTI, ecologistas y agrupaciones culturales que se articulaban entorno a diferentes coyunturas. Un proceso de disputa por los derechos que se generaba mediante redes de reciprocidad y solidaridad entre organizaciones.

En los últimos dos años se ha podido conocer a través de los medios de comunicación, de la participación de grupos *rockeros* y gente vinculada al rock en actividades organizadas por otros movimientos sociales, en especial en actividades en defensa de los derechos humanos, en actividades de grupos ecologistas, y más recientemente en actividades de sectores sociales que promueven campañas contra la corrupción de las cúpulas de poder en el país (Unda; 1996: 81).

Vale decir que el contexto político en que el Movimiento Pro Libertad Artísticas y Juveniles se demarcó en lo político, se definió por un proceso de inestabilidad del Estado, en la caída de tres gobernantes a renglón seguido. Primero el gobierno de Abdalá Bucaram, después el Gobierno de Jamil Mahuad y finalmente el gobierno de Gutiérrez, en el marco de breves interludios que estuvieron a la sombra del descontento popular.

La década del noventa fue etapa de repliegue del Estado de la cuestión social, que se desbordó para 1998-99 en el marco de un endeudamiento agresivo y una dependencia económica incontrolable con la banca. “La profundidad de la crisis golpeó duramente a la economía nacional (...) que se evidenció en la crisis bancaria, en la fuga de divisas y en una caída brusca del empleo con secuelas graves de inflación y

devaluación monetaria” (Burbano de Lara; 2010:88). La crisis se agudizó al “reducir la vulnerabilidad externa, favoreciendo la convergencia de la inflación y las tasas de interés a sus niveles internacionales y reduciendo los costos de transacción con la economía mundial” (Larrea; 2004: 51). Esto dio paso al proceso de dolarización adoptado como medida de emergencia.

“La quema” fue una canción que Guevara compuso para entonces y era una ironía al tema de la crisis bancaria. *“Hay que ponerle leña al fuego / alrededor del alacrán / hay que apresar a los chulqueros / hay que arrojarlos al volcán / hay que incendiar el usurero city bank bank bank...”*(Guevara; La quema). Producto de esa crisis se desató en el país “el fenómeno de la migración (...) por la destrucción de empleo y expulsión de mano de obra hacia economías con capacidad de absorción de esa oferta laboral” (Burbano de Lara; 2010:88).

Guevara, como muchos ecuatorianos, experimentó personalmente ese período de crisis el día que en su pareja se embarcó en un sueño que ya no se asentaba en tierra ecuatoriana. Primero partió la familia y luego Beyba, a quien dos años después la visitó en New York.

A Beyba, donde quiera que esté: Aquí en las rejas del aeropuerto / alcanzo a ver que subes al avión / dijiste que “turista” por supuesto / ¿Cómo no? Al policía que te interrogó. // Te vas con tantos sueños adelante / te vas con tantas lágrimas atrás / hoy vistes tus tristezas emigrantes / con la esperanza llena de ojalás. // Abrazas tu familia que se queda / sembrada en el cementerio del andén / guardaste casi nada en las maletas / yo lo sé / y partes desprendiéndote los pies. // Te vas de Azuay / te marchas para España / te vas de Cotacachi a Nueva York / te vas desde los ríos para Italia / y rompes la pareja de los dos (Guevara / Tristeza emigrantes).

Guevara activaba lo político en el desarrollo de distintos conciertos con fines políticos; por una parte, en función de la dignificación del rock como expresión cultural; y por otro lado, en asociación a otros sectores y causas que estaban en disputa.



Foto: Cesar Cáceres. Concierto de rock organizado por el Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil frente al Congreso Nacional (Quito-1998).



Foto Anónimo. Celeste Esfera en el concierto “Rock sin camuflaje” (Quito-1996).

Así se pueden destacar los siguientes conciertos: “Rock sin camuflaje” que se realizó en denuncia de las agresiones de la policía a los *rockeros* en el gobierno de Abdala Bucaram. “Rock bajo el agua” que fue un concierto en beneficio de los damnificados del fenómeno del niño. “Rock por la Juventud” que tuvo el objetivo de incidir en las leyes que se debatían en el congreso acerca de los jóvenes. “*Rockmiñahui*” en denuncia a las prácticas de colonización y marginación étnica. “*Llucsi Yankis*” que se desarrolló con el fin de denunciar las lógicas de la geopolítica del Plan Colombia definida en Ecuador a través de la base militar estadounidense en la ciudad de Manta. Guevara retrató ese conflicto con una canción, la cual la cantaba en cada uno de los festivales que se realizaban en Quito y en Manta.

Vengan nomás *hijuetanques* /de su sepulcro blanqueado / donde han sido diseñados/para llegar criminales.// Para llegar criminales / con su aparato mortuorio/ que aquí a nuestro territorio/ quieren entero plagarle.//Quieren entero plagarle/con el metal retorcido/ del que ustedes han nacido/pero cuidado se atranquen.// Pero cuidado se atranquen /con nuestro acero afilado/ desde aquí se lo alertamos/vengan nomas *hijuetanques*. // Vengan nomas *hijueyanquis* /si es que lo ven necesario/ con sabuesos mercenarios / y su sadismo portátil. // Y su sadismo portátil/ lleno en dos mil portaviones/ con perversas intenciones/ uniformadas de caqui. // Uniformadas de caqui / y ebrios de sangre caliente / porque son los descendientes/ de sus padrastrós los nazis. // De sus padrastrós los nazis/ a los que igual los vencimos/ desde acá se lo advertimos/ vengan nomas *hijueyanquis*. // (Jaime Guevara; Vengan nomás *hijuetanques*; 2013).

Hubieron muchos otros conciertos y acciones políticas a los que se plegaba también el Movimiento, como fue “Revolucionarte”, impulsado por Acción Creativa. En ese concierto se enfrentaba públicamente, una denuncia a los conflictos de orden ecológico vinculados a la empresa Texaco.

Los conciertos se convirtieron en la herramienta política no solo del rock sino también de otras luchas y sectores sociales. Los espacios se definían en distintos puntos de la ciudad como fue el Parque del Arbolito, ubicado junto a la Casa de la Cultura Ecuatoriana o en el Ágora de la Casa de la Cultura. Además de otros espacios que se expandían con ese motivo hacia otras ciudades del país.

Hacíamos una gran cantidad de conciertos en el Ágora de la Casa de la Cultura y en otros lugares. En ese momento él (Se refiere a Jaime Guevara), todavía se llevaba con los chinos, entonces también nos dio chance de tocar un concierto por el asesinato al diputado del MPD Jaime Hurtado. Fue súper bacán en ese momento porque no había una diferenciación tan marcada políticamente como hay ahora. Entonces, el Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil, fue sin duda -yo le señalaría con más exactitud cuando hicimos el *LLucsi Yanky* que producimos con el Movimiento Pro Libertad, con SERPAJ, con Acción Creativa- el nacimiento del rock más político. En los *rockeros* siempre ha habido y habrá esa motivación política de rebeldía. Al menos en una sección del Movimiento *Rockero* porque hay otros que si son totalmente existencialistas y hedonistas también, pero ahí se marcó el rock políticamente (Entrevista a Felipe Ogaz; Diabluma: 15-07-2013).

El eje de lucha cultural del rock a través del Movimiento Pro Libertades Artísticas y Juveniles fue para Jaime Guevara muy importante en este proceso. Se sentía identificado con esta organización social por las acciones políticas que emprendían desde el arte; y también, por la solidaridad que expresaba este grupo hacia otras causas. Finalmente, a inicios del siglo XXI, para Guevara este grupo empezó a fraccionarse cuando la organización “Sacerdotes del Metal” antes “Transilvania Club” decidieron desprenderse y formar “Al Sur del Cielo”. “A ellos les parecía que nuestra organización era demasiado amplia en cuanto a lo musical y querían formar una organización específicamente de metaleros y por eso terminaron desprendiéndose” (Entrevista a Jaime Guevara; 05-07-2013). Posteriormente, salieron de la organización otras personas como “Felipe Ogaz quien conformó Diabluma y se dedicó sobre todo a realizar acciones y conciertos de oposición a la celebración de la llamada fundación española de Quito” (Entrevista a Jaime Guevara; 05-07-2013). A decir de Felipe Ogaz su desprendimiento se marcó más bien por la postura anarquista que tenía Guevara, lo que para él constituyó una realidad limitante de sus acciones políticas.

Hay que señalar que el Jaime por lo general siempre ha estado bien sólo, nunca ha logrado articularse, ni articular un movimiento sólido. En parte por su forma de ser, y en otra, por el oficio de todos los anarquistas que son muy cerrados, son parte de ese individualismo a ultranza. Aunque reconozco que en ese momento de la vida (se refiere al Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil) fue súper

importante. Yo me siento muy influenciado por el Jaime, ya después supe tomar otros caminos, ahora mismo no comparto muchas de sus acciones políticas, supongo que la gran mayoría. Pero reconozco en él, esa tesón de muy poca gente de los setenta, la gente que decidió continuar a pesar de todas las derrotas que sufrieron con los desaparecidos, los presos, etc. En ese sentido, es impresionantemente admirable la valentía del Jaime. Luego de eso, para mí siempre fue una frustración y por eso salí y fundé Diabluma, para volver a algo orgánico. Sobre todo por la personalidad del Jaime que es demasiado fuerte como para avanzar, no es capaz de admitir ideas que no sean las de él, porque para hacer una organización realmente tienes que poder sacar colectivamente las ideas, construirlas y empujarlas (Entrevista a Felipe Ogaz; Diabluma: 15-07- 2013).

El Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil fue la plataforma política que motivó el desarrollo de distintas organizaciones; hoy por hoy: las productoras culturales que realizan hasta la actualidad los festivales más grandes de rock en la ciudad. Incluso la Fundación Nuestros Jóvenes que realiza el Quito *Fest*, “quienes estuvieron apoyando de paso a este proceso. Lo claro es que las cosas están concatenadas una con otra, y eso quiere decir que los años nos son cortados con tijera en absoluto” (Entrevista a Jaime Guevara; 05-07-2013).

