

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA DEL ECUADOR. UNIB.E

ESCUELA DE COMUNICACIÓN Y

PRODUCCIÓN EN ARTES AUDIOVISUALES

TRABAJO DE TITULACIÓN PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE

INGENIERO EN COMUNICACIÓN Y PRODUCCIÓN EN ARTES

AUDIOVISUALES

EL ROCK DEL SUR DE QUITO COMO EXPRESIÓN DE LA CONTRACULTURA

EN LA ACTUALIDAD

AUTOR: WILLIAM NARANJO ZAPATA

DIRECTOR: MAGÌSTER FREDY ZAMORA

QUITO-ECUADOR

2015

CARTA DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Como docente de la Universidad Iberoamericana del Ecuador (UNIB.E), y de la Escuela de Comunicación y Producción en Artes Audio Visuales, en figura de Director de Trabajo de Titulación del Tema: **EL ROCK DEL SUR DE QUITO COMO EXPRESIÓN DE LA CONTRACULTURA EN LA ACTUALIDAD.**

Informo que: el señor William Naranjo Zapata, alumno egresado de la carrera de Comunicación y Producción en Artes Audio Visuales (ECOPAA), ha terminado su trabajo de titulación, previo a la obtención del título de ingeniero en Comunicación y Producción en Artes Audiovisuales, el presente trabajo de titulación cumple con todos los requisitos exigidos por la UNIB.E a través del manual de Estilo y su respectivo reglamento de titulación.

En tal virtud autorizo a la Señor William Naranjo Zapata para que se realicen los empastados.

Quito, noviembre 2015.

Magister Freddi Zamora
Director del Trabajo de Titulación

CARTA DE AUTORÍA DEL TRABAJO

Los criterios emitidos en el presente trabajo de titulación:” **EL ROCK DEL SUR DE QUITO COMO EXPRESIÓN DE LA CONTRACULTURA EN LA ACTUALIDAD**.” Así como también los contenidos, ideas, análisis, conclusiones y propuesta(s) son de exclusiva responsabilidad de mi persona, como autor(a) del presente documento.

Autorizo a la Universidad Iberoamericana del Ecuador (UNIB.E) para que haga de este un documento disponible para su lectura o lo publique total o parcialmente, de considerado pertinente, según las normas y regulaciones de la Institución, citando la fuente

.....

Autor: William Naranjo Zapata

Noviembre / 2015

AGRADECIMIENTOS

Como seres humanos vivimos en comprensión y apoyo mutuo, para el crecimiento personal es importante reconocer y dar gracias a quienes nos ayudan a ser mejores, por ello en primer lugar me gustaría agradecer a toda la Cultura Rockera por darme la oportunidad de haber podido encaminar este proyecto poniendo a prueba todos mis conocimientos profesionales.

A mis padres Arturo Naranjo y María Zapata, quienes me enseñan cada día a luchar por conseguir los objetivos que tenga en la vida, les quiero mucho por estar siempre a mi lado, a cada momento del presente proyecto y de la realización del documental que lo sustenta siempre, dándome ánimo, palabras de aliento un apoyo incondicional...

A mi hermano Edison Naranjo que es una persona con un gran corazón, una amplia tolerancia humana.

Otro muy especial a mi director de trabajo, Fredy Zamora, por aportar con sus conocimientos que me impulsaron a mejorar mis conocimientos para fortalecer el presente documental que será mi carta de presentación.....gracias.

William Naranjo Zapata

DEDICATORIA

...a mis padres, Arturo Naranjo y María Zapata de igual manera a mi hermano Edison Naranjo... se lo merecen por estar siempre apoyándome en todo momento.

Gracias....

William Naranjo Zapata

ÍNDICE

CAPÍTULO I	1
1.1- INTRODUCCIÓN	1
1.2 JUSTIFICACIÓN	4
1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
1.4 OBJETIVOS	9
1.4.1. Objetivo general	9
1.4.2. Objetivos específicos.....	9
CAPÍTULO II	10
MARCO CONCEPTUAL	10
2.1. Documental	10
CAPÍTULO III	12
MARCO TEÓRICO.....	12
3.1. EL ROCK COMO MOVIMIENTO CULTURAL.....	12
3.2. EL ROCK COMO MOVIMIENTO SOCIAL	13
3.3. EL ROCK COMO MOVIMIENTO POLÍTICO.....	19
3.5. CONTRACULTURA Y MARGINALIDAD.....	24
3.5.1 Rock y marginalidad.....	25
3.6. PROPÓSITOS DE LA CONTRACULTURA	30
3.7. LA ESTÉTICA DEL ROCK	31
CAPÍTULO IV	35
4.1. HISTORIA DEL ROCK EN QUITO-ECUADOR.....	35
1.- El concierto de Ambato	36
2. En Solanda-Quito	37
4.2. APARECIÓN DEL ROCK EN QUITO.....	40
4.3. EL ROCK EN EL SUR DE QUITO	43
4.3.1. Al sur del cielo y la Concha Acústica de la Villaflora	45
4.4. EL “CASO”FACTORY	49
4.4.1 ¿Cómo “informaron” los medios?	50
4.4.2 El pensamiento rockero.....	53
4.4.3 El derecho a la movilidad	53

4.4.4. Factory: las personas	55
CAPÍTULO V	57
MARCO METODOLÓGICO	57
5.1 PROPÓSITO DE INVESTIGACIÓN	57
5.2 METODOLOGÍA APLICADA	57
5.3 TÉCNICAS DE LA INVESTIGACIÓN	57
5.4. UNIVERSO DE LA INVESTIGACIÓN	58
5.5. INVESTIGACIÓN DE CAMPO	60
5.6. INTRODUCCION	61
5.7. ESCALETA.....	61
5.9. PLAN DE GRABACIÓN.....	63
5. 10. PRESUPUESTO	63
5.10.1 Sin costo.....	63
5.10.2 Con costo	63
5.11. TRABAJO DE CAMPO EN PREPRODUCCIÓN	64
5.12. LA PRODUCCIÓN	65
5.12.1. Producción técnica y artística.....	65
5.12.2. Grabación.....	66
5.12.3. Tomas	66
5.13. POST – PRODUCCIÓN	66
5.13.1. Etapas	66
5.13.2. Elementos de la post-producción	67
5.13.3. Créditos	67
Producción	68
Cámaras y Fotografía.....	68
Edición	68
Locución	68
Entrevistas.....	68
Agradecimientos.....	68
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	69
Conclusiones.....	69

Recomendaciones.....	70
BIBLIOGRAFÍA	72
Páginas web.....	74
Periódicos y revista	74
ANEXOS	76
Cuestionario utilizado para realización del documental.....	76

CAPÍTULO I

1.1- INTRODUCCIÓN

En Ecuador no se conoce exactamente la fecha en la que En el año 1951, el locutor Alan Freed crea un programa en *WXEL-TV* de Cleveland, Ohio, con la idea de transmitir la música de ciertos artistas, conocida, sobre todo entre la población negra, como *Rythm and Blues*. De esta expresión se deriva el *rock and roll*, creado por “músicos afroamericanos, blancos pobres, latinos hijos de mexicanos en California, [quienes] incorporaron elementos del *folk* campesino del Medio Oeste, hasta ese momento marginado de la industria musical: la música country” (Rosales, 2007, p. 25), aparece la escena rockera. Sin embargo, según ciertas versiones, parece que llegó a nuestro país a finales de los 50 desde Argentina y México, principalmente. Las primeras presentaciones se desarrollaban en lugares pequeños o en tarimas improvisadas. De allí se confirmaría lo *underground* y la marginalidad de esta cultura musical con respecto a otras expresiones musicales.

La televisión popularizó el nuevo ritmo y tuvo en Manuel Palacios a uno de sus impulsores. *Los Satélites* fue uno de los primeros grupos nacionales que se apuntó a la ‘nueva ola’. Su sonido estaba ligado al *rockabilly*, *garaje* y *twist* de los tardíos cincuenta y tempranos sesenta (Rosales, 2007, p. 25).

Guayaquil fue el escenario del despegue del *rock* nacional en la década de los 70. Al proyectar el documental *Woodstock*, muchos grupos de amigos se reunieron con el fin de imitar a sus ídolos. En Cuenca se organizó el primer festival de *rock* llamado “Puma-pungo *Rock*”, realizado en el ambiente de las ruinas arqueológicas del mismo nombre. Paralelamente, en Quito, desde 1974, se convoca a los primeros conciertos en la Concha Acústica de la Villaflora. Es ahí donde se forjaron las bandas musicales precursoras del movimiento *rockero* de la capital.

A finales de la década del 80 se marca la incorporación de un nuevo elemento musical: el metal. En 1987, el colectivo Al sur del cielo comienza a realizar conciertos. Según representantes de algunos colectivos, las raíces del *heavy metal* están afincadas en el sur de la capital, mientras que en el norte se visualiza

la presencia del *hardcore punk*. Eso no obvia que en el norte haya bandas de *power* y en el sur grupos de *ska*.

“El nuevo milenio muestra al *rock* ecuatoriano como un movimiento en pleno crecimiento, llenos de propuestas de vertientes diversas. Una música joven que tiene cada día más seguidores” (Rosales, 2007, p. 62), quienes muestran, con su permanente expresión, que el *rock* no solo tiene que ver con la música estridente, los pelos largos y una forma particular de vestirse, sino que es una expresión propia “de entender el mundo muy crítica, por cierto, y libertaria” (Ayala, 2008, p. 94).