CAPÍTULO VI

DE LA COOPTACIÓN Y BUROCRATIZACIÓN DE LAS ORGANIZACIONES Y MOVIMIENTOS SOCIALES A LA CRIMINALIZACIÓN DE LA PROTESTA

En la asimilación del los símbolos y discursos de la lucha social a la estructura del Estado de la “*Reinvolución Ciudadina*”

La historia política del Ecuador ha cambiado constantemente como un péndulo que va de los discursos de izquierda a los de derecha y de los discursos de derecha hacia los de izquierda en base a distintos matices. En el fondo, las prácticas siempre han sido las mismas. Siempre ha existido represión hacia el pueblo y se nos ha despojado de nuestras conquistas sociales. En cada etapa la agresión ha sido cada vez más fuerte, sobre todo ante los sectores que luchan por sus derechos y contra el capitalismo, como es el caso de la minería por ejemplo. Hay sectores que han sido agredidos por la implantación de campos petroleros, madereros o por las represas, o como en la producción de energía que generan las hidroeléctricas. Sin embargo, no diría yo que sería mejor que esté la derecha de frente, porque quieras o no, que el discurso de izquierda prevalezca en vocabulario y en el accionar aparente de un gobierno, implica otro tipo de relación con las inquietudes sociales. Para abrir los ojos es necesario mirar en las tramas que se hacen en lo económico, es ahí donde los procesos del capitalismo se mantienen con todos sus actores al mando, con nuevos patronos y nuevos nombres disfrazados como ahora de “*revolución ciudadina*” (Entrevista a Jaime Guevara; 15-10-2012).

El proceso histórico que acumuló la lucha social de los movimientos y organizaciones sociales en la década del noventa e inicios del nuevo milenio, se concretó en un proceso que dio lugar al desarrollo de *nuevos gobiernos de orden progresista en la región*. Venezuela, Argentina, Ecuador, Bolivia, Brasil, Uruguay y Chile fueron el escenario de esos cambios, *a raíz del* agotamiento y transformación que el modelo neoliberal había configurado históricamente. En Ecuador este nuevo período empezó con el triunfo de Rafael Correa en las elecciones presidenciales del 2007.

Para entonces una nueva etapa se avecinaba alrededor de las luchas sociales y la actividad política de Guevara. Muchos de los grupos, personas y movimientos que formaron parte de esas disputas, en la década del noventa, iniciaron un proceso de participación al interior del Estado. Organizaciones *rockeras*, líderes sociales, organizaciones de jóvenes, de mujeres, indígenas y campesinos transformaron sus dinámicas de participación con esa institucionalidad. De hecho, a Jaime Guevara también le invitaron a participar de ese proceso desde inicios de la campaña política del actual Presidente. Fue “Betty Amores, quien pertenecía al partido socialista, que me

pidió que me integre a la “revolución ciudadana” (Entrevista a Jaime Guevara; 15-10-2012). El cantautor se negó de plano por sus principios anarquistas.

Me negué porque yo no quiero Presidente ni Gobierno alguno. La mecánica del capitalismo siempre ha sido elegir un mandatario con su capa gobernante que se llama Estado, su capa represiva que tiene el nombre de ejército y policía, y todo eso con su revestimiento de leyes. No importa cualquier lenguaje que se adopte, el poder es poder y corrompe; y en ese proceso transcurren muchos de los activistas que conocí en las luchas sociales; ellos, si tienen que vestirse de amarillo se ponen la camiseta de amarillo, o rápidamente se ponen la de verde (Entrevista a Jaime Guevara; 15-10-2012).

En varias ocasiones, después de ganar las elecciones, personas del Gobierno se acercaban a Guevara a pedirle que participe en eventos con fines proselitistas. Algunas veces a través de funcionarios públicos; en otras ocasiones mediante personas que había conocido en los procesos de luchas sociales. Guevara no aceptó esos compromisos porque eso “significaba colaborar en la plataforma política que intenta fortalecer discursivamente la ideología del Gobierno” (Entrevista a Jaime Guevara; 15-10-2012). Frente a ese hecho, su música nuevamente se definió como un contra discurso que aparece en los intersticios de la narrativa política dominante. Frente a un proceso de asimilación de los símbolos de las luchas sociales que se concretó mediante mecanismos de cooptación de personas y organizaciones.

En una ocasión la Secretaría de Cultura del Municipio le propusieron hacerle un homenaje, “ fue una proposición sospechosa que se hizo previo a un proceso de elecciones” (Entrevista a Jaime Guevara; 28-11-2012). En otra ocasión, desde el Ministerio de Cultura le propusieron realizar un disco de sus canciones, esta vez versionadas por distintas bandas del rock nacional. Guevara se negó aceptar esa propuesta. Poco tiempo después le volvieron a ofrecer el mismo proyecto, esta vez con un “añadido económico atractivo de más de 30.000 dólares” (Entrevista a Jaime Guevara; 28-11-2012). En distintas ocasiones el acercamiento del Estado, en sus diversas instituciones, sobre todo relativas a la cultura y el arte, se han acercado a ofrecerle este tipo de proyectos de diferentes maneras. En una ocasión, a través de un compañero que en la década del ochenta militaba en el FADI (Frente Amplio de Izquierda), le propusieron hacer un disco sobre el período político de Febres Cordero. Esta persona que se acercó como un pedido y favor personal, luego Guevara se enteró que fue un disco realizado por el Ministerio de Cultura.

Ya no te convoca algún funcionario de tal o cual Ministerio. Ahora es un pana (amigo) que te dice queremos hacer un disco con tales

canciones. En este caso para el tiempo de Febres Cordero. Yo le dije: ya chévere hermanón cuenta conmigo. Le pregunte: ¿Cuándo grabamos? Y me respondió: vamos a usar una canción del disco tuyo, del último: Palabras Frontales. Queremos sacar un par de canciones de ahí. Yo, porque le conocía, acepté y le dije: bueno, ya sabes, no hay ningún problema. Total, pasan unos meses y mientras estaba cantando en apoyo a unos campesinos anti mineros, frente al Ministerio de Recursos No Renovables, se acerca un periodista de Radio Quito y me dice: Oye cómo es contigo Jaime Guevara, ¿Estás con el Gobierno o no? Le dije: no te das cuenta en qué me encuentras, estoy en una protesta contra la política extractivista. En ese momento me cuenta que me escuchó en un disco del Ministerio de Cultura y por eso pensó que estaba con el Gobierno. Le dije... ¿Qué? ¿De qué me estás hablando? Me respondió: es más, aquí tengo el disco y en efecto ahí estaban dos canciones más. Entonces, el mencionado pana me había embaucado (Entrevista a Jaime Guevara; 28-11-2012).

Por otra parte, mediante distintas políticas de gobernabilidad, el Estado empezó a generar dinámicas de control de la participación de la sociedad en lo político. A esto se debe la clausura de ciertas organizaciones -sobre todo ecologistas- que confrontaban al Gobierno en su decisión de ampliar la industria extractiva en el país. El cierre de la organización Acción Ecológica en el 2008 es un ejemplo de esto. En el discurso de hegemonía del Gobierno, la política pasa a entenderse de una forma grupalmente más restringida. Este discurso se afirma en criterios “que tienen que ver con la obtención de cargos y posicionamientos en la estructura social del partido o del Estado, pues desde ahí se ejerce su poder y se legitima sobre sus bases y el conjunto de la sociedad” (Machado;2013:98).

En ese marco se estructura el control del Estado para desarticular a las organizaciones sociales en lo político, aquellas organizaciones “que de alguna manera llevaron adelante los procesos de movilización social del período anterior, definidas en las resistencias al neoliberalismo” (Cornejo; 2011: 18). Este hecho refleja la dimensión de entender que la política es un ejercicio exclusivo de los partidos políticos o los burócratas que conforman el Estado. “La política no puede definirse simplemente como la organización de la comunidad. No puede definirse como la ocupación del gobierno. La política siempre es alternativa a cualquier orden policial” (Rancière; 2011: 189).

El Gobierno se enfocó en desvirtuar la protesta social, definiéndola como fundamentalista, extremista o infantil. Un proceso que apareció con más énfasis al final de la Asamblea Nacional Constituyente en el 2008, cuando el Presidente Correa hizo un repliegue de las propuestas anti mineras del movimiento indígena. Esta disputa se originó alrededor del desarrollo de tres leyes: “la Ley de Minería, la Ley Orgánica de

Soberanía Alimentaria y la Ley de Aguas. De manera general, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador CONAIE denunció la falta de participación en el proceso de elaboración de textos, mientras que el Gobierno aseguró que con los procesos de socialización sería suficiente” (Resina de la Fuente; 2012: 74).

Algunos sectores de la izquierda que apoyaban al Gobierno hasta entonces, criticaron un viraje del Estado a un modelo económico basado en un proyecto de orden “neo-extractivista progresista” (Viola; 2010: 9). Esto, a razón de que en enero del 2009 se aprobó la Ley de Minería donde se estableció la minería a gran escala. Así se creó “el rechazo absoluto de la CONAIE, que vio en la medida, además de una norma anticonstitucional, un riesgo para los pueblos y nacionalidades indígenas, al no reconocerse en el texto el derecho a la consulta previa vinculante de las comunidades afectadas” (Resina de la Fuente; 2012: 74).

Desde entonces la orientación del Estado se definió en un nuevo momento político y económico que -si bien a diferencia de las administraciones neoliberales, donde el protagonismo del Estado en la presión fiscal sobre exportaciones y en la economía estaba desligado de la cuestión social- en este momento se alineaba a una etapa estatista de la economía en la profundización de un modelo basado en el extractivismo.

El control político del Estado en la criminalización de la protesta social

A través de la criminalización a la protesta, en la utilización alegre de la figura del terrorismo, desde el Estado se empezó a sentar precedentes para combatir a las luchas sociales. Hay varias condenas a distintos dirigentes. Como por ejemplo: A Carlos Pérez, de las luchas anti mineras del Azuay. Después de tres años de juicio, no pudieron sustentar la acusación de terrorismo; sin embargo, cambiaron la figura y lo condenaron por bloqueo de carretera. Para no aceptar su inocencia le dieron ocho días de cárcel. Pero no son los 8 días de cárcel el problema de fondo, es el precedente que asienta este régimen con ese acto. Lo mismo con el juzgamiento de los jóvenes del Central Técnico. A todos los están condenando. A Pepe Acacho, el líder de Azuay, le sentenciaron por terrorismo a 8 años de prisión, aunque este dirigente va a apelar. A Mary Zamora le dieron 8 años, una dirigente de la UNE. A los 10 de Luluncoto, les acusaron de terrorismo, mientras discutían la situación del país en una casa al sur de Quito ¿Cuál es el acto terrorista ahí? Tampoco pudieron sostener esa figura y después de tenerlos casi un año en la cárcel, les acusaron de intento de organización terrorista: “intento”. Hay una lógica detrás de esa acusación, al no existir razones para la detención, ellos podían empezar un proceso de demanda al Estado. Entonces para evitar eso, les dieron un año de sentencia, el tiempo que los chicos estuvieron presos...e hicieron legal la detención (Entrevista a Elsie Monge;

CEDHU; 09-07-2013).

En este período Guevara apoyó con su música a las luchas anti-extractivas y a los casos de criminalización de la protesta que empezaron a generarse sistemáticamente con este régimen.

En sus nuevas canciones, esa postura política definía su antagonismo, en el marco del modelo económico impulsado por el régimen respecto de la profundización de la industria extractiva. En la actualidad “se han incorporado 21 bloques de 200 mil hectáreas cada uno en XXI ronda petrolera, 13 de ellos en la Amazonía sur, todos ellos sobre territorios indígenas” (Martínez; 2013:174). Adicionalmente, con la ley minera aprobada en el 2009 se consideró la minería a gran escala. “Con cerca del 4.5% del territorio nacional concesionado, cinco proyectos mineros a gran escala son considerados estratégicos y 13 más de segunda generación” (Martínez: 2013:174).

A ese contexto responde la versión cantada de Guevara sobre el Himno a la Patria que el Gobierno usa como Leitmotiv de su campaña política. La canción se titula: “Patria mala palabra”.

Patria / mala palabra / de cada oligarquía / que aprovechó tu sangre / para engordar mejor / yo no quisiera verte / de sucia minería / misma que mata el aire / las aguas y la flor / misma que mata el aire / las aguas y la flor.// Codiciosos delirios / por más billetes rondan / ríos, lagos, lagunas / quieren contaminar / Vuelven noches sombrías / a tus bellas auroras / y hasta el sol / lo vuelven mancha / con su bilis criminal / y hasta el sol lo vuelven mancha con su bilis criminal.// Patria, mala palabra / de cada oligarquía / que aprovechó tu sangre / para engordar mejor / yo no quisiera verte / de sucia minería / misma que mata el aire / las agua y la flor (Guevara : Patria Mala Palabra).

Las luchas contra la industria extractiva tomaron fuerza desde la década del noventa como confrontación al modelo económico dependiente de “las fluctuaciones de los mercados internacionales, como generador de externalidades (negativas) sociales y medioambientales” (Viola; 2010: 9). También, desde una fuerte oposición a las políticas agrarias neo desarrollistas, las mismas que terminan por ser excluyentes de las demandas de las comunidades que ocupan esos territorios, donde se ejecutan esos proyectos productivos (Escobar; 2010).

En base a esa posición política y en el contexto de esa disputa, fui con Guevara a algunas reuniones donde se dieron cita varias personas que habían sido criminalizadas por el Estado en este período. Eran líderes campesinos e indígenas que, a pesar de la amnistía que recibieron en el período de la Asamblea Nacional Constituyente, estaban

con juicios de sabotaje y terrorismo. Este delito se tipificó en la década del setenta en la dictadura militar,

en su artículo 158, se indica que se reprime con reclusión mayor ordinaria de ocho a doce años de prisión y multa de mil a dos mil sucres a quienes destruyan y afecten los servicios básicos, fábricas, centros comerciales, puertos, embalses, minas, vehículos, instalaciones de servicios básicos o espacios de producción con el propósito de producir alarma colectiva (...) En este tipo de legislación es con la cual se está criminalizando en la actualidad a la protesta social en el Ecuador (Machado; 2013:96).

Guevara emprendió una acción política que consistió en recopilar un CD que incluía diversas canciones realizadas por indígenas, campesinos y luchadores sociales. Se hizo un festival que se llamó: “El *Yaku Canto*”. Al evento acudieron varios grupos y personas de los lugares en conflicto. También estuvieron los músicos de las comunidades que habían compuesto las canciones para el disco: Grupo Los Tucanes de Imbabura, Verónica Cevallos y Rufina Shagui del Azuay, El Padre Teodoro Delgado del Azuay, Miguel Kalapi de Imbabura, Los Defensores del Agua de Chillanes de Bolívar, Gloria Sarmiento de Morona Santiago, Walter Vásquez de Esmeraldas, Límber Nazareno de Esmeraldas, Antonio Pico de Manabí, Jorge Vera del Yasuní, Pájaro Azul de Imbabura, La Mala Maña de Pichincha, J al Cuadrado de Morona Santiago, Arcanus de Azuay y Jaime Guevara.

Al evento no acudieron las organizaciones político-culturales vinculadas al rock que, en otros momentos apoyaban estas iniciativas. Detrás de esa ausencia se estructura la subjetivación del discurso oficial que evidencian las representaciones de algunas personas y organizaciones *rockeras* que comulgan con el régimen.

Mira, yo cuando el Presidente les dice infantiles me uno, es la primera vez que el país tiene un programa para salir del extractivismo. De eso no se sale diciendo ya vámonos, ya gracias. Para mí que mantenga a los empresarios contentos es una de las jugadas más inteligentes, porque donde no están contentos le botan. El día en que Correa, mi amigo el presidente Correa pierda popularidad, ese mismo día le matan. Así es el socialismo. Cambiar de matriz productiva no es tan sencillo como decir para mañana. Estos cuatro años que se vienen son un cambio a la matriz productiva, el vicepresidente está para eso, Glass está para el cambio en la matriz productiva. Llegó el momento de construir el socialismo, de proponer el socialismo, no estar cerrando carreteras. A ver un ejemplo: van hacer la represa de baba, entonces está el proyecto energético del país y de las familias que están ahí (ahí hay un dilema moral) entonces porque te vas, por la fuente energética del país -una cosa tan sensata como esa- o por esas familias. Entonces cuando te sientas y hablas con esos dirigentes salen con: a mi tierra no le tocas o yo te cierro la carretera. Por eso se tiene

que usar el aparato represor contra estas personas o usar el aparato represor contra el Marcelo Rivera o usar el aparato represor contra los pelados del Central Técnico. Donde vos dejás que te instalen una dinámica de conflicto se perjudica el proyecto, el rato que este proyecto se permita que esa sea la dinámica del diálogo se perjudicaría el proceso (Entrevista a Felipe Ogaz; Diabluma: 15-07-2013).



Foto: anónimo. Felipe Ogaz y miembros de Diabluma junto al presidente Rafael Correa. (Sin año).

En la perspectiva de Guevara, organizaciones como Diabluma y al Sur del Cielo se convirtieron en pequeñas productoras que se dedican a realizar eventos con fines electorales. “Si antes los conciertos servía para hacer visible los conflictos del poder de los gobernantes, ahora sirven para ocultarlos” (Entrevista a Jaime Guevara; 24-02-2013). Así se entiende la lógica de la subjetivación que abstrae lo que el orden policial oculta. Así se disuade el litigio, el desacuerdo que es el elemento que permite la constitución de lo político (Rancièr;1996).

El discurso del Gobierno se definió en minimizar, negar y ponderar las acciones políticas que no sean estatales, en relación a la legitimidad de las urnas como única fuente. En la presunción de que la política es un “bien exclusivo de los actores del Estado y no de los actores sociales” (Cornejo; 2011; 56).

En ese discurso se enmarca el caso de los diez jóvenes que fueron detenidos en el barrio Luluncoto de Quito, quienes estaban organizándose para participar en la marcha del Movimiento Indígena denominada “Por el agua, la vida y la dignidad de los pueblos”. Una movilización que se realizó del 8 al 22 de marzo del 2012.

El grupo fue detenido el 3 de marzo del 2012 en la presunción de que los jóvenes tramaban una conspiración contra el Estado.

La acción del Estado fue totalmente violenta, nos tumbaron las puertas, nos botaron al piso y así nos tuvieron durante toda una noche, desde las 4 de la tarde hasta las 11 de la noche que recién nos

presentaron la orden de allanamiento. Nosotros no comprendíamos cómo en un Estado de derecho se pueden violar tantas normas constitucionales. Una muchacha que estaba embarazada se la tenía en las mismas condiciones, a pesar de que ella había mencionado que estaba en etapa de gestación. Inclusive en todo el proceso legal durante el año que estuvimos detenidos, se violaron normas constitucionales que el mismo Gobierno plantea. Un mes después de la detención allanaron a la 5 de la mañana la casa de todos nosotros, eran policías encapuchados que entraron tumbando puerta para “buscar evidencias”, mi madre se asustó porque era una hora donde ni siquiera estaban despiertos; incluso el hijo de uno de mis compañeros hasta el momento tiene graves problemas psicológicos por ese hecho, porque un policía le apuntó mientras dormían en la cama. Nos negaban las visitas, estábamos por un tiempo totalmente incomunicados. En el Caso de Abigail y mi persona, todavía nos presentamos cada 8 días a los tribunales, a pesar de lo injusta que fue la medida de sentencia de 1 año, y que ya la hemos cumplido en su totalidad. No entendemos porqué, si ya hay una sentencia nosotros deberíamos ya terminar ese proceso, es más un hostigamiento, una manera seguimos hostigando. A pesar de todo eso, del año que estuvimos detenidos y del maltrato que sufrimos, nosotros creemos que la sentencia fue totalmente injusta y es por eso que seguimos apelando en las instancias que corresponden” (Entrevista a Cristina Campaña; Los 10 de Luluncoto: 22-07-2013).

Durante el año que estuvieron encarcelados, Jaime Guevara participó de esta denuncia junto a los familiares y amigos de las víctimas. Mientras se reunían frente a la Corte de Justicia, paulatinamente se sumaron otras organizaciones de derechos humanos, de jóvenes y grupos feministas que colaboraron. Muchas veces fueron desalojados por la policía, hasta que el caso logró tener mayor apertura en los medios de comunicación, se convirtió en una evidencia pública que incidió en las dinámicas legales y políticas implicadas.

En el encarcelamiento los diez jóvenes “perdieron sus trabajos, sus familias se desmoronaron, sufrían el rechazo de su entorno social. Ocho de ellos presentaron sufrimiento mental severo; tres depresión y ansiedad profundas. Todos tenían síntomas de alteraciones importantes en su esfera emocional” (Diario el Hoy; 13 de diciembre 2012). Guevara compuso una canción a la que la llamó: “Injusticia”, un tema que rememora la lucha política por la liberar a los 10 jóvenes de Luluncoto.

Cuando fluían las aguas / con vida y con dignidad /ojos de Hiena
espiaban / el falso mito de ese volcán / y bajo el cielo de marzo / a 10
personas cercó / con el pretexto malandro / de que ese grupo la mecha
encendió / ¡Justicia! ¡Justicia! Que manipula el poder/
¡Justicia!!Justicia! claman las mismas paredes en pie. // Jóvenes hoy
enjuiciados / por abrazar un carnet / o por tener libros raros / de esos
que tienen portadas del Che / videos de un tal exorcista / discos de
canto social / su acusación: ¡terroristas! / gruñen los jueces y aun la

fiscal. // ¡Justicia! ¡Justicia! Que manipula el poder / ¡Justicia!
¡Justicia! Claman las mismas paredes en pie. // Yo soy Cristina
Campaña / Soy Fagua y Abigail / del pueblo hijas y hermanas / el
corazón y la voz juvenil / el otro siete y contados / nos tienen en la
prisión / y a los 10 de Luluncoto / nos amenazan con más largo
eslabón. // ¡Justicia! ¡Justicia! Que manipula el poder / ¡Justicia!
¡Justicia! Claman las mismas paredes en pie (Jaime Guevara; Justicia).