A esta propia forma de vivir la vida, se trata de definirla como “contracultura”: los elementos no solamente musicales sino también sociales, culturales se imbrican entre sí para producir un movimiento o un mundo *rock* (algunos no aceptan la definición de movimiento porque explican que no hay unidad política en el espacio del *rock*). Para efectos de la presente tesis, la determinación del nombre que se dé a este tipo de género musical va en segundo plano, pues lo que interesa es el nuevo sentido (expresión) de ser de los jóvenes *rockeros*: libres e independientes ante el mundo sistémico en el que viven.

De acuerdo a estos criterios, el trabajo de investigación para la presente tesis consta de un capítulo referido a determinar los conceptos/definiciones del *rock* como contracultura: sus explicaciones y sus relaciones con la marginalidad y la estética del *rock*. El siguiente capítulo se centrará en el *rock* y el sur de Quito, con su exponente máximo que es la realización de conciertos en la Concha Acústica de la Villaflora, sus orígenes, desarrollo y su relación sociocultural con la realidad establecida tradicionalmente. Luego se elaborará un capítulo relacionado a los hechos relevantes surgidos en la escena del *rock* quiteño, como el “caso” *Factory*.

Estos dos capítulos serán asentados mediante la filmación de un documental, mismo que facilitará que las explicaciones en palabras no se queden en el aire.

También se dedicará un capítulo a la metodología de trabajo, sobre todo en cuanto a los pasos necesarios para la realización del documental. Finalmente se expondrán las conclusiones y recomendaciones concernientes al presente trabajo de titulación.

1.2 JUSTIFICACIÓN

Las expresiones juveniles constituyen una cultura urbana que tiene sus códigos de comunicación, que cultiva su música, que respeta y desarrolla una ritualidad específica y que, incluso, como cualquier colectividad humana, tiene su propia concepción de la vida y de la muerte.

Esta tesis plantea realizar un producto audiovisual en el que se mostrará al *rock* en el sur de Quito, sus verdades y sus opiniones para que sean apreciadas en su justa dimensión, sobre todo en lo referente a sus expresiones colectivas donde existe la creación de un lenguaje propio que da a entender su identidad y su pertenencia a un grupo, a una comunidad determinada. Es importante rescatar que las organizaciones, como Al sur del cielo, Mala Junta, Cultura Subterránea, *Femrocks*, plantean festivales temáticos, conciertos, que convocan a todos a un movimiento solidario para apoyar propósitos que van más allá de lo establecido: construir identidades propias y libres.

Dentro del amplio espectro de géneros musicales que se expresan en Ecuador, en donde cada individuo tiene el derecho de sentir o de expresarse de acuerdo a su parecer, ¿por qué las opciones juveniles causan tanta polémica? Quizás se miran con prejuicios sobre su forma de vida, sus estilos de reuniones, y cómo se comunican a través de la música.

Se ha tejido en torno a ellos una serie de supuestos que no tienen más fundamentos que unas percepciones construidas con estereotipos que no permiten aceptarlos ni verlos como muchachos comunes y corrientes, sino como a unos extraños que rompen cierta “normalidad” exigida.

Este es el motivo que impulsa a la realización de esta tesis, el aceptar lo diverso en su totalidad y en todas sus manifestaciones. Mirar a los jóvenes *rockeros* con respeto y seriedad, aceptándolos como un grupo social que quiere vivir de

acuerdo a sus principios y no de acuerdo a las proclamas ajenas a su identidad y que, por lo tanto, no las aceptan porque no las sienten propias.

1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El *rock* como objeto de estudio está relacionado fundamentalmente a su discurso alternativo que ha surgido como fuerza estética frente a la realidad existente. La temática del *rock* en Latinoamérica estuvo ligada con la música llamada de “protesta”, cuando regímenes militares gobernaban el Cono Sur, generando muchos valores y una cultura matriz identitaria, donde la escena del *rock* es una construcción colectiva que expresa y produce símbolos, formas de expresión y música itinerante en los espacios posibles que pueden ser articulados. Aparece así el *rock* como una construcción contra-hegemónica que cuestiona profundamente, y se aparta de los valores y forma de vida de los patrones culturales hegemónicos, llegando a enfrentarse a ellos.

[...] así, el *rock*, como espacio de configuración de prácticas e imaginarios, contribuye a la formación de universos de sentido y significados para la vida. Aquí descansa el papel que desempeña el *rock* como fenómeno músico-cultural (tanto desde la creación como desde el consumo), generador de prácticas que socializan, integran y diferencian desde lo simbólico (Martín-Barbero citado por García, 2008, p. 194).

La generación de esas nuevas sensibilidades, modas y estilos de vida que los jóvenes operan y actúan con complejos símbolos en la sociedad no se incorporan a la oficialidad cultural, sino que se presenta como un “movimiento” que ha sido, en la mayoría de los casos,

Víctima de la represión y de la exclusión. Muchos de los grupos que detentan el poder han excluido al *rock* como parte del proceso cultural de nuestro país. El *rock*, especialmente el metal, ha sido estigmatizado por algunos medios de comunicación vinculándolo con ocultismo y rituales satánicos. (Rosales, 2007, p. 93).

El festival llamado “*Rock por la vida*”, organizado por el colectivo del *Rock*, que en el año 1987 se llamaba “Transilvania Club”, nació con el Defensores propósito de mostrar el sentido y significado del movimiento *rockero* frente a una sociedad que los marginaba del resto de géneros musicales reconocidos por la oficialidad hegemónica. Este colectivo empieza, entonces, a involucrarse más con el sentido social de quienes conforman el movimiento (<http://blog.espol.edu.ec/>).

Los elementos que conforman el objeto de la investigación sumados con otros son innumerables, preferentemente aparecen géneros como el *heavy metal*, seguido del *rock and roll* de los años 60, el *power metal* y el *heavy* sinfónico. Pero también existen las fusiones entre cada estilo, que hace que una persona tenga más de una tendencia como su preferida. Es común que muchos de los seguidores de este género afirmen tener una gran afinidad con la música clásica, o el *jazz* y *blues*.

Además de la existencia de estilos y fusiones distintas, se complica el objeto de estudio cuando no existe, como dice Pablo Ayala, “una escuela de rock nacional”.

Es decir, la falta de organización por parte de quienes montan eventos e incluso la falta de constancia de las mismas bandas, han impedido que se genere una verdadera tradición *rockera* que se constituya como un referente fuerte que incida directamente en la producción musical de las bandas contemporáneas” (Ayala, 2008, p. 153).

Colectivos como Al sur del cielo pretenden convertirse en realizadores de esa producción musical, tomando en cuenta el carácter de vínculo social existente entre el discurso identitario de cada grupo, denominado “identidad de resistencia” frente a la cultura hegemónica.

Los eventos de protesta protagonizados por el movimiento *rockero* ecuatoriano han contribuido a consolidar estos discursos, cuyas demandas y narrativas se han ido estructurando con mayor elocuencia alrededor de impedir la represión, agresión y estigmatización vivida por su forma, estilo de vida y por la exigencia de que sus expresiones tengan cabida dentro de la ciudad.

El colectivo Al sur del cielo se ha definido como una organización sin fines políticos sino sociales:

Nos preocupa la falta de atención en los barrios del sur y la falta de apoyo en el aspecto cultural. Creen que somos gente poco preparada. Hay roqueros que somos profesionales y le hemos dicho al Alcalde que merecemos formar parte en las decisiones que tracen el futuro de la ciudad. (*El Comercio*, 22 de junio de 2008).

La Semana del *Rock* es un festival que sirve para promover a las nuevas bandas y también informar y concienciar a los miembros del movimiento metalero del sur de la capital.

1.4 OBJETIVOS

1.4.1. Objetivo general

1.- Elaborar un documental audiovisual que muestre la cultura del rock en el sur de Quito.

1.4.2. Objetivos específicos

1.- Visibilizar al movimiento *rockero* como una cultura social con su propia temática y articulación

2.- Plantear la nueva visión del Colectivo *Factory* desde los hechos ocurridos en la escena del *rock*, la unión y los nuevos planteamientos.

3.- Destacar ciertos elementos socioculturales, como la vestimenta, el color, el discurso, la poética musical, etc., que a los seguidores del *rock* los hace diferentes a los de la llamada “cultura oficial”.

4.- Analizar si el *rock* está más allá del género musical pues expresa, como dicen sus cantores, simpatizantes y seguidores, un estilo de vida único, diferente y particular dentro de la escena nacional.

CAPÍTULO II

MARCO CONCEPTUAL

2.1. Documental

Para *Fundació La Brecha* (2004):

Todo documental es o debiera ser absolutamente fiel a la realidad que quiere representar. En esa fidelidad se basa la intención de objetividad de todo documental, pero ello no implica que esa realidad pueda ser tratada con el objeto de extraer de ella la máxima expresión de sí misma. [...], el documental es hoy, todavía, un campo muy fértil para la experimentación cinematográfica, para la búsqueda de nuevos lenguajes y evidentemente para llegar de manera directa a una gran cantidad de ciudadanos [...] (La Brecha, 2004, p. 4).

Señala *Fundació La Brecha* que: [...] el documental, por sus características propias, se convierte en una herramienta muy adecuada para la transmisión de una idea al mismo tiempo que deviene de una potente herramienta pedagógica gracias, fundamentalmente, a su condición artística [...]” (La Brecha, 2004, p. 5).

2.2. Mosh

Nicolás Nieto (2011) señala que “el ‘*mosh*’ [...] se define como un baile practicado en la escena *rock* que consiste en realizar movimientos con las manos, brazos y pies de manera intercalada al ritmo de la música, al estilo del ‘*pogo*’, pero sin lastimar a aquellos con los que se esté practicando.

Muchos pueden pensar que consiste solo en mover los brazos y los pies, que es algo sencillo, que cualquiera lo puede hacer; pero, en la experiencia, [...] los practicantes [tienen] el mayor cuidado posible, puesto que la idea es no tocarse entre sí y mucho menos lastimarse, lo que no es nada fácil por la cantidad de personas que realizan la acción al mismo tiempo y porque usualmente los espacios son muy reducidos” (Nieto, N, 2011, p. 3).

2.3. Cultura

E.B. Tylor dice: “La cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico amplio, es esa totalidad compleja que abarca al conocimiento, las creencias, el arte, la

moral, la ley, las costumbres y cualesquiera otras habilidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad. La condición de la cultura entre las diversas sociedades de la humanidad, en la medida en que se puede investigar a partir de principios generales, es un tema propicio para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción humanas” (Tylor citado por Thompson, p 7).

El trabajo desarrollado por Thompson “[propone] lo que podría llamarse una ‘concepción estructural’ de la cultura [...] que enfatiza tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como el hecho de que tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales estructurados [...] *en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas*” (Thompson, p. 16)

2.4. Contracultura

José Luis Herrera Zavaleta (2009) señala

La contracultura es un paradigma que nos permite comprender el devenir de expresiones culturales alternativas a un sistema. Incluye manifestaciones artísticas, científicas, sociales, filosóficas, económicas y políticas, contrarias o diferentes a la Cultura Oficial, a la cultura del sistema; es una forma específica de ver la realidad, establece límites a lo hegemónico, formula interrogantes, introduce enigmas en el imaginario social.

La Contracultura ha estado presente desde la antigüedad. Algunos autores ven en Sócrates la primera manifestación contracultural. El filósofo griego representó en su momento el antisistema de la sociedad ateniense. Con sus enseñanzas rompió los moldes de una sociedad hipócrita y eso le valió el desprestigio efectuado por los sicofantes, difamadores profesionales al servicio de la clase dominante en Atenas, y luego la condena a muerte. Es sorprendente ver que todo lo que hoy sucede no haya ocurrido ya en la extraordinaria Grecia, a la que estamos obligados a volver si queremos encontrar el fundamento de las cosas [...] (Herrera, 2009, p. 1).

CAPÍTULO III

MARCO TEÓRICO

3.1. EL ROCK COMO MOVIMIENTO CULTURAL

Los inicios de esta música tan poderosa se remontan al año 1955, en Estados Unidos, con el conocido *rock and roll*, alcanzando una gran popularidad primero en este país para llegar a convertirse en un fenómeno mundial. A mediados de los 60, muchos músicos como *Bob Dylan*, *The Rolling Stones*, entre otros, “crean poética y musicalmente las bases del *rock*” (Beltrán, 1989, p. 18), propiamente dicho.

Algunos estudiosos del tema señalan que “la evolución creativa del *rock* se cierra hacia 1973” (Beltrán, 1989, p. 19). Por eso, las variantes y evoluciones que surgen a mediados de los 70, como el *punk*, *new wave*, *heavy metal*, entre otros, son solo “reformulaciones” de aquella música originaria.

El surgimiento del *rock* a nivel mundial, como expresión cultural, se manifestó en los años 60 con el rol jugado por los grupos juveniles de ese momento; de los derechos de los negros en los Estados Unidos; de la independencia de África, de la guerrilla de liberación en América Latina y de la puesta al día de la Iglesia católica.

[...] Esta década originaria no habla solo de música: remite a los movimientos político-estudiantiles (mayo francés del 68, los fenómenos guerrilleros), al *hippismo*, a la resistencia a Vietnam, al arte *pop*, a la psicodelia, a la droga y las experiencias alucinógenas, a las organizaciones comunitarias, a las búsquedas filosóficas que suelen caer en un misticismo de corte oriental, a cierta revalorización del cristianismo, al enfrentamiento generacional (Alabarces, 1988, p. 2).

Estas influencias se plasman a través de las letras de las canciones. Con estas letras se pueden distinguir los aspectos fundamentales de la ideología del movimiento cultural del *rock*.

Las temáticas de las letras se refieren a la guerra, la injusticia social, desprecio por el “mundo de los adultos”, búsqueda de la libertad, críticas a los políticos que usan a la gente, etc. También surgen otros, vinculados a la ideología *hippie*. Son los temas del amor como salvación, el regreso a la naturaleza, la búsqueda de la paz interior, el sexo como fuente de placer, el escape a la alienación de la sociedad moderna, etc. (Beltrán, 1989: 19).

Este movimiento cultural se observa como la concreción de rasgos expresivos y más sentidos de una comunidad; el resultante de la invención artística de agentes sociales que plasman, en lo concreto o en lo abstracto, las necesidades, los sentimientos, temores, deseos y, en general, las emociones individuales y colectivas de las agrupaciones humanas.

Esto permite comprender que la cultura no se desvanece en el aire y en el tiempo; por el contrario, está determinada por unos móviles históricos que hacen de la cultura un producto de la historicidad.

La apropiación de esta música se puede comprender como parte de un proceso histórico que pasa por unas etapas caracterizadas por la confrontación de clases, en el que se conforman, al menos, dos núcleos: aquel agente que produce una forma artística y aquellos que invierten variados recursos para su apropiación. En ese sentido, el *rock* no tiene existencia en el vacío temporal y espacial. Su consolidación se debe a la existencia de agentes determinados que producen bienes culturales específicos dirigidos a ciertos individuos que los consumen.

En esta relación, las formas artísticas participan en los proyectos de dominación cultural, en los cuales intervienen aquellos gobiernos más interesados en expandir su influencia ideológica, y los Estados nacionales interesados en establecer y mantener vínculos comerciales, culturales y políticos con las naciones industrialmente adelantadas.

3.2. EL ROCK COMO MOVIMIENTO SOCIAL

En el territorio de estas prácticas se deben reconocer que en frecuentación y acceso a sus códigos, reglas y a sus diversidades simbólicas implicadas, se tejen vínculos fundamentales entre el yo y el nosotros. El *rock* es un movimiento social por la copresencia de unos otros que, “iguales” y “diferentes”, simbolizan los ritos de apertura y clausura que dinamizan a las identidades sociales y garantizan, al tiempo que imposibilitan, paradojas de la identidad.

En este contexto se ha venido operando una transversalización de los espacios en los que se construyen, conviven y expresan las igualdades sociales. Hoy, las prácticas culturales se mueven y se alimentan, simultáneamente, en múltiples planos que van de lo local a lo global, desafiando las nociones tradicionales de espacio, vinculadas a la idea de un lugar geográficamente delimitado.

Por ello, el *rock* se piensa como un “lugar” que agrupa y da sentido a las identidades de las personas, desbordando la idea de pertenencias territoriales y/o nacionales. Este “lugar” importa en tanto se le practica de maneras diferenciadas, cuya diversidad “practicada” estriba en el conjunto de representaciones, símbolos, valores que provienen de ámbitos que no pueden contenerse en la idea de “localización”.

Por otro lado, el encuentro de quienes les gusta el *rock* ha tejido una trama de relaciones complejas que no se dejan contar más que a través de los modos en que las músicas han abierto nuevos estilos de auto y hetero reconocimiento, ayudadas en esta tarea por los circuitos informales y los nómadas que desafían la geopolítica.

Es importante señalar que la música, en general, es una experiencia cultural, cuyos primeros acordes están directamente vinculados al grupo familiar. La música, entonces, representa el primer “territorio liberado” con respecto a la tutela de los adultos y un lugar clave para la autonomía de los jóvenes.

“Un proceso fundamental va a operarse a partir de este contacto ‘libre’ con la música: la búsqueda de repertorios que ‘enganchen’ con la sensibilidad propia, que armonicen con las tonalidades de una identidad en proceso de configuración” (Reguillo, 2000, p. 44).

Pero, de otro lado, las redes de pares y la situación social van a jugar un papel fundamental en la configuración de los “gustos”. De características fuertemente

gregarias, las identidades juveniles van a buscar y a encontrar en los “otros” la posibilidad de reconocerse en un “nosotros” que afirme la identidad individual y, al mismo tiempo, opere como el núcleo de certezas compartidas.

Al respecto, el discurso de a quienes les gusta el *rock* es contundente. Este género representa mucho más que una tonada de fondo: se trata de un tejido complejo al que vinculan sus percepciones políticas, amorosas, sexuales, sociales. Debe, en ese sentido, responder a la experiencia subjetiva del mundo, desde el lugar social.

Que la música cante lo que uno está viviendo significa la posibilidad de desmarcarse con respecto a ciertos circuitos comerciales que producen lo que se podría denominar “música chatarra” que, a partir de la década de los ochenta, ha demostrado ser un negocio redondo al apostar a una simple receta: la conjunción de ciertos prototipos de belleza juvenil, un espectáculo coreográfico fácil de imitar, tonadas sobre simplificadas y unas letras que no se destacan por su elaboración poética.

Pero, qué puede decirles a una inmensa mayoría de jóvenes latinoamericanos que viven en condiciones de pobreza, que experimentan cotidianamente la exclusión y enormes dificultades de incorporación social, las músicas que reducen a los jóvenes a una suma de hormonas y feliz inconsciencia. Quizá por ello, el mercado de estas exitosas formas de “creación cultural” se ha desplazado, de los públicos jóvenes, a los de adolescentes y niños (Reguillo, 2000, p. 45).