En base al mismo delito de rebelión, sabotaje y terrorismo, también se capturó a un grupo de estudiantes del Colegio Central Técnico. Varias veces encontré a Guevara junto a los familiares de los estudiantes, quienes protestaban por el cambio de estatus que implicaba para ellos el no reconocimiento de la institución como unidad técnica educativa. De igual modo, Guevara los acompañó hasta que se realizó el primer juicio a los menores. La fiscalía no pudo encontrar evidencias de delito y fueron liberados. Poco tiempo después, se abrió el caso, aduciendo que “la decisión de no acusar a los jóvenes que tomó el fiscal Bormman Peñaherrera, fue desestimada y ahora el caso será sorteado para otro agente público” (Últimas Noticias; 24 de abril 2013).

Este tema llegó hasta instancias internacionales como el CIDH (Comisión Interamericana de Derechos Humanos), quienes recibieron a “un grupo de defensores de derechos humanos y representantes de organizaciones sociales ecuatorianas. Los mismos que pidieron al organismo internacional que intervenga para frenar lo que consideran una criminalización de la protesta social” (El Comercio; 3 de noviembre de 2012).

La nueva lucha de los desaparecidos

La mañana del 14 de junio del 2012, mientras conversábamos con Guevara sobre mi propuesta de trabajar en esta investigación, recibió una llamada de Walter Garzón, padre de una joven desaparecida llamada Karina Garzón. Me pidió que le acompañe a la Plaza Grande, ubicada frente al Palacio Presidencial, lugar donde estaba programado realizar un plantón respecto de personas desaparecidas. Para entonces, este caso despertó nuevamente un proceso de denuncia hacia el Estado, acerca de la problemática de los desaparecidos. Tuve varios encuentros con Guevara en la Plaza Grande y vi que paulatinamente se unían más personas a denunciar esta problemática. Un tema que hasta el momento a asociado a más de 50 familiares y amigos de desaparecidos, quienes conformaron ASFADEC (Asociación de Familiares y Amigos de Personas desaparecidas en Ecuador). El caso de personas desaparecidas es un tema de interés

público por la magnitud y frecuencia de desaparecimientos de personas en el país.

En los últimos 15 meses, en la Policía se presentaron 1.091 denuncias sobre personas desaparecidas. De esos casos, la mayoría tiene un final que no es muy feliz. Sólo en 2012, por ejemplo, hubo 863 denuncias de desapariciones. De ellas, 341 fueron encontradas, lo que representa apenas el 39%. Además, se definió que 89 salieron de sus casas voluntariamente, 206 no aparecen todavía y 19 fueron encontradas muertas, lo que representa el 2,2% (Diario la Hora; 2 de abril del 2013).

En la actualidad encontrar a personas denunciado con fotografías de desaparecidos frente al Palacio los días miércoles, abría la herida de una tragedia que simboliza un proceso de denuncia por los derechos humanos y la debilidad estructural de la políticas de seguridad del Estado. En esta etapa el acercamiento del Estado a los familiares de los desaparecidos se definió en varios momentos, inicialmente, en dar respuestas a través de la institución policial sobre los supuestos accidentes de las víctimas. Al ver que no eran satisfactorias las respuestas, los familiares y amigos de desaparecidos continuaron en los plantones, “las investigaciones de la policía fueron limitadas y perdimos la esperanza de encontrar a nuestros familiares” (Entrevista a Rosa Witt; ASFADEC: 04-07-2013).

Nuevamente se escuchaban las canciones de Guevara los días miércoles, esta vez junto a Walter Garzón quien sostenía el megáfono y en medio de otras personas que en su cuerpo llevaban colgados los retratos de sus familiares. Para entonces, los miembros de ASFADEC invitaron a Pedro Restrepo a participar de esos plantones y él se negó por dos razones: en primer lugar por problemas de salud; y en segundo lugar, porque vio en este Gobierno una apertura y compromiso distinto de su experiencia previa de lucha.

Por otra parte, Guevara decidió apoyar este proceso porque veía una serie de datos engañosos de la policía acerca de la muerte de Karina Garzón; un tema que le recordó el proceso de la familia Restrepo y le conmovió. Guevara junto al padre de Karina Garzón iniciaron esta denuncia que también se encontraba frente a estrategias de control social y político. La policía metropolitana y nacional, se acercaba a sus manifestaciones, inicialmente y en reiteradas ocasiones, a pedirles que se retiren de la Plaza Grande ubicada frente al Palacio Presidencial.

El grupo se mantenía en ese proceso y los pedidos empezaban a mermar en hostigamiento. Fue así que una mañana, mientras Guevara cantaba al megáfono, “un policía metropolitano junto a un funcionario público del Municipio de Quito, le

pusieron una multa de 300 dólares, a razón de que estaba atentando contra las leyes del ambiente” (Entrevista a Walter Garzón; ASFADEC:04-07-2013). Era una forma de “sacarnos de la Plaza, ya que a este Gobierno dizque de izquierda y a todos los gobiernos desde Borja, los desaparecidos son el símbolo de lo infructuoso y oscuro del aparato represor del Estado” (Entrevista a Jaime Guevara; 28-05-2013).

En ese sentido Guevara observó que la relación de las autoridades gubernamentales era persuadir de diferentes maneras a que salieran de la Plaza. Posteriormente, la presencia del Estado se manifestó en generar espacios de diálogo, “justamente los días miércoles en que este grupo realizaba los plantones” (Entrevista a Jaime Guevara; 28-05-2013). En la perspectiva de Walter Garzón, en esas dinámicas, algunos integrantes de la ASFADEC llegaron a acuerdos con esas instancias y se separaron de la organización. Otras personas dejaron de ir por razones vinculadas al trabajo. Este proceso paulatinamente motivó a que la organización deje el conflicto en manos de las autoridades y degrade su acción de denuncia realizada los días miércoles en la Plaza Grande. Según Garzón, su retirada se debió a que en esas manifestaciones no tuvo ninguna respuesta de apoyo del Estado y tampoco de la Asociación. Para Jaime Guevara, ese cambio respondió a una estrategia del Gobierno por desestructurar su base organizativa; y sobre todo, alejar de la imagen política del Gobierno, de su discurso de izquierda, el retrato simbólico que significa para el Estado la denuncia de desaparecidos los días miércoles frente al Palacio Presidencial.

Cuando empezaron a reunirse con delegados del Ministerio del Interior y de Seguridad, ASFADEC empezó a excluir a Guevara de las reuniones que emprendían. La última vez que Guevara estuvo con ellos fue en un plantón frente al Ministerio del Interior. “Ese día bajó un funcionario público y pidieron a los familiares de desaparecidos que subiera a los despachos del Ministerio” (Entrevista a Jaime Guevara; 28-05-2013).

Desde entonces, ASFADEC ha mantenido un proceso de interlocución con el Estado; y si bien, el grupo ha crecido en cantidad de asociados por el problema de desaparecimientos en el país, en la perspectiva de Guevara en las relaciones con las instituciones estatales se dilató su fuerza política. Es otro ejemplo de cooptación y asimilación simbólica de esa lucha, “la disputa pasó de ser una lucha de la sociedad a ser una acción político-burocrática del Estado” (Entrevista a Jaime Guevara; 28-05-2013). Vale resaltar que a pesar de entablar diálogos con el Estado, las personas de esta Asociación miran con descontento las relaciones con estas autoridades; al mismo

tiempo, ven en esos vínculos la esperanza de que aparezcan sus seres queridos.

Para Walter Garzón su lucha es por el amor que siente por su hija, a quien la buscará toda su vida si es necesario, no le importan, como él dice, los emblemas (refiriéndose a la lucha de los Hermanos Restrepo o Jaime Guevara). Garzón lo único que aspira es recuperar a su hija y ve como única opción relacionarse con el Estado. Al mismo tiempo, critica ese vínculo por la serie de distinciones que, según él, realiza a nivel económico; “mientras ofrece doscientos mil dólares por quien de información de los hermanos Restrepo, por Karina ofrecen diez mil dólares; ¿Por qué se hacen esas diferencias?” (Entrevista a Walter Garzón; ASFADEC: 04-07-2013). Según Walter Garzón los miembros de ASFADEC están claros de que el Estado apoya según lo que cree políticamente correcto, pero saben que no tienen más opción que relacionarse con estas instancias.

Hemos tenido varias reuniones y ahí han intentado cooptarnos. Eso es normal para el Estado, siempre ha sido así, desde cualquier visión política. Pero nosotros tenemos unos ideales de principio; el cual es: total y absoluta independencia del Estado, pero si no es con el Estado con quien más nos vamos a reunir, con quien más vamos a protestar. Mira, ahora estamos haciendo un Encuentro Nacional de Personas Desaparecidas con el apoyo del Estado y esperamos que en ese espacio se acerquen y confronten quienes no están de acuerdo con sus prácticas políticas. (Entrevista a Walter Garzón; ASFADEC: 04-07-2013).

En el marco de ese proceso Guevara tomo distancia con este grupo; para el cantautor, “los miembros de la Asociación están siendo manipulados con esperanzas falsas. Hay detrás de esas acciones un interés político que busca embanderarse de esa causa” (Entrevista a Jaime Guevara: 28-05-2013). En ese sentido cree firmemente -por la experiencia acumulada en el proceso de lucha de la familia Restrepo- que el poder de esta organización hubiera tomado más relevancia al margen de las lógicas burocráticas del Estado. Incluso para exigir que las investigaciones de cada uno de esos casos se desarrollen, ya que de ser un grupo visible en lo político, en ese vínculo pasa a la clandestinidad de las estructuras institucionales estatales. “En los eventos gubernamentales -realizados con toda la parafernalia del caso y lo políticamente correcto de personajes que simulan compromiso- estos conflictos se convierten en telenovelas donde se quedan sin piso estas experiencias de lucha tan sinceras” (Entrevista a Jaime Guevara; 28-05-2013).

Del rock y lo político a la conformación de productoras de gestión cultural

Las formas de cooptación de personas y organizaciones se derivaron también en el ámbito del rock. Hecho que definió un proceso de clientelismo que las desprendió de la connotación política que tenían en otros momentos. Si bien un concierto es un ritual de encuentro a través de la música, en otros momentos guardaba para sí un discurso de denuncia que se convertía en herramienta de confrontación política. En la actualidad, los festivales afirman la estrategia hegemónica del poder del Gobierno.

Estos grupos se han definido políticamente para retardar el proceso de conciencia política en la gente. Creo que el caso Diabluma es el más paradigmático; ellos son instrumentalizados y al mismo tiempo las bases juveniles que los colaboran también son utilizados desde su ingenuidad (Entrevista a Daniel Rodríguez; Vientos de Pueblo: 22-07-2013).