La música *rock* es el territorio en el que las tensiones, el conflicto, la angustia que se deriva del complejo proceso de incorporación social, se aminoran y dan paso a las primeras experiencias solidarias. “El *rock* es un lenguaje que permite explorar el mundo y, al mismo tiempo, expresar las propias valoraciones sobre ese mundo. Entonces es ese ‘lugar’ de interacción entre lo interior y exterior: se convierte en el lugar privilegiado para conciliar el lugar concreto y preciso que habita el cuerpo con el lugar lejano, lo social” (Reguillo, 2000, p. 45).

Es esta convergencia de planos la que otorga al *rock* su fuerza expresiva y su centralidad en quienes gustan de este género, en tanto opera como organización colectiva de las trayectorias individuales.

Simmel decía que: “la música tiene algo de insular... se está completamente en ella o fuera de ella”. (Simmel, 1986, p. 215) Este es uno de los aforismos que mejor describen en este momento la relación de algunos movimientos juveniles con la música. Desde ese “estar completamente en ella”, la separación tajante entre movimientos juveniles deviene en “insularismo musical” o viceversa. En el rechazo a ciertos tipos de música, y por extensión a sus seguidores, lo que está en juego es una valoración y una postura ante el mundo.

La descalificación de cierto tipo de expresiones musicales se hace, siempre, desde la afirmación de la propia práctica. Los movimientos musicales, como el *rock*, “inventan” sus públicos. Como dicen los mismos jóvenes, uno se queda en un movimiento musical por la compatibilidad con las propias vivencias. En la medida en que se acrecienta el “insularismo musical”, se agudizan las contradicciones entre los movimientos juveniles, tal vez de manera inevitable.

Por otro lado, puede observarse que ciertos géneros musicales, con sus ritmos y sonidos “duros”, con una propuesta más combativa, tienden a convocar a su alrededor a jóvenes de sectores populares. Sin embargo, hay que enfatizar la palabra “tienden” porque no existe una relación automática de causa-efecto entre la oferta de sentido (en su amplia acepción) y los movimientos. Hay ciertos movimientos musicales que generan, de entrada, mayor exclusión tanto por el capital cultural que se requiere para participar de sus sentidos, como por los circuitos por donde estos transitan.

También existen evidencias empíricas de sobra para impugnar las “explicaciones” que eluden la reflexión sobre la situación histórica que atravesamos y prefieren culpar al *rock* de lo que se percibe como deterioro y comportamientos antisociales

de los jóvenes. Por ejemplo, *Thomas L. Jipping*, en un artículo llamado *Diagnosing the cultural virus* (1999), concluye que el rock, y otros géneros musicales de gusto juveniles, “contribuye a la cultura de la agresión” y apunta una serie de recomendaciones para los adultos preocupados.

En contraste, existen pensadores que se esfuerzan por desentrañar los complejos mundos del rock en sus vinculaciones con la dinámica social. Uno de ellos es Ángel Quintero (1998), investigador y profesor puertorriqueño quien, al comparar los movimientos emergentes del *rock* y de la salsa, señala:

¿Por qué, entre los migrantes del “subdesarrollo en las barriadas deterioradas de las grandes ciudades norteamericanas, la rebeldía juvenil tomó caracteres radicalmente diferentes? ¿Por qué su “nueva manera de hacer música”, contestataria, impugnadora también del futurismo fordista, jamás se planteó como un rompimiento generacional? ¿Por qué mientras los *rockeros* se referían a su territorio suburbano como un “*boringparadise*”, los soneros cocolos idealizaban su territorialidad perdida en la migración como un “paraíso de dulzura”?

El análisis de Quintero permite pensar en la especificidad del rompimiento de los valores y formas centrales de una sociedad autoritaria. Mientras unos configuraban en el territorio cultural de la música los procesos centrales de impugnación a los órdenes dominantes por la vía de la ruptura y el distanciamiento con “la música de los padres”, otros planteaban esa misma impugnación por la vía de la recuperación de un patrimonio que hundía sus raíces en tradiciones subalternas. Un movimiento proyectado al futuro; el otro al pasado, que se encontraban en un presente en crisis y en revisión crítica de sus valores.

Quizá, y a manera de hipótesis arriesgada, lo fundamental no estriba tanto en sus ritmos o etiquetas, sino en la metáfora que anticipaba, por un lado, el multiculturalismo y, por otro, la crisis de saberes. Para unos, la posibilidad pasaba por desmarcarse con respecto del pasado. Para otros, la misma posibilidad se construía, precisamente, vinculada a la memoria y a la exploración de un pasado constantemente negado.

La música en tanto crónica del tiempo vivido, según el análisis de Quintero confirma, como dice Monsiváis (2000), que la música es uno de los registros fundamentales de la sensibilidad contemporánea. El alarmismo ante los contenidos de las letras o ante los sonidos llamados estridentes o duros, procede como si la música estuviera afuera de lo social. No es que la música sea un reflejo transparente y automático de la realidad, es más bien que la música se constituye en crónicas de lo contemporáneo.

Si en sus orígenes el *rock* contaba lo que la sociedad había mantenido en los sótanos de la cultura, dándole un estatuto de visibilidad, y la salsa, para mantener las preguntas de Quintero, se esforzaba en dotar de un lenguaje expresivo a los procesos de una dolorosa y difícil migración, los géneros actuales narran aquellos aspectos que resultan vitales para los jóvenes, aunque terminen por hacerse cómplices de lo narrado o no exista, en muchos casos, impugnación al orden social. Las letras, los ritmos, las melodías, las mezclas a las que acuden, son el testimonio del modo cómo se apropian del mundo y sus significados (Reguillo, 2000, p.51).

Si en sus inicios el *rock* tenía un idioma oficial, su fuerza expresiva y su creciente poder de convocatoria no puede entenderse desde el “imperialismo cultural”, de un lado, o de la “disolución de las identidades nacionales” de otro lado. Entonces, ¿por qué muchos de los movimientos juveniles rechazan y descalifican expresiones musicales distintas a la propia, a partir de sus adscripciones identitarias?

Quizá no exista otra manera de comprender esta problemática más que a través de las tensiones de la globalización. De un lado, es clara e innegable la consolidación de la mundialización de la cultura. Pero de otro lado son visibles las fragmentaciones operadas por esa globalización y el exacerbamiento de lo local. En ese sentido, sirve de ayuda no confundir globalización con homogeneización y, al mismo tiempo, el no homologar desigualdad con diferencia.

El *rock* es una manera de enfrentar la incertidumbre y los dilemas del yo que se caracterizan por la unificación frente a la fragmentación, la impotencia frente a la apropiación, la autoridad frente a la incertidumbre y la experiencia personalizada frente a la mercantilización.

Entonces resulta una consecuencia natural que los actores sociales, en este caso quienes gustan del *rock*, se esfuercen por dotar al consumo de originalidad y unicidad que borre la impotencia que se experimenta ante un mundo en el que escasean las posibilidades de apropiación. En la autoafirmación, en la autodefensa de las propias concepciones del mundo, hay mucho más temor por la disolución del yo que de rechazo al otro. Al afirmar yo soy, se construye el territorio de la identificación y se avanza hacia un sentido de pertenencia: nadie abandona el territorio en el que se siente seguro.

3.3. EL ROCK COMO MOVIMIENTO POLÍTICO

Independencias, guerras, crecimiento demográfico, nacionalismo, conspiraciones, avances tecnológicos, comunismo, capitalismo, intervención económica y militar. Esto sintetiza lo que permeaba a la sociedad durante el surgimiento de la nueva cultura popular de la segunda mitad del siglo XX. La relación entre el rock y la política ha sido un tema estudiado en muchos sentidos, sobre todo cuando el primero toma tintes de crítica hacia el entorno sociopolítico en el que se desarrolla. Por otro lado, las letras de las canciones de rock, en su mayoría, acarrean ideales.

Hernán Vásquez Rocha dice que:

la música (...) no puede entenderse como simple resultado normal o natural de la 'inspiración' de algún individuo particular, sino como producto de la relación entre fuerzas políticas y sociales que, combinadas con las aptitudes y capacidades del compositor, han creado obras musicales y estas obras han perdurado en la memoria de la sociedad" (Vásquez, 2009, p. 172).

De esto se infiere que la existente relación de los ideales de la música y la influencia de la política forman la intervención y correlación social del arte musical.

En los años 60, un grupo de músicos toma una posición e ideología opuesta a la situación de la Guerra Fría, además que rechazaban ciertos valores clásicos impuestos por los sistemas establecidos. Así, empezaron a mostrar en sus canciones una visión nueva y diferente de obtener libertad y felicidad con otro tipo de métodos. Estos músicos se convirtieron en el canal para la transmisión de

ideas y visiones desinhibidas de la vida, muy diferentes a la tradicional y conservadora ideología familiar.

Con los antecedentes expuestos, y además como una crítica a la sociedad por el racismo existente, se empiezan a transmitir en las canciones valores políticos, entre ellos igualdad, libertad de expresión, libertades civiles, pacifismo y justicia social. El rock surge en 1965 e irónicamente, en ese año, se conocía más de las protestas *hippies* en contra de la guerra de Vietnam que el discurso político que se comenzó a gestar y establecer dentro de las canciones de *rock* y la música protesta.

Para el surgimiento del *rock*, la ideología casi permanente a seguir por parte de la corriente de pensamiento musical y político había sido establecida por los acontecimientos sociopolíticos de la época. Ésta tomaba la influencia de los movimientos sociales y la transformaba en una lucha contra la injusticia social o la guerra mediante ideales de rechazo al mundo, liderado por los políticos del momento.

La constante búsqueda de la paz, tanto en conflictos internacionales como dentro de uno mismo, se convirtió en parte de la ideología del *rock*. Esto se resume en una sola frase, de acuerdo con Alfredo Beltrán: “el rechazo a toda forma de autoritarismo” (Beltrán, 1989, p. 19) o “el antiautoritarismo” (Beltrán, 1989, p. 9). Se podría definir al autoritarismo como cualquier acto de censura o vejación de la libertad de expresión por alguna persona, gobierno u organización en una posición de poder fuera del alcance de un ciudadano común.

Es así como inicia la nueva era de un género musical con gran audiencia y presencia dentro de la cultura popular occidental. El hecho de concebir una ideología que se opusiera a los valores tradicionales, tomada de la *Beat Generation*, junto con las protestas en contra de la guerra de Vietnam y la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, así como las protestas estudiantiles en Europa y América Latina, formaron un criterio diferente para la escritura de canciones. Ya no solo se trataba de denunciar los abusos cometidos en contra de un grupo determinado por su vocación política, color, religión o ideología. El espectro de protestas había cambiado hacia alzar la voz ante las represiones que se llevaban a cabo en contra de las manifestaciones pacifistas, respeto a la libertad de

expresión que se podía ver amenazada por el contenido social, político o cultural crítico de sus canciones, alusión a la liberación sexual en una sociedad reprimida y el uso de drogas recreacionales como parte de su propia ideología.

El discurso político que contienen las canciones de *rock* está dado con relación de tiempo y acción con valores, propuestas y adversarios integrados al mismo. Mientras que la libertad de expresión es “el medio para proteger al orador de la posibilidad de ser censurado por el Estado” (Fiss, 1997, p. 21). Por eso, las letras de estas canciones no solamente hablan de los gobiernos, sino que hacen una crítica a la sociedad en conjunto por el desinterés en un cambio tangible en el sistema social, político y cultural.

A partir de la década de los 70, el *rock*, ya como un género evolucionado, establece de manera clara su ideología de contracultura, antiautoritarismo, libertad de expresión, denuncia de injusticias sociales y crítica hacia la guerra. De ahí en adelante, surgen un gran número de subgéneros ligados al rock que expresan, en mayor o menor medida, esta ideología y los músicos comienzan a tener cada vez más la necesidad de conformar sociedades, sindicatos y uniones para conseguir la defensa de sus garantías individuales ante cualquier amenaza o abuso por parte de gobiernos u organizaciones que las vulneran.

3.4. EL ROCK CULTURA Y CONTRACULTURA

La UNESCO define el término cultura en el sentido de

...que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella, el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones y crea obras que lo trascienden (UNESCO, 1982). <http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/>

La cultura hace referencia también a la capacidad que tiene el hombre de reflexionar sobre el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho y las costumbres. Adicionalmente, *Benedict* (1934) señala que cada cultura es un todo comprensible en sus propios términos.

Entonces, a la hora de hacer mención sobre el término cultura, se relacionan diversos aspectos de la vida en la sociedad, retomando el término de ésta como el conjunto total de los actos humanos en una comunidad dada, ya sean estas prácticas económicas, artísticas, científicas o cualquier otra. Toda práctica humana que supere la naturaleza biológica se entiende como práctica cultural.

Sin embargo, no deja de conocerse a la cultura como la reunión de patrones, modelos, costumbres, prácticas, códigos, leyes, vestimenta, religión, rituales, normas de comportamiento y sistemas de creencias que posee el ser humano.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, en su acepción tres nos dice que cultura es: “3.f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.” (REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 2001, p. 714).

Para efectos de la presente tesis no es necesario extenderse profundamente en el término cultura, pero sí es importante reflexionar sobre lo que encierra dicho concepto. Sin duda alguna, cultura es identidad. La Real Academia de la Lengua, en su acepción número dos, señala sobre este término: “2.f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” (REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 2001, p. 1245).

Identidad es sentimiento y en ocasiones, aunque no siempre, conciencia de pertenecer a o ser parte de una cultura, de un grupo cultural y, sobre todo, qué se es frente a, o respecto a otra cultura o grupo o comunidad cultural diferente a la de referencia.

Al respecto, Luis Britto García dice que “[...] la memoria colectiva contiene los datos esenciales relativos a la propia estructura del grupo social, al ambiente donde está establecido y a las pautas de conducta necesarias para regir las relaciones entre los integrantes del grupo, y entre éste y el ambiente” (Britto, 1996,

p. 16). De lo cual se deduce que para que una cultura se mantenga en cierta estabilidad estructural debe permitir una cierta modificabilidad de dicha estructura. Es así que las subculturas son parte del proceso que transforma a una cultura determinada y es a través de la misma que se explicita que el modelo no es homogéneo.

La subcultura, según el mismo autor, constituye un elemento importante para el desarrollo de una cultura pues son instrumentos de adaptación y de supervivencia de la cultura. “La formación de subculturas cumple, por lo tanto, dentro del ámbito de la cultura, el mismo papel que dentro del código genético desempeñan las mutaciones y dentro de la memoria el establecimiento de nuevas sinapsis o asociaciones de ideas” (Britto, 1996, p. 18). Sin embargo, cuando una subcultura entra en un conflicto irreconciliable con la cultura, se produce la contracultura.

El término contracultura, comúnmente, puede ser entendido de dos formas: por una parte, como una ofensiva contra la cultura alternativa que permanece (al menos en un primer momento) al margen del mercado y de los medios de formación de masas, en el *underground*.

Contracultura, entonces, es un testimonio de la pulsación de la cultura, un reencuentro bullicioso con lo más silencioso de cada uno. No hay mayor osadía humana que llegar al clímax del silencio mismo en donde todo lo más ruidoso se agazapa confundido entre temores y conveniencias.

Aunque existen tendencias contraculturales en todas las sociedades, el término contracultura se usa especialmente para referirse a un movimiento organizado y visible, cuya acción afecta a varias personas y persiste durante un período considerable. De esa manera, una contracultura es la realización, más o menos plena, de aspiraciones y sueños de un grupo social marginal.

3.5. CONTRACULTURA Y MARGINALIDAD

La mayor parte de estilos juveniles, particularmente los que se generan al interior de la cultura *rockera*, se expresan públicamente no solo a través de la música sino también en espacios comunicativos; pintando las paredes en las calles, la radio, los periódicos, etc. Estos espacios son una prueba de la capacidad de creación e inventiva de estos jóvenes. A través de ellos se comunican entre los miembros del mismo grupo y frente a otros grupos. Para ello, utilizan canales convencionales de la cultura de masas o bien, lo que es más común, crean por sí mismos espacios ocultos y/o marginales.

De este modo, uno de los rasgos característicos del marginal es

...la conciencia de solidaridad de destino con su subgrupo; una exaltada sensibilidad para con el juicio del grupo dominante y la aceptación inconsciente de los valores de éste [...]. Se ha señalado también que tales grupos tienen un interés vital en el establecimiento de una perspectiva humanitaria y universalista, en la abolición de diferencias basadas en motivos de raza, credo, sexo o nacionalidad, y en la creación de un orden legal que coloque el derecho en un plano superior al de la fuerza (Stonequist citado por Klein, 1961, p. 272).

Esa búsqueda de identidad y de una respuesta que dé sentido al ser excluido o marginado, camina casi siempre entre las opresiones y las frustraciones que sufren sus manifestaciones culturales, como la música, o conjunto de símbolos, imagen, al momento de relacionarse con la cultura oficial. La “exclusión-creación-universalización-falsificación-exclusión” da origen al ciclo de la conformación de subculturas que modificarán permanentemente a la cultura de la cual se originan. Pero “no todo grupo marginado o separado de la cultura oficial convierte su subcultura en contracultura” (Britto, 1996, p. 55).

Ante la racionalidad de la cultura industrial moderna surge, entonces, una subcultura que lucha, que batalla por establecer su identidad y crear nuevos vínculos simbólicos que los identifique como tal. Uno de los ejemplos que pone Britto es la cultura de elite del *pop art* frente a la subcultura de consumo del *pop*. La racionalidad enfrentada a la irracionalidad psicodélica. “Y así, mientras el *pop art* nos enfrenta de manera implacable contra la frialdad del diseño industrial, el

arte del *pop* nos coloca ante paisajes de civilizaciones preindustriales, y nos muestra seres humanos o animales embebidos en actividades no utilitarias” (Masters R. y *Houston* J. citados por Britto, 1996, p. 72-73).

3.5.1 Rock y marginalidad

En cuanto a lo musical aparecen el *rock underground*, el *rock* suburbano y del *gueto* en donde comienzan a ser confinados los pobres, los sin trabajo, los excluidos. Las guerras legalizaron a los principales referentes del *rock*, que ya no eran “subversivos” ni “marginales” porque eran útiles a los designios militaristas de las dictaduras y a la imposición de la música en castellano en radio y televisión (como en Argentina).

Empiezan a surgir bandas de rock que comienzan a proponerse como marginales o imbuidas del “espíritu” del *underground* y que después pasarán a reflejar o representar la marginación social. Es, en definitiva, un *rock* para quienes se saben actores sociales, quienes empiezan a ser marginados por la democracia.