Guevara ha sido muy crítico y directo con los dirigentes de las organizaciones *rockeras*, al expresarle su indignación de ver a “estas organizaciones definidas en los intereses políticos del Gobierno en las dinámicas electorales” (Entrevista a Jaime Guevara; 24-02-2013). La relación con el Estado respecto de los financiamientos a generado un proceso de dependencia que se define en la participación de estos grupos en los sistemas electorales. Hay dirigentes o colaboradores de las organizaciones *rockeras* que, incluidos ya en la institucionalidad del Estado, se preguntan: ¿Por qué son actualmente “una inversión electoral y por qué a veces no lo son”? (Paúl Witt/ Foro: *Rock* y Estado en la Semana del *Rock*; 23-07-2012). La respuesta se entiende en las formas de cooptación que a través de las contrataciones para festivales, orientan la acción de estas organizaciones en función realizar eventos con propaganda política.

Se ha generado una ruptura de la relación entre organizaciones *rockeras* y también del tejido social que en algún momento se construyó a través del rock como instrumento político de expresión y desacuerdo. Para Luis García -quien es presidente de AMRE (Asociación de Músicos *Rockeros* Ecuatorianos) y miembro del grupo de rock Aztra- esa relación se versa en un proceso de auto discriminación y de auto marginación del rock como cultura que ha socavado en dividir internamente al movimiento *rockero*.

Nosotros hemos visto que lo que sucede es que lamentablemente todo el aporte que el Estado ha dado al Movimiento *Rockero* ha sido específicamente bajo banderas políticas y lo único que han hecho es provocar internamente una desmovilización del movimiento (Luis García/ AMRE; Foro: *Rock* y Estado en la Semana del *Rock*; 23-07-2012).

Por otra parte, hay quienes defienden la relación del *rock* y el Estado como un proceso de construcción político y revolucionario desde la institucionalidad estatal. En esta perspectiva se entiende al Estado como un centro de poder encaminado a la revolución, un centro de poder que les permite un tipo de visibilidad social en las ideas constitucionalistas del Buen Vivir.

Pero esa Revolución también nos lleva a pensar de este nuevo Buen Vivir que se habla desde la Constitución, y dejar de ser esos entes pasivos, dejar de ser esos entes que vemos pasar al mundo sin hacer nada, y comenzar a ser activos dentro de la propuesta. Y justamente de esta propuesta social que también está vinculada con el *rock*. Vamos a hablar justamente de eso, de esa visibilidad que nos dan a los rockeros, y no desde la visibilidad de la calle (Cristian Castro de Al Sur del Cielo; Foro: *Rock* y Estado en la Semana del *Rock*; 23-07-2012).

Para el cantautor los procesos de las organizaciones *rockeras* se han construido en un margen de dependencia económica y control simbólico del Estado sobre sus expresiones. “El Estado como financista, es quien más se beneficia políticamente de estas actividades culturales, porque mantiene a estos grupos en la expectativa de asegurar recursos” (Guevara; 24-02-2013). Un tema que según el cantautor ha motivado a las bandas, organizaciones y activistas a discutir solamente del acceso a esos financiamientos, propias de estructuras clientelares con la institucionalidad estatal.

Por otra parte, Felipe Ogaz de Diabluma, menciona que alrededor del rock hay un proceso de esencialización, “nunca ha sido una organización política sino una identidad. Para ser movimiento u organización necesitas unos fines y objetivos comunes que el rock no los tiene ni los ha tenido” (Entrevista a Felipe Ogaz; Diabluma: 15-07-2013). Ogaz afirma que el movimiento *rockero* no existe como organismo político, porque no tiene una articulación programática.

Frente a esa visión, José Daniel Rodríguez de Vientos del Pueblo, afirma que si bien hay un tema cultural asociado a las dinámicas e identidad del rock; en el caso particular de las organizaciones *rockeras* -donde se aglutinan políticamente a diversos sectores juveniles- existe apatía de las organizaciones *rockeras* respecto de los temas políticos relativos a la hegemonía del actual régimen. “En otros momentos las organizaciones *rockeras* hacían conciertos por otras causas asociadas a sectores vulnerados por el modelo de desarrollo” (Entrevista a Daniel Rodríguez; Vientos del Pueblo: 22-07-2013). Según Rodríguez, las políticas culturales del régimen han

obligado a las organizaciones *rockeras* entrar en un mercado de la gestión cultural, donde los elementos de antagonismo solo se crean cuando el Estado deja de financiar sus procesos por alguna razón política o económica.

Para Guevara la inhibición de sus acciones contestatarias se define en una suerte de apropiación del relato que falsifica los procesos de agencia social que inicialmente se desarrollaban. El resquebrajamiento de sus organizaciones se debe a su configuración como productoras; las cuales se definen en nuevas estructuras organizativas, con jerarquías y relaciones verticales en la toma de las decisiones. Las organizaciones *rockeras* “se han convertido en empresas que compiten en el mercado de la gestión cultural” (Entrevista a Jaime Guevara; 24-02- 2013). Estas organizaciones han sido “instrumentalizadas por el poder y mantienen a sus bases juveniles con engaños, en la idea de que están en un proceso de revolución que va hacia el socialismo” (Entrevista a Daniel Rodríguez; Vientos de Pueblo: 22-07-2013).

El Estado “lo que ha hecho es financiar o cofinanciar los eventos del movimiento. Esto bajo una bandera política con el objetivo de poder generar sus procesos de campaña o de la auto campaña de diferentes sectores” (Luis García / ANRE; Foro: Rock y Estado en la Semana del Rock; 23-07-2012). Un proceso que avanza a través del Municipio, del Ministerio de Cultura, el Consejo Provincial y otros sectores y ha generado una “división interna dentro de nuestras organizaciones y grupos” (Luis García / ANRE; Foro: Rock y Estado en la Semana del Rock; 23-07-2012).

En diferentes momentos de la historia del rock uno de los objetivos que agrupaba la acción de estos grupos era profundizar la valoración de las actividades productivas de las bandas. Siempre hubo, además de una lucha por su dignificación, el interés por entrar al mercado de la industria cultural. En ese sentido el Estado ha permitido crear un mercado particular de difusión e industrialización de la música que se produce en el rock ecuatoriano. Esto, si bien ha beneficiado a la producción musical local a través de la tecnificación de sus festivales y el financiamiento de ciertas producciones, también representa un tipo de orientación y dirección de su obrar aislado de otros procesos sociales y políticos.

En ese contexto Guevara asumió la postura de dissociarse de estos grupos. Su trabajo musical se enfocó nuevamente a apoyar distintos procesos a nivel de los barrios, en relación a las luchas anti extractivas, en los actos de denuncia de personas criminalizadas por el Estado, entre otras actividades solidarias. Esto en la lógica de

enfrentar el poder y sus excesos y evidenciar el “marketing de izquierda que este Gobierno utiliza. Para así mostrar cómo se han sustraído nuestros símbolos y lemas. Todo en manos de un cómplice de transnacionales chinas y canadienses que se encargarán de destrozarse las tierras y su gente” (Entrevista a Jaime Guevara: 24-02-2013). En la perspectiva de Guevara, el rock siempre ha sido contestatario y su lucha actual significa develar las formas de dominación y confrontar el discurso oficial. En tal razón afirma que “el Gobierno se ha enmascarado con los ideales de las luchas sociales y en la cooptación, anula la magnitud de las luchas sociales que se vivieron en otros momentos” (Entrevista a Jaime Guevara: 24-02-2013).

El “yucazo” al Presidente.

En el 2007, el Gobierno del Ecuador acogió y propuso oficialmente emprender el proceso de la iniciativa Yasuní-ITT. Esta propuesta consistía en mantener el crudo bajo tierra de las zonas de Ishpingo, Tambococha y Tiputini ubicadas en un sector del Parque Nacional Yasuní. Esto, a cambio de recibir una contribución y compensación de la comunidad internacional, aproximadamente del 50% de las utilidades de si se explotara ese recurso no renovable.

Durante ese período dejar el crudo represado bajo tierra se convirtió en un símbolo ambientalista de la campaña del actual régimen. El Ecuador se convirtió en un referente de las propuestas alternativas de una etapa post petrolera. La iniciativa de impedir el desastre ambiental una extraordinaria área de biodiversidad en el país se convirtió en un símbolo político; en un compromiso humano por resguardar la existencia de los pueblos en aislamiento voluntario que coexisten en esa zona.

El Gobierno ecuatoriano asumió ese proyecto, en la condición de si la comunidad internacional aportaba con dicha compensación económica; caso contrario, se definió la propuesta del Plan B que encaminaría directamente la explotación petrolera. En el transcurso del 2007 al 2013, se diseñaron algunas estrategias para asegurar el proceso de recaudación y búsqueda de apoyo a la comunidad internacional. Estas negociaciones concluyeron finalmente el 15 de agosto del 2013. El Gobierno Nacional anunció el fracaso del proceso de recaudación de fondos, en el argumento de que la comunidad internacional no contribuyó con la compensación económica esperada. Entonces se anunció la explotación del Yasuní ITT.

Frente a esa medida, a nivel social se generó un proceso de rechazo de un sector

de la población, sobre todo de jóvenes, quienes organizados en grupos ecologistas, organizaciones feministas y sectores culturales, embanderaron una lucha de defensa del Yasuní-ITT. A estos grupos se unieron distintos sectores de indígenas y campesinos, organizaciones sociales y ecologistas quienes desde el 2008 venían impugnando un proceso de lucha ante el modelo extractivista profundizado por el régimen. En ese fin, el 27 de agosto del 2013, se impulsó una marcha pacífica que partió de varios puntos de la ciudad hacia el Palacio Presidencial.

En medio de pancartas que expresaban el descontento, de músicos y teatreros que desfilaban rumbo a la Plaza Grande, Guevara acompañaba con su guitarra esta manifestación. La marcha no pudo llegar al Palacio, puesto que a dos cuadras a la redonda estaba acordonado por un cerco policial que les impedía el paso. Fue entonces que, en el afán de ingreso de los manifestantes, se concretó una dinámica fuerte de represión policial que dejó como saldo varios heridos.

La policía nos reprimió con toletes, gases y balas de goma. A varios jóvenes, hombres y mujeres, incluso personas adultas de avanzada edad, vi cómo cayeron en los forcejeos con la policía, a algunos jóvenes les golpeaban con sus toletes en el suelo. Te lanzaban un tipo de gas que tiene un chorro largo y fino que llegaba directo al rostro. Algunos estaban heridos con señales en el cuerpo por balas de goma, un señor en la frente, una mujer en el ombligo. Yo estaba a lado de una señora, una ancianita que vendía caramelos y ella gritaba a un policía ¡No papacito! ¡No papacito! Mientras cuidaba el cartón donde tenía las cosas que vendía. ¡Que papacito ni que nada! A la señora le empujaron y se cayó en la vereda. Enseguida fui ayudarle y uno de los chapas (policía) sacó un tolete de esos largos y me cuarteó la guitarra (Entrevista a Jaime Guevara: 10-09-2013).

En ese contexto, dos días después de aquellas manifestaciones, en la mañana del jueves 29 de agosto del 2013, a la altura de la calle Yahuachi en el barrio el Dorado, Guevara divisó que se acercaba una caravana motorizada con algún personaje político. Era el Presidente de la República que se dirigía a una reunión de trabajo al Servicio Integrado de Seguridad ECU 911, ubicado en Quito en el Parque Itchimbía. Fue entonces que en signo de rechazo a la represión que vivió días antes en la marcha por la defensa del Yasuni ITT, Guevara levantó su brazo y con el dedo anular dirigido hacia el cielo le hizo una reverencia al mandatario. Acto seguido, el Presidente, al ver ese calificativo simbólico –conocido en la jerga popular quiteña como “yucazo”- paró la caravana presidencial y en tono agresivo le dijo lo siguiente:

A ver, borracho marihuanero, dijo él bajándose del carro. Si tienes

algo contra mí, ven para acá –aflojándose la corbata- ven hombre a hombre”. Al ver que me dispuse a aceptarle el desafío y le reté a que me demostrara que yo no ingería *estupidizantes*, me vi rodeado de militares, policías y otros matarifes arma larga en mano. Bajaron de dos carros de vidrios polarizados como el suyo, y él, acto seguido, les ordenó que me apresaran (Jaime Guevara; 12 de agosto de 2013 / Muro del *facebook*).

Este comentario Guevara lo publicó en la red social *Facebook* y se difundió ampliamente en la red social e incluso llegó a los medios de comunicación tradicionales. Frente a ese hecho que evidenciaba una noticia en la opinión pública, el Presidente Correa usó como plataforma de respuesta, el enlace sabatino número 337, donde se dirigió a nivel nacional acerca del incidente con el cantautor.

Jueves 29 de agosto, a las 9 de la mañana, reunión de trabajo con el gabinete de seguridad en el ECU 911 del Ichimbía, en esa avenida Yahuachi, a lado del Eugenio Espejo (hospital) vemos como este cantautor –yo no sé si canta o escribe, no sabemos...pero canta horrible, no lo digo ahora, lo he dicho siempre y toca peor la guitarra (...) Jaime Guevara como es un macho, hizo una mala seña al Presidente, me le bajo, le digo: tienes algún problema conmigo. Créame que ese pobre hombre se tambaleaba,apestaba a alcohol y tenía toda una droguería encima, porque es drogo (Rafael Correa; enlace sabatino número 337; 2013).

Las declaraciones del Presidente causaron nuevamente un fuerte rechazo de muchos sectores de la sociedad, sobre todo de quienes conocían la labor política de Guevara. Esto, a razón de que el cantautor por principios políticos e ideológicos no ingiere drogas ni alcohol y el Presidente en esas declaraciones lo estaba difamando.

Vale decir que la difamación en cadena nacional se sustentó en un parte policial donde se afirmaba y ratificaba que Guevara estaba borracho y drogado. Frente a ello distintas organizaciones de Derechos Humanos, como la CEDHU, denunciaron la falsedad del parte policial.

En honor a la verdad” es la línea previa a la firma del Mayor de Inteligencia Militar Marco Montenegro, en el parte levantado posterior al encuentro entre el cantante popular Jaime “El Chamo” Guevara y el Presidente de la República, Rafael Correa, el pasado 29 de agosto. El contenido del parte describe que del cantautor quiteño *“emanaba un fuerte olor a alcohol y denotaba claramente su elevado estado etílico, su mirada perdida, sin vocalizar sus palabras, dificultad para expresarse y para mantener el equilibrio”*. Jaime Guevara es conocido en la ciudad de Quito, por su música popular, por su vinculación a las luchas sociales, a la defensa de los derechos humanos y por no someterse a ningún tipo de poder, en coherencia a su ideología anarquista. De igual manera, se le conoce por su rechazo absoluto al consumo de cualquier bebida alcohólica o producto estupefaciente. La CEDHU denuncia la emisión de un PARTE

FALSO, cuyo contenido fue repetido sin matices en el último enlace sabatino por el Presidente de la República, por lo cual debe haber una rectificación pública. Nos solidarizamos con el cantautor Jaime Guevara y rechazamos las injurias emitidas en su contra” (CEDHU; 2013).

Hay varios aspectos que connotan las declaraciones del presidente Correa. En primer lugar, evidencian las lógicas de un discurso que, a lo largo de cuatro décadas se mantiene en un tipo de racionalidad que permite la estigmatización del rock y sus estéticas. Por otro lado, connota el abuso del poder de un mandatario que usa una cadena nacional para difamar públicamente la calidad humana de un ciudadano, en relación a los estereotipos que alrededor del rock se han construido a través de la historia. Hecho que además evidencia la vulnerabilidad de los derechos de los ciudadanos, en relación al uso de declaraciones públicas y oficiales difamadoras afirmadas con un parte policial.

Hay que señalar que las aseveraciones del Presidente calaron hondo en la opinión pública, por una parte en respuestas de apoyo y solidaridad hacia Jaime Guevara; pero también y por otro lado, en insultos y calificativos agresivos dirigidos al cantautor por simpatizantes del Gobierno. En esos días era difícil localizar a Guevara por la serie de entrevistas que tenía con distintos medios de comunicación; cuando logré comunicarme me dijo con ironía: ¿No quieres ser Jaime Guevara? Refiriéndose al proceso incómodo que estaba atravesando por la dimensión de los comentarios emitidos por el Presidente a nivel nacional y por todo el desajuste de su cotidianidad que generó ese proceso.

El primer mandatario mencionó a nivel público realizar una rectificación de lo dicho, sin antes advertir que no pediría disculpas. En el nuevo enlace número 338, Correa a nivel nacional confrontó nuevamente al cantautor en un diálogo que más que rectificación se definía como una ratificación.

Que el señor Jaime Guevara es malcriado y mentiroso; que puede tener militancias de izquierda equivocadas; miopes, virulentas y torpes; que además es anarco, virulento y agresivo; que más aún tiene una enfermedad irreversible, cisticercosis, que provoca en él virulencia extrema y ataques epilépticos desde hace décadas, especialmente cuando tiene accesos de rabia e indignación contra quien no piense como él; que estos ataques lo llevan a tener la mirada perdida, incapacidad de vocalizar palabras, dificultad para expresarse y para mantener el equilibrio, todo lo cual lo hace parecer como borracho y bajo efectos de la droga, más aún cuando apesta a alcohol seguramente por medicinas que toma; pero de acuerdo a personas que lo conocen y a sus propias declaraciones, no es borracho ni drogadicto (...)Pónganse la mano en el corazón -dijo Correa-. Les hablo a los

esposos, a los padres. ¿Quién de ustedes, si van con su familia, con su madre, con su hija, con su esposa, y viene un odiador amargado y le hace una seña obscena, quién de ustedes no lo sienta de un buen puñetazo? Álceme la mano. ¿Quién? Nadie, ¿no? Todos lo sientan de un buen puñetazo, ¿okey? Entonces no me pidan que me deshumanice como presidente de la República, soy como ustedes, por eso tenemos tanto apoyo popular, la gente ve un presidente cercano, soy de carne y hueso. Si este tipo me hubiera hecho una yuca, una seña obscena delante de mi madre o de mi esposa, le hubiera dado tal patada en salva sea la parte, que se hubiera tenido que sentar de oreja el resto del año (Rafael Correa; enlace sabatino número 338; 2013).

Dicha rectificación se basó en un comentario que un ex activista de Derechos Humanos, Alexis Ponce -quien actualmente trabaja para el Gobierno- se refirió sobre el acontecimiento entre Guevara y el mandatario. En este comentario, Ponce se refirió sobre la epilepsia que tiene el cantautor, también sobre su definición política en el anarquismo y dio una apreciación de su conducta a la que la calificaba de virulenta y agresiva. Ello para decir que Guevara no era borracho ni drogado. De ese comentario se valió el Presidente para hacer su rectificación. En respuesta a las nuevas afirmaciones del Presidente, Guevara respondió en la redes sociales lo siguiente:

DR. CORREA, PSIQUIATRA. LE CUENTO, RESPETABLE DOCTOR, QUE LA MEDICINA QUE UD ME PRESCRIBIÓ – “MENTICOL” O ALGO ASÍ- NO ME HA MEJORADO DE MI EPILEPSIA. Todo lo contrario. En cuanto bebí, según sus indicaciones nacionalmente transmitidas, y pese a que en las farmacias me advirtieron que eso era una loción para después de afeitarse o para afecciones cutáneas, sufrí de otra alucinación. Caí al piso y, luego, desperté frente a un televisor que me gritaba. “Apesta a trago, ¡Dañado! ¡Odiador, amargado, resentido, indecente, mentiroso! ¡Eres una verdadera ficha! ¡Que calaña de tipo eres!. Y todas estas bellezas, Dr. Correa, esa voz las iba reforzando con el testimonio de varios oficiales de altísima graduación que, tal como Su Merced advirtió jamás mentirían. Personal de las gloriosas fuerzas armadas y de la Policía de siquiátrico en que tuve la grata de conocerlo, doctor, desfilaba afirmando que usted jamás me lanzó bendiciones a viva voz ni me desafió a combate loco a loco. Según ellos atestiguaban, tampoco era verdad la Real Caravana se había detenido para apresarme. Más bien, usted, caritativo y buen *boy scout* como es, lo había hecho para ayudarme al ver que yo no podía caminar y me tambaleaba. Aparte de ello, el Mayor Montenegro –nada menos que de Inteligencia- afirmó que yo apesta a Trópico, Norteño o Cristal, en completo estado etílico. Por suerte usted, doctor –asesorado por un muy buen amigo mío- una semana después emitió una Rectificación explicando, a sus locos pacientes, que yo no estaba “borracho” sino que “parecía borracho”. Añadió en ella que yo no estaba “drogado” pero que “parecía” estarlo. Antes, se ocupó de aclarar que mi “virulencia, agresividad, miopía política, torpeza” y otros aderezos me volvía peligroso al punto de agarrarme a silletazos con quien no pensara como yo. Esta última parte, estimado Doctor, la tomó de un

testimonio de un pana del alma. “¡Fíjense, su propio amigo lo dice!” concluyó. ¡Uf, pero qué alivio, doctor, volví en mi país donde la Policía sale a manifestaciones sin armas. “Es una verdadera nueva concepción de Seguridad” afirmaba un oficial. ¡Imagínese! Si lo dice usted, respetable galeno, ¿Cómo no le voy a creer? Eso sí, si más tomo *Menticol* para mis crisis, ni aunque usted me lo recete. Aunque no le garantizo dejar de hacer dedo si veo una caravana de ovnis a lo lejos. Claro si, desobedeciendo sus órdenes, algún gendarme despistado dejará a practicar con armas de “*pimball*” y luego aparecen algunos guambras heridos con balas de goma. Y bueno, adiós Doctor. Jamás vuelvo a su consultorio ni tomo su medicina. ¡Allá usted si “*Mentirol*” es su bebida favorita! (Guevara; Muro de Facebook: 10 de septiembre de 2013).