Siguiendo esta idea, toda cultura que no pertenece a la centralidad u oficialidad es invisibilizada y reducida al estatus de marginal. En algunos casos, algunas corrientes culturales, así invisibilizadas, pueden proclamarse alternativas, en virtud de sus ansias por lo original y lo auténtico. La centralidad de la cultura hegemónica consiste en mantener equilibrados los extremos.

La cultura dominante entonces reproduce un gusto pasivo, muy característico de las sociedades de consumo en donde, según Guillot se ofrecen bienes culturales (en nuestro caso la música) muy bien diseñados estratégicamente:

La estrategia no suele fallar, fundamentalmente porque el producto elegido posee, por norma general, las condiciones adecuadas para contentar al gran público al que va dirigido: exento de carga ideológica, fácilmente digerible por audiencias de todas las edades, con una imagen atractiva y pulcra. (Guillot, 1997, p. 27).

La cultura dominante, en su accionar, prácticamente niega la identidad o cultura del rock, que se convierte así en una subcultura, en cuanto ofrece normas propias. Estas normas y valores propios no se adecuan a los gustos populares ni a la estructura del grupo social dominante ni a las pautas de conducta que son “lo adecuado” en la interacción social.

Los “amantes” del *rock* no reproducen la estructura social y, a partir de su producción artística, hacen de la música y sus letras el campo de batalla desde el cual se enfrentan a la cultura dominante, manteniendo una postura crítica y, por ende, de lucha y conflicto. Esta condición los condena a la marginalidad: por ello los *rockeros* son invisibilizados.

Varios autores han puesto atención en esta condición marginal de los nuevos discursos musicales. Por ejemplo, Fernando Aínsa dice que:

...lo interesante y lo novedoso de la reciente narrativa hispanoamericana es el abordaje de los referentes culturales, mitos y tópicos de boleros, rancheras, cha-cha-cha, guarachas, tangos y música rock a partir de un discurso enunciado desde la marginalidad (cuando no de la exclusión) para insertarse en el estallido de la pluriculturalidad y de la hibridación cultural contemporánea del que la música es el vehículo más emblemático (Aínsa, 2002, p. 228).

Aínsa expresa, de cierta forma, la permeabilidad del discurso musical oficial o “desde el centro”, hacia nuevas narrativas musicales que ahora, desde la exclusión, se insertan en una suerte de estallido “pluricultural” que merece un par de ideas más. Una primera lectura de Aínsa podría llevarnos a pensar que el producto de esos discursos -en su encuentro con las sonoridades oficiales- es una suerte de imagen armoniosa de múltiples expresiones culturales que se sorprenden en su encuentro y se placen en la complejidad de una identidad musical moderna amplia.

Una de los puntos que interesa plantear en esta tesis es la lucha que en el campo cultural se libra entre los ritmos marginales y los que son aceptados por representar el centro del gusto; deberíamos decir del “buen” gusto. O para decirlo

en otros términos, “podemos decir que la música creada en la actualidad no posee una conciencia estética unitaria, sino una multiplicidad (de estilos, mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas” (Hormigos y Cabello, 2004, p. 269).

Y en ese sentido interesa el cómo desde esos márgenes de construye un discurso alterno que crea nuevamente identidad, que adhiere, que dota una vez más de sentido de pertenencia y arraigo a la gente a través de la cercanía de la apertura comunicacional del *rock*. Susana Asensio aclara que se debe “entender la palabra ‘margen’ en su doble acepción: de frontera o borde, y de periferia, lugar de hibridaciones e intercambios, y espacio no dominados; borde separador y también osmótico, espacio de identificación y de mutaciones, parte de lo que podemos llamar la periferia global” (Asensio, 2000, p. 15).

Definido de este modo el concepto, interesa el *rock* como discurso marginal, como fuerza que tiende al centro del imaginario musical pero con una teleología (que aspira a ser) distinta a las lógicas de mercantilización propias de la industria musical que conocemos desde la segunda mitad del siglo XX. Ahora bien, ¿en qué margen exactamente surge este discurso musical? ¿Sigue hoy ubicado en ese margen o ha funcionado en la lógica propia del *rock*: rechazo/censura/institucionalización?

El *rock* desde sus inicios fue el vehículo de protesta y visibilidad de los sectores más empobrecidos. Se constituye como uno de los primeros grandes discursos musicales de protesta. Las letras, construidas en la convulsionada década del 70, son una muestra de cómo se cimentaba desde la música una posibilidad de hacerse oír y de revelarse contra la violencia política en que estaba sumido el mundo.

El poder que tuvo el *rock* fue mucho más allá de la lógica comercial de una música de moda. Fue utilizado como arma política; varias de sus principales figuras fueron

víctimas de atentados, golpizas por parte de policías, etc. Se hizo fuerte el discurso en pro de una fuerza política surgida desde los sectores más marginados. El imaginario cultural del seguidor *rockero* y su música no pueden ser separados hasta, al menos, la década de los 80, cuando las lógicas del mercado y el éxito del género ya lo ubica en una posición menos marginal que la que tuvo en sus orígenes.

La condición marginal del *rock* y su relación con el mundo ha ido delineando las características de la identidad que se fue construyendo desde su surgimiento, para luego mirar el devenir de esa identidad en el contexto más actual.

La relación entre contracultura y marginalidad se la puede entender, en palabras de Luciano Galindo, como un:

Sistema de valores, creencias, modelos de comportamiento y estilos de vida entendido subjetivamente y contrapuesto objetivamente de manera radical al sistema de la cultura dominante en una determinada sociedad. (...) La contracultura se puede pues definir *en esencia* como la deliberada búsqueda de una situación de marginalidad. (...) [Contracultura pasó a ser el término preferido para designar el rechazo radical, por parte de un amplio sector de la generación más joven, de todas las instituciones, los valores, las normas, los principios, las reglas de comportamiento organizado y cotidiano que caracterizan la cultura de las sociedades industriales, y que se afirmaba que eran con divididas sustancialmente ya sea por el *establishment* burgués, ya sea por las izquierdas tradicionales (Galindo, 1995, p. 225).

3.5.2 Elementos del rock como contracultura.

Entre los elementos distintivos de una contracultura, Galindo hace una lista que puede ser verificada en el público seguidor de las bandas:

- a) “La primacía de la afectividad y de los estados emotivos sobre la razón, y por otro lado la primacía de la gratificación inmediata de toda necesidad o pulsión sobre cualquier aplazamiento”, (Galindo, 1995, p. 226).
- b) “La expansión de la conciencia, la dilatación de los límites de la percepción de sí mismo y del ambiente, de donde se desprende la

revalorización de los estados para hipnóticos, místicos, estáticos” (Galindo, 1995, p. 226),

- c) “La solidaridad emotiva, el sentido de comunidad con todos los seres humanos.” (Galindo, 1995, p. 226).

Cabe señalar que ciertos grupos musicales que se autodenominan contraculturales, en algunos países del mundo, tienen la particularidad de mantenerse al margen del aparato discográfico, publicitario y periodístico de la industria cultural de la música durante toda su carrera. A diferencia de la totalidad - con pocas honrosas excepciones- de los músicos que adquieren notoriedad, estas bandas contraculturales no prestan cooperación a los diversos espacios en los que se despliega la industria del entretenimiento: televisión, revistas, galardones, radios, etc. Solo se dirigen a la prensa cuando presentan un nuevo disco en búsqueda de difusión.

Uno de los motivos por los cuales se explica esta actitud es que ello implicaría perder autonomía en la creación de la producción musical. No se suben al tren de la atención constante al que la industria musical suele subir a los artistas que patrocinan. Algunas de estas agrupaciones se convierten en bandas de culto en sus países. Esta posición de autonomía y coherencia es uno de los motivos por los que, más allá de su música, las bandas que se consideran contraculturales, sean tomadas como un espacio de resistencia a la cultura dominante.

Por otro lado, hablando de la relación entre las bandas y los seguidores, son las primeras las que se presentan ante los segundos como la encarnación de un milagro: lo imposible que, sin embargo, sucede. Es su música la que hace aparecer lo extraordinario, lo milagroso: el evento en el cual las reglas de la vida social se suspenden, dando lugar a un espacio de liberación y a una conducta soberana. En este sentido, el *rock* nace como un posicionamiento en contra del mundo adulto, como un refugio identitario en el marco de un ritual en donde se dan inversiones del orden de lo cotidiano.

Sin embargo, también se debe señalar que el *rock* contracultural presenta características de la religiosidad. Esto porque la religiosidad requiere de sus seguidores un *habitus* adquirido conscientemente y practicado regularmente.

El “nosotros” que se construye en los encuentros rituales implica una liturgia y sobre todo un *habitus* particular: el “aguante” como actitud en la vida: la resistencia ante la adversidad, la lucha contra la cultura dominante y sus valores.

3.6. PROPÓSITOS DE LA CONTRACULTURA

Dicho lo anterior, se tratará de resumir en pocas líneas los propósitos principales que busca la contracultura.

En primera instancia se propone otro tipo de vida en la que los valores establecidos son altamente cuestionados. La ruptura con las formas de comportamiento establecidas, la búsqueda incesante de la libertad y una frontal lucha contra todo tipo de imposición son las características que definirán a los miembros de esta generación, quienes sentarán las bases de lo que va a suponer, durante las siguientes décadas, cualquier oposición contra lo establecido; ya sea desde esta posición inicial o su radicalización a lo largo de los sesenta y primeros setenta en las formas contraculturales más utópicas.