Frente a lo expuesto, una de las consecuencias de las afirmaciones de Correa sobre Guevara fue que a nivel de las redes sociales se empezó a promover acciones de violencia en contra del cantautor. Esto, desde una lógica que evidenciaba también, en palabras del Presidente, un discurso de estigmatización no solo a la idea del rock y sus estéticas, sino también hacia las personas que padecen epilepsia, por la connotación de sus comentarios que refieren a esta enfermedad como un problema asociado a un tipo de anormalidad y peligro social.

Hay que resaltar que frente a este acontecimiento ninguna de las organizaciones *rockeras* hizo un pronunciamiento público. Ese acto demuestra el control político del Estado sobre estas organizaciones, producto de la cooptación y burocratización de sus dirigentes. En tal razón se esclarece la ausencia de pronunciamiento de dichas organizaciones, a pesar de que uno de los ejes políticos de la organización Diabluma, por ejemplo, se define actualmente en la idea de impulsar un proceso que permita la legalización de la marihuana. Tampoco se pronunció la organización Al Sur del Cielo, quienes, al interior del gobierno local de Quito, tienen a un ex miembro de su organización -concejal que impulsa políticas de inclusión social de las culturas urbanas de Quito-.

No encontrar apoyo de los *rockeros* si me dolió por toda la historia que he compartido con ellos; seguramente tienen miedo de perder su trabajo o los financiamientos de los conciertos. El miedo de ser excluidos de las políticas culturales del Estado. Es tan fuerte ese temor que una tarde me llamó un *pana* (amigo) *rockero* que está en Al Sur del Cielo y me dijo: ¿Soy yo, me cachas (me reconoces)? Te estoy llamando de otro teléfono, es por si nos están grabando. Esto me impresionó de sobre manera porque no fue la única persona que me llamaba solidarizándose conmigo y pensaba que tenía intervenido mi celular” (Entrevista a Jaime Guevara; 10-09- 2013).

En ese contexto, se desarrolló una reunión donde participaron distintas organizaciones

de derechos humanos, de médicos e incluso de artistas. A razón del altercado de Guevara con el Presidente, se activó nuevamente la CAP (Coordinadora de Artistas Populares). Este organismo decidió apoyar los proceso de lucha por el Yasuní ITT hasta que el Gobierno encontró la forma de desarticularlos.

En el marco de las manifestaciones relativas a la decisión de explotar el Yasuní ITT, las lógicas del Estado se definieron en una estrategia política de deslegitimación de la protesta social a través de varios planteamientos. Se dijo por ejemplo que los jóvenes estaban siendo manipulados por los partidos políticos de oposición al Gobierno. Razón que se usó como ejercicio de disciplinamiento, en función de frenar posibles manifestaciones de los estudiantes que estaban próximos a empezar el nuevo año lectivo. En ese sentido el Gobierno advirtió a los estudiantes que decidan salir a las protestas por el Yasuní-ITT que perderán su cupo de estudios.

En ese marco el régimen empezó una nueva campaña de persuasión alrededor de los beneficios de explotar el Yasuní-ITT, con la misma intensidad que se impulsó la campaña de no explotación. Por otra parte, desde la sociedad se han generado diversas acciones de denuncia sobre esta decisión. Distintos acercamientos a la institucionalidad del Estado para frenar ese proceso y en función de lograr que se apruebe una consulta popular en la que el pueblo ecuatoriano decida sobre el futuro del Yasuni ITT. Estos grupos que tomaron el nombre de “Yasunidos” presentaron ante la Corte Nacional de Justicia la petición de consulta popular, junto con los argumentos técnicos y legales que hacen de esta decisión un proceso anticonstitucional. En ese contexto, el 18 de septiembre del 2013 se aprobó en primer debate “la declaratoria de interés nacional para la explotación petrolera de los bloques 31 y 43 del Parque Nacional Yasuní, a fin de que se sirva darle trámite correspondiente” (Gabriela Rivadeneira / Presidenta de la Asamblea Nacional; 2013).

Guevara realizó un evento en la Casa de la Cultura de Quito denominado: “Yasunizarte” frente a la decisión del Gobierno por explotar el ITT. En el desarrollo de este evento se encontró con la negativa de muchos artistas se negaron a participar. Incluso después del festival algunos *rockeros* le llamaron a decirle que ya no podían colaborar con ese tipo espectáculos. “Es la primera vez que pasa esto con los artistas y *rockeros*, la gente tiene miedo de que le excluyan de los financiamientos y así se excluyen de tomar una postura política” (Entrevista a Jaime Guevara: 03-10-2013).

A pesar de eso, se observa una nueva etapa política para el Gobierno. Las dinámicas de lucha de la defensa del Yasuní se agrupan a otras luchas: la

criminalización de la protesta social, los conflictos que produce la implementación del modelo extractivista, entre otros temas que vulneran los derechos de estudiantes, trabajadores, campesinos, indígenas y mujeres. Es posible que esta serie de hechos descomponga la legitimidad del discurso hegemónico respecto del Estado como garante de los derechos de la naturaleza y los derechos humanos.

CONCLUSIONES

Uno de los aspectos más importantes de la reconstrucción de la trayectoria de Guevara para la historia del rock en Quito, es la vinculación que este actor hace con las luchas sociales. En ese sentido hay varios elementos que se pueden resaltar; en primer lugar, la dimensión del rock como instrumento de lucha, como práctica de activismo que aporta al desarrollo de un proceso de reivindicaciones sociales. En segundo lugar, la dinámica que conlleva a los *rockeros* a construir un proceso de dignificación de su cultura que, como vimos a lo largo de este estudio, se ha definido en el rechazo de la sociedad y el Estado en su conjunto. La activación de esta expresión cultural en lo político orienta a que las acciones culturales de los *rockeros* encuentren consonancia con un proceso de agencia social. Este proceso si bien Guevara lo asumió desde finales de la década del setenta, una década después, se consolidó como un proceso político y cultural organizado y comprometido con otros sectores sociales.

Es fundamental advertir que en la actualidad se evidencia un proceso de instrumentalización de las prácticas *rockeras* con fines políticos mediante el disciplinamiento y cooptación de sus organizaciones. Esto no solamente responde a las dinámicas culturales de los *rockeros* sino también hacia otros procesos políticos que en otros momentos han embanderado las luchas de distintas organizaciones y movimientos sociales. En el caso del rock y sus organizaciones, se evidencia una transformación de sus procesos de agencia social que se definieron en la década del noventa. Actualmente, las dinámicas de agencia social están arraigadas a lógicas de gestión cultural clientelares con el Gobierno. Tema que si bien se marcó en todas las etapas de su historia en la lógica de impulsar formas de producción delineadas al mercado, en la actualidad se ha despolitizado. Las organizaciones *rockeras* se ha ordenado y disciplinado en el objetivo de la industrialización local que construye el Estado como estrategia de ordenamiento político. Existe una relación de dependencia con el Estado quien es el principal financiador de las prácticas *rockeras*, en el marco del desarrollo de políticas culturales que abren los accesos a financiamientos.

A diferencia de la década del noventa se observa en la actualidad un desligamiento del rock hacia las luchas sociales. La lógica de su disociación política tiene relación con una dinámica de gobernabilidad del Estado enmarcada en procesos de cooptación y burocratización de organizaciones y dirigentes. Además en relación a un proceso de construcción hegemónica que ha permitido la subjetivación y el disciplinamiento de estas organizaciones al discurso oficial. En esa razón, las

dinámicas de cambio de sus compromisos sociales.

Cabe resaltar que esta estructura de orden hegemónico y policial de la política, se define como una estrategia de dominación del Estado a través de mecanismos de asimilación simbólica del propio discurso de las luchas sociales y de la historia de las reivindicaciones sociales. Esta apropiación del relato se estructura también en el orden de la cultura, en la cual el rock como expresión contestataria también asimila. Al asumir ese discurso como propio, el Gobierno oculta las prácticas económicas y políticas que perduran en detrimento de diversos sectores que sistemáticamente están siendo criminalizados.

El sistema de gobernabilidad del Estado es una acción política que influye indistintamente en las dinámicas sociales y culturales de las organizaciones y movimientos sociales. Se asienta en las lógicas de control de la participación de la sociedad en lo político, donde se han desestructurado diversos procesos de organización social. Aquellas dinámicas de lucha que emprendieron algunos sectores que llevaron adelante distintos procesos de resistencia al neoliberalismo y diversas reivindicaciones sociales y culturales se han despolitizado en el marco de una estrategia de orden policial (Rancière; 1996).

En el ámbito del rock se evidencia un nuevo escenario que aviva sus imaginarios culturales. En esa escena los ideales del *rock* se reafirman en las ideas del mercado y la industrialización de su música. Este proceso se asume como un mecanismo de despolitización que se afirma en la inclusión como consenso. Existe una lógica de instrumentalización de sus prácticas, en la construcción de una industria local que orienta el desarrollo de estos procesos en la conformación de productoras de gestión cultural. Las mismas que se incluyen a las demandas de campañas electorales en donde las organizaciones *rockeras* realizan eventos. Esta lógica de clientelismo político permite la dependencia de estos grupos con el Estado y con ciertos actores políticos que al interior del Gobierno, quienes destinan recursos hacia estos grupos y gobiernan sus acciones.

Así, a través de la activación de la memoria social, este documento tiene el fin de repensar las dinámicas actuales del rock, para desentrañar las formas de dominio naturalizadas en las prácticas de estas organizaciones sociales. Al remover las páginas de la historia del rock en la vida de Jaime Guevara, se pueden tejer las conexiones que permiten la anulación del litigio. La activación de la memoria puede ser un proceso que

permita evidenciar y reafirmar la lucha de distintas organizaciones en diferentes momentos, lugares, acontecimientos y hechos que demandan la emergencia de impugnar el desacuerdo, lo político acorde a las luchas sociales que aun persisten. En el marco de las lógicas del poder definidas en las estructuras del Estado, asociadas a un proceso de dominación. Es necesario impulsar desde distintos ámbitos sociales estrategias discursivas contestatarias que permitan mostrar las lógicas que operan en el proceso hegemónico sobre el control político de la sociedad y la cultura. Una lógica que, para cada momento, se estructura en un campo de fuerzas en disputa. Es así que la lucha particular de Guevara evidencia un compromiso y estrategia para transformar las estructuras políticas y económicas que afectan a la sociedad desde lo cotidiano. La idea de recrear el rock como un contra discurso que impugna frente a las ideas de un discurso oficial y dominante que se ejerce como estrategia de control del orden social.

Así, su trabajo como cantautor es importante para comprender las formas de activismo político a través del arte, en la medida del compromiso y solidaridad que ha construido con distintos sectores y procesos que afirman su lucha ácrata. Es importante mirar en aquellas dinámicas que operan actualmente en la dimensión de lo político, aquellas organizaciones que estructuran sus acciones por fuera de los procesos de cooptación del Estado. Esto, en el fin de profundizar en la necesidad de retomar las acciones políticas desde la sociedad y crear mecanismos de participación en donde no opera la estructura burocrática estatal.

De esa manera, reconstruir la trayectoria de vida política y artística de Jaime Guevara, es un manera de mirar por una parte las conquistas sociales y por otro lado los mecanismos de disuasión del litigio que permiten el consenso y la despolitización de la sociedad. Guevara se convierte en un ejemplo de cómo el rock se afirma como un proceso creativo y artístico de activismo político, en la posición ácrata de un ciudadano que asume en su palabra la denuncia colectiva. Esta opción individual por asumir en su discurso el desacuerdo que permite lo político, está enmarcado en la solidaridad como principio. Así se observa que en la construcción hegemónica del Estado, es una sensibilidad e identificación social lo que se pone en disputa, lo que permite activar la lucha que define a la sociedad en lo político.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT; Hannah (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona. Ediciones Paidós. 146p.
- APPADURAI, Arjun (2001). *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- AYALA, Pablo (2008). *El mundo del rock en Quito*. Quito. Instituto de Estudios Avanzados. 186p.
- BRITO GARCÍA, Luis (1991). *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Buenos Aires. Nueva Sociedad. 223 p.
- BUTLER, Judith – LACLAU, Ernesto – ZIZECK, Slavoj (2004). Buenos Aires. *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Ed. Fondo de Cultura Económica. 165p.
- BURBANO Felipe; *Antología: Democracias, gobernabilidad y cultura política*. FLACSO Sede Ecuador.
- BURBANO de LARA, Felipe (2010). *Transiciones y rupturas: El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*. Quito. FLACSO, Sede Ecuador: Ministerio de Cultura (Colección Bicentenario). 562p.
- BURBANO DE LARA, Felipe (2006). *Estrategias para sobrevivir a la crisis del Estado. Empresarios, política y partidos en Ecuador*. En publicación: *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. Buenos Aires. Basualdo, Eduardo M.; Arceo, Enrique. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 316p.
- CEDILLO, Nathalia (2012). *Prensa partidaria y canción popular en la contienda política: discursos subalternos en Ecuador años 70 y 80*. FLACSO Sede Ecuador. 200p.
- CORNEJO, Diego (2011). *La silla vacía. El nuevo escenario para el diálogo de la sociedad civil y el Estado. Un diagnóstico*. Fundación ESQUEL. 143p.
- CORRIGAN, Philip y SAYER, Derek (2007). “El gran arco: La formación del Estado Inglés como revolución cultural”. En: *Antropología del Estado, dominación y prácticas contestatarias en América latina*, Lagos M. y Calla P. (Comp.), Cuaderno de futuro No.23, Informe sobre desarrollo humano PNUD.
- CUEVA, Agustín (1988). *Las democracias restringidas de América Latina: elementos para una reflexión crítica*. Ed, Planeta. 147p.
- CUSTODE VERDESOTO, Luis (1990). *Certezas e incertidumbres en la política ecuatoriana*. Quito. CIUDAD. 497 p.

- ECHEVERRÍA, Bolívar (2001). Definición de Cultura. México DF. Editorial Itaca/UNAM. 265 p.
- ESCOBAR, Arturo (2005) El “postdesarrollo” como concepto y práctica social”, en Daniel Mato (coord.), *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, pp. 17-31.
- ESCOBAR, Arturo (2010): “América Latina en una encrucijada: ¿modernizaciones alternativas, posliberalismo o posdesarrollo”, en Víctor Bretón [Ed.], *Saturno devora a sus hijos: Miradas críticas sobre el desarrollo y sus promesas*. Icaria, Barcelona, pp. 33-85.
- FOUCAULT, Michel (2010). Obras esenciales. Barcelona, ediciones Paidós. 1095p.
- FOUCAULT, Michel y DELEUZE, Gilles (1977). Los intelectuales y el poder. Gilles Deleuze entrevista a Michel Foucault en *Microfísica del Poder* Foucault. Madrid. La Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (1991). Microfísica del Poder. Madrid. Ediciones Endymion; Tercera Edición.
- FOUCAULT, Michel (2006). Seguridad, Territorio, Población, Clase del 29 de marzo de 1978. Buenos Aires. F.C.E.
- FEIXAS, Carles; MOLINA, Fidel; ALSINET, Carles (2002). Movimientos Juveniles en América Latina: Pachucos, malandros, punketas. Madrid. Editorial Ariel. 172 p.
- GALLEGOS, Karina (2002). El caso de los metaleros de Quito. Quito. Tesis de Sociología Universidad Central del Ecuador. 112 p.
- GUBER, Rosana (2004). El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos Aires. Paidós. 313 p.
- GRAMSCI, Antonio (1971). El Materialismo Histórico y la Filosofía de Benedetto Croce. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. 269 p.
- GIMÉNEZ, Gilberto (2005). Teoría y análisis de la cultura. México DF. CONACULTA. 331 p.
- GUEVARA, Jaime (2004). Lo que escribí en las paredes: cantares y decires de un cantor de contrabando. Quito. Fundación editorial la pulga, los libros de tintají. 177p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós. 452 p.
- GONZALES; Jorge (2006). Reseña de Operación Cóndor una década de terrorismo internacional en el Cono Sur de John Dinges; Revista Colombia de Derecho

Internacional; Universidad Javeriana; Colombia.

GOFFMAN, Erving (2001). *Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

GUERRERO, Patricio (2002). *La cultura: estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito. Ediciones Abya-Yala. 131p.

HOROWITZ, Irving (1964). *Los Anarquistas. La teoría*. Madrid. Alianza Editorial S.A. 402p.

ISACCS, Anita (2003). *Los problemas de consolidación democrática en Ecuador*, en BURBANO Felipe; *Antología: Democracias, gobernabilidad y cultura política*; FLACSO Sede Ecuador.

INFORME DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD ECUADOR (2011). *Sin verdad no hay justicia. Resumen Ejecutivo*. 240p.

JOSEPH, Gilbert Michael, NUGENT, Daniel (COMP) (2002). *Aspectos cotidianos de la formación del estado: la revolución y la negociación del mando en el México moderno*. México D.F. Ediciones Era. 259p.

JELIN, Elizabeth (2002). *Los Trabajos de la memoria*. Madrid. Siglo XXI de España Editores. 139p.

LARREA, Carlos (2004). *Dolarización y desarrollo humano en Ecuador*". Quito. ICONOS No.19, FLACSO-Ecuador, Quito, pp.43-53.

LULL, James (1995). *Medios, comunicación y cultura*. Asunción. Polity Press / Amarrortu. 180 p.

LLOVERA, José (comp) (1988). *Antropología social: antropología como ciencia*. Barcelona. Anagrama.

MACHADO, Decio (2013). *“El correísmo al desnudo”* Varios autores. Quito, Montecristi vive. 246p.

MAFFI, Mario (1975). *La cultura underground*. Barcelona. Anagrama. 231 p.

MARCHART, Oliver (2009). *El pensamiento político posfundacional: La Diferencia Política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. 257p.

MARTÍNEZ, Esperanza (2013). *“El correísmo al desnudo”* Varios autores. Quito, Montecristi vive. 246p.

MONCAYO, Patricio (2009). *Con la democracia auestas: ¿Conceptos u objetivos compartidos? :aproximaciones a una utopía*. Universidad Alfredo Pérez Guerrero. 387p.

MOUFFE, Chantal (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires. Fondo de Cultura

Económica.152p.

MUGGIATI, Roberto (1974). *ROCK: el grito y el mito*. México. Siglo XXI editores. 149 p.

PÁEZ, Alexei (1986). *El anarquismo en Ecuador*. Quito. Corporación Editora Nacional. INFOC. 179p.

RANCIÈRE; Jacques (2011). “El tiempo de la igualdad, diálogos sobre política y estética”. Barcelona, Herder editorial. 309p.

RANCIÈRE; Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión. 160p.

ROSEBERRY, William (1989). “Introduction,” y “Marxism and Culture” en *Anthropologies and Histories*. New Brunswick NJ: Rutgers University Press.

RODRÍGUEZ, Félix (2002). *España. El Lenguaje de los jóvenes*. 172 p.

REGUILLO, Rosanna (2000). *Emergencia de culturas juveniles*. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma. 173 p.

RESINA de la FUENTE, Jorge (2012). *La plurinacionalidad en disputa: el pulso entre Correa y la CONAIE*. Quito. Ediciones Abya-Yala. 171p.

SCOTT, Joan (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México D.F. Ediciones ERA. 203p.

SPIVAK; Gayatri (2002). *Puede Hablar el subalterno?* Revista Colombiana de Antropología. 297-364 p.

SCHMITT, Carl. (-1932-2006). *El concepto de lo político, Prefacio y El Concepto de lo Político*. Madrid. Ciencias Sociales. Alianza Editorial.

TODOROV, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona. Ediciones Paidós, S.A. 107p.

UNDA, Rene (1996). *Identidad y Movimientos sociales: Proceso de constitución del movimiento rockero en Quito-Proceso de introducción del rock en Quito-*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador; disertación de grado. 112 p.

VITERI, Juan Pablo (2011). *Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI*. Quito. FLACSO. 187p.

VILLAMIZAR HERRERA, Darío (1990). *Insurgencia democracia y dictadura*. Quito. El Conejo. 252p.

VERDESOTO, Luis (1991). *Gobierno y Política en el Ecuador*

Contemporáneo: Selección de Textos. Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales, ILDIS. 558p.

VIOLA, Andreu (2010): “Desarrollo, bienestar e identidad cultural: del desarrollismo etnocida al *Sumaq Kawsay* en los Andes”, en Pablo Palenzuela y Alessandra Olivi [Eds.], *Etnicidad y desarrollo en los Andes*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 255-302.

WOLF, Eric (1999). *Figurar el poder: ideologías de dominación y crisis*. México DF. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). 192p.