Otro propósito de estos movimientos marginales, los desarrollados fuera del pensamiento hegemónico, de las llamadas propuestas culturales o *underground* es seguir siendo un repertorio para legitimar el exceso de pragmatismo que todo sistema capitalista conlleva en su indudable afán consumista: es que desde ese “lugar” se hace la lucha.

También estas contraculturas continuarán “impregnando” los aires de protesta e inconformismo, mismos que se extienden y buscan, sin decaer, la ampliación permanente de los conceptos de libertad y trasgresión. Sin embargo, esta expansión no es ni mucho ni menos homogénea. Mientras algunas corrientes se caracterizan por un sentido más individualista y espiritual, otras abogarán más por unos planteamientos más rigurosamente militantes y por la resistencia política.

Finalmente, otro propósito de las contraculturas, pero no menos importante, es continuar exigiendo la igualdad social, el respeto hacia las personas y la inclusión en la sociedad (para poner fin a la marginalidad).

3.7. LA ESTÉTICA DEL ROCK

A partir de los años 40 del siglo XX, a nivel mundial, comenzaron a surgir grupos de jóvenes con características similares en la vestimenta e intereses comunes. Esas son las denominadas identidades juveniles: jóvenes agrupados en torno a las distintas tendencias musicales, modas y hábitos de consumo.

Desde su aparición fueron catalogados de manera poco favorecida dentro de la sociedad ya que se los relacionaba con el pandillerismo, la delincuencia, apatía, entre otras. Aunque a estos jóvenes se les asocia con la pobreza, existen algunos que se desarrollan dentro de algún ambiente más favorecido, es decir, dentro de estos movimientos juveniles se encuentran representantes de todas las clases sociales, credos e ideologías políticas.

Pero hablar de una estética de estos movimientos va más allá de las vestimentas. Es hablar de ideologías, música, composición, conciertos, escenarios, etc.

Dentro de la estética del *rock*, hay autores que la consideran como una manifestación estética del romanticismo, que eleva la originalidad del artista, emoción, espontaneidad e invención como medida del éxito estético. El mayor obstáculo a esta visión es la común confusión de productos comerciales con la música *rock*. Otra manifestación de esta estética del romanticismo es la idea de que el *rock* es *folk* urbano moderno.

Al hablar de rock normalmente se hace como si se tratara de un estilo único y homogéneo. Pero en realidad se trata de una música con múltiples sub-géneros, cuyo estilo evolucionó en pocos años y de diferente manera en distintos escenarios.

La estética del *rock* radica, fundamentalmente, en que es arte y que tiene por objetivo la expresión. Su significado es la expresión de determinadas emociones y el criterio de éxito artístico ha de ser la habilidad para articular este significado (para transmitir dichas emociones). En ese sentido, el *rock* depende de la tecnología de la época, pues el sonido es un elemento más de la composición. Por ello, el *rock* es tanto un estilo de interpretación como un nuevo sonido.

La grabación es el medio fundamental del *rock*, tiene un estatus especial. En una grabación de *rock*, la identidad musical no aparece hasta los estadios finales de producción. El objetivo que se persigue es la fidelidad a la interpretación que se recoge. Como al *rock* se lo considera un arte reaccionario, porque tiene como objetivo el expresar las emociones, con nuevos y ruidosos instrumentos, se lo vuelve de vanguardia.

Lo más significativo de la estética del *rock* es el mensaje. Entender su música, escucharla requiere de una dimensión social de conocimiento aprendido, desde sus parámetros básicos y convenciones. La atención a su forma musical es esencial. Una diferencia entre el *rock and roll* y el *rock* estriba en que la música del primero es simple y repetitiva, mientras que el *rock* es una música de sonidos muy específicos, que son centrales a ella. La recepción de la audiencia entiende estas diferencias y capta qué cualidades estéticas y significadas emergen de los materiales y recursos utilizados.

De otra parte, el volumen es la principal razón por la cual el *rock* sea considerado un ruido para muchas personas. El volumen de la música puede jugar un papel político. El volumen alto nos sumerge en la música y permite que nos abandonemos a ella. “La razón es que el volumen alto se emplea para producir sonido de un cierto carácter, único de la música amplificada electrónicamente” (López, p. 8). El volumen trae consigo características de sonido que los músicos usan con motivos expresivos y la audiencia escucha a gran volumen para conseguir un nuevo sonido.

El punto importante de esta estética del *rock*, como se mencionó anteriormente, es el mensaje. Aunque con las limitaciones que cabe esperar, el *rock* ha tratado en sus letras sobre la amistad, la comunidad, la alienación sexual y social, muerte de Dios, importancia del momento presente, autonomía, corrupción de los Estados, revolución, el fin de la edad actual, etc.

No se puede analizar la letra de una canción de *rock* al margen de la canción, pues es solamente en su conjunto donde alcanza su significado completo. Pero tampoco da lo mismo que diga una cosa que otra. Muchas canciones reflejan el mundo y los intereses del público al que va dirigido.

Algunos pensadores describen a los pioneros del rock como seres extraordinarios, soñadores y descontentos, que provenían de la auténtica tradición del *folk* blanco y *blues* afroamericano. Actualmente, el *rock* ha caído víctima del capitalismo. Se han perdido las fuentes auténticas, el directo se ha atrofiado y ya no tiene ninguna espontaneidad ni interacción artista-audiencia, y los *managers* manipulan a los artistas jóvenes por intereses comerciales.

Se dice que la cultura popular no tiene que resistir la prueba del tiempo; sin embargo, esta teoría no sirve como descripción del *rock*. La autonomía es la capacidad de sobrevivir fuera de su marco originario; *el rock*, rechazando convenciones y la apreciación desinteresada, atraviesa con facilidad barreras culturales, de clase e incluso nacionales.

El *rock* promociona valores y estructuras políticas que favorecen actitudes independientes y auto determinadas, da prioridad al autodesarrollo. El *rock* no es simplemente una diversión o placer. Expresa la intensidad de sentimientos. El *rock* auténtico depende de su habilidad en articular deseos, sentimientos y experiencias privadas para compartirlas, en un lenguaje público lúdico, emocional e intimista, paradójicamente.

El *rock* enfatiza la interpretación sobre la representación y se recibe, primariamente, en términos del cuerpo y las emociones más que como un texto. Se necesita un acercamiento de una musicología tradicional con los aspectos afectivos que construyen las respuestas al *rock*: placer, relación con el cuerpo, sentimientos, emociones y sexualidad.

Hay que apreciar cómo determinadas técnicas estilísticas y musicales sirven para incitar ciertas reacciones de sus oyentes, y el papel del género en determinar el significado musical. La importancia del contexto de audición no debe de olvidarse.

Finalmente, es interesante analizar cómo se interpreta la discografía de los artistas de cada época, los valores que se reflejan en las canciones, el papel de las subculturas juveniles en la música, la estrecha relación entre recursos industriales y la expresión en el uso de tecnologías 'originales'. Esto supone una música minoritaria, el fenómeno de los '*revivals*' y ahí radica la estética del *rock*.

CAPÍTULO IV

4.1. HISTORIA DEL ROCK EN QUITO-ECUADOR

El *rock* en Ecuador nunca ha sido visto con buenos ojos. Desde su llegada al país, a mediados de los 60 (época de dictaduras militares), esta expresión cultural que propagaba valores revolucionarios para la juventud, ha sido catalogada de varias maneras: primero como un movimiento peligrosamente sedicioso, posteriormente como una moda alienante y más recientemente como aberrante música satánica (Rodríguez, 2014, p. 25).

El movimiento *rockero* ecuatoriano tiene su raíz básica artística en la promoción que, hace más de 40 años, hacían de esta música familias de migrantes y migrantes que, de alguna manera, tuvieron la oportunidad de regresar al país y que consolidaron este género artístico sobre la base de la rebeldía que, en aquel entonces, era producto de las condiciones específicas de algunos países destino.

Políticamente, el origen del movimiento tiene que ver con las organizaciones estudiantiles de colegios y universidades; y, sobre todo, con la permeabilidad de la juventud de esos tiempos a procesos políticos vinculados a la teología de la liberación en el sur de Quito, especialmente, y en otros sectores marginales del Ecuador. (Rodríguez, 2014, p. 142)

En las cuatro décadas de permanencia del *rock* en el país, éste ha conseguido un creciente número de seguidores. También han crecido, de forma directamente proporcional, los prejuicios, la estigmatización y la represión contra los *rockeros*. Sería muy largo y nada fácil hacer un recuento profundo de todos los conflictos sociopolíticos que ha sufrido el movimiento *rockero* en Ecuador. Sin embargo, uno de los más recordados fue el desencadenado en 1996 cuando Abdalá Bucaram era presidente. En ese entonces, el Presidente realizaba en declaraciones a una cadena mexicana de televisión, resumida en palabras escritas por el diario El Comercio, donde vinculaba al *rock* y al pelo largo con la droga y la descomposición social. El entonces presidente Bucaram decía que

...los ecuatorianos no inventaron las motos, ni las chompas de cuero, ni el pelo *hippie*, menos aún el consumo de drogas como la marihuana y la cocaína. Frente a la música rock explicó que alrededor de ella, en el Ecuador, podría haber un proceso de descomposición de las costumbres de la sociedad. Para él, la música *rockera* enturbia la mente de los jóvenes. Por tanto, es partidario de reexportarla a donde vino. Los ecuatorianos deben, según dijo, reivindicar el pasillo 'como la música auténtica del país' y que esa es la que tiene que influenciar realmente en la mente de la juventud (El Comercio, 25 de agosto de 1996, p. A2).

Con esta perspectiva, la Iglesia católica ecuatoriana también se pronunció en torno a los peligros que se generaban entre los jóvenes que escuchaban este tipo de música. El *rock*, según los preladados ecuatorianos, era el mejor vehículo del satanismo. Y por si no fuera suficiente, la Policía Nacional se hizo eco de estas declaraciones, asumiéndolas como política de represión del Estado ecuatoriano.

En varias ciudades del país se llevó a cabo un proceso sistemático de represiones contra los jóvenes *rockeros*. Dos acontecimientos fueron los más puntuales de la época:

1.- El concierto de Ambato

Sábado 23 de marzo de 1996. Alrededor de las 17h00, cientos de *rockeros* se dieron cita en la ciudadela San Cayetano. "Un operativo conjunto entre policías y militares se habían preparado para prevenir cualquier desmán que la masa de antisociales congregada en torno a aquella música diabólica podía efectuar" (El Comercio, 25 de agosto de 1996, p. A2). Sin explicar razones, los uniformados suspendieron el concierto e iniciaron una redada entre los asistentes. No se pudieron contener los roces entre *rockeros* y uniformados. Estos últimos empezaron a repartir toletazos, golpes e insultos, arremetiendo con toda la fuerza represiva posible.

Juan Vásconez, uno de los organizadores del concierto cuenta: "...estaban separando a los que tenían el pelo largo y a los que no. Les requisaban todo: plata, casetes, discos compactos... y a los que les encontraban papeles que tenían que ver con el *rock* les hacían comer, a uno le hicieron comer hasta un

condón. Además se llevaron toda la plata de la taquilla” (*El Comercio*, 25 de agosto de 1996, p. A2). Este incidente tuvo la consecuencia de decenas de jóvenes maltratados. Algunos fueron detenidos y los uniformados, continuando con las palizas, llegaron al extremo de raparles el cabello.

Este hecho hizo que el movimiento *rockero* de Ecuador se organice, primero localmente, para luego aunar fuerzas y formar un movimiento de protesta nacional contra la violencia, la represión y la intolerancia en contra del *rock*. Se organizaron un sinnúmero de conciertos simultáneos en Quito, Ambato, Ibarra, Cuenca y Guayaquil. Sin embargo, las suspensiones de conciertos y persecuciones fueron sistemáticas. Incluso, los organizadores del concierto en Ambato recibieron amenazas mediante llamadas anónimas. La represión y la violencia, no solo física sino psicológica, se había incrementado.

2. En Solanda-Quito

Todos los sábados se organizaban conciertos en el sur de la ciudad hasta que en Solanda se repitió lo mismo que en Ambato: el evento estaba por terminar cuando, según un testimonio recogido por la prensa, “de repente se fue la luz, nos quedamos viendo las caras, luego sonó una sirena. En seguida llegó una patrulla con tres policías, pero el concierto ya se había acabado, la gente ya se estaba yendo” (*El Comercio*, 27 de agosto de 1996, p. A8).

Los policías hicieron algunos disparos al aire. Cundió el pánico y la gente empezó a dispersarse. Algunos reaccionaron con piedras, rompiendo el vidrio posterior de la patrulla. Los uniformados pidieron refuerzos al Grupo de Operaciones Especiales (GOE). Esto dio como resultado 59 *rockeros* detenidos, 10 de ellos menores de edad liberados al día siguiente. Y, nuevamente, a algunos de ellos les cortaron el cabello a la fuerza en el mismo reducto, obligándoles a comérselo.

Esta vez, los integrantes del movimiento *rockero* hicieron un llamado a los jóvenes para que denuncien estos atropellos contra sus derechos ante el Servicio de Paz y

Justicia (SERPAJ). En todo el país salieron a la luz estas denuncias no solamente ante esta institución sino en medios de comunicación y en organismos de Derechos Humanos.

En la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo Pichincha, se llevó a cabo “la semana del *rock*” en donde se dieron conversatorios sobre estos actos represivos. La prensa manifestó:

Son *rockeros* preocupados por las agresiones policiales, por el rechazo de su música y su forma de vestir y, últimamente, por las declaraciones del Presidente. ‘Nuestra respuesta podría ser que él se afeite ese bigote de Hitler. ¿Hay algo más satánico que el nazismo?’, dice uno de ellos (El Comercio, 25 de agosto de 1996, p. A2).

El 30 de agosto de 1996, varios manifestantes se concentraron en la Plaza Grande para protestar a favor de la liberación de los 39 detenidos en el concierto de Solanda. Entre ellos se encontraba Jaime Guevara, el cantor de contrabando, quien afirmaba que ya desde 1974 (dictadura militar de Guillermo Rodríguez Lara) le habían detenido y cortado el cabello. El presidente Bucaram tuvo que retractarse en lo dicho; además, desautorizó a la policía, señalando que él nunca dio la orden de perseguir, amenazar, reprimir y peor encarcelar a los jóvenes por tener el pelo largo o escuchar *rock* (El Comercio, 1 de septiembre de 1996, p. C2).

Entonces, el movimiento *rockero* utilizó el mayor contingente que se podía movilizar para las protestas a nivel local, para manifestar el descontento nacional de este movimiento por las actitudes policiales, eclesiásticas y presidenciales de la época en torno al *rock*.

Sin embargo, no cabe duda que la lucha por la tolerancia todavía es muy latente para los *rockeros*. Si lo acontecido en 1996 marcó una ruptura con un pasado en donde se invisibilizaba a este movimiento, las represiones, agresiones y estigmatizaciones que sufren sus integrantes por vestirse de negro, llevar el cabello largo y escuchar música *rock* todavía continúa. Por ello, la beligerancia identitaria de los *rockeros* se manifiesta constantemente. En ese sentido, para los

rockeros, su actitud y su personalidad se enmarcan en el contexto de una militancia, entendida ésta como una actitud diaria y comprometida con su forma de vida.

Es por ello que se podría decir que el movimiento *rockero* ecuatoriano ha llegado a convertirse, con el paso de los años, ya no solamente en una contracultura sino también en un movimiento social, puesto que:

Ello supone identidades y prácticas sociales compartidas por un grupo más o menos amplio ubicado en zonas específicas de la sociedad, generando demandas que terminan por unir o, en caso extremo, por desintegrar al grupo. Supone, además, una ideología propia, claramente diferenciada de otras, que intenta argumentar la validez de su existencia y aspira a la conquista de un poder específico sobre algún espacio de la vida social, que le permita el reconocimiento público de su estatus y de la legitimidad de sus demandas (Acosta, 1999, p. 225).

Sin embargo, el movimiento *rockero* sigue siendo un espacio cultural ya que, como afirma *Touraine*, en *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes* (1997):

[Los movimientos culturales generan] acciones colectivas tendientes a defender o transformar una figura del Sujeto y una reconstrucción de la identidad... son movimientos de afirmación aún más que de oposición. Llevan en sí mismos un trabajo de subjetivación, y son movimientos de liberación, aún cuando estén animados por una imagen pesimista de la humanidad... La noción de movimiento social solo es útil si permite poner en evidencia la existencia de un tipo muy específico de acción colectiva, aquel por el cual una categoría social, siempre particular, cuestiona una forma de dominación social (Touraine, 1997, p. 115).

Entonces podemos hablar del *rock* en Ecuador como un nuevo movimiento social con amplias implicaciones culturales. Es importante reconocer que al hablar del *rock* como un espacio o un ámbito, y no como un movimiento, estamos subestimando su capacidad movilizadora, entendida ésta como la posibilidad de generar estrategias de organización, lucha y acción colectiva, pero, sobre todo, entendiendo a la movilidad como la capacidad de desarrollarse, tal cual una cultura viva.

4.2. APARECIÓN DEL ROCK EN QUITO

Las particularidades de la aparición del *rock* como práctica musical y discurso a fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970 a partir de la traducción local de procesos globales, innovaciones musicales (género musical, melodías) y extra musicales (instrumento, indumentaria) propiciaron la aparición de un nuevo espacio dentro del campo cultural quiteño. En ese escenario, se promovió la masificación del *rock* como sinónimo de liberación, modernidad y rebeldía.

Durante la década de 1980 se dio una apertura de los senderos musicales en la relación y conformación de un público que exigía, comúnmente, escuchar *covers* de canciones de grupos internacionales de renombre, pues la producción de “canciones propias” representaba una apuesta constante por incluir temas propios y, en la mayoría de casos, no funcionaba.

Además, suele plantearse que el *rock* se introduce como una “copia” de las corrientes anglosajonas, pero también se nutre de la música proveniente de otros países de Latinoamérica. Carlos Sánchez Montoya señala:

Acá el *rock* llegó manoseado por manos de los mexicanos, hecho comercial. La lucha social y musical de los gringos llegó diez años después... y así fue siempre, excepto hoy. En esa época [fines setenta y ochenta] todavía se seguían tocando acetatos, pero obviamente cuando estás inmerso en el mundo de la música te das cuenta de que había mucha gente haciendo *rock and roll*, *hard rock* y *heavy metal* en tu ciudad queriendo hablar de cosas del entorno, pero no tenían conceptos: eran como los que querían ser como los gringos (Carlos Sánchez citado por Dammert, 2012, p. 13).

Dos caminos, muchas veces entremezclados (lo “nuestro” y lo foráneo), permitieron la traducción local y la aparición de un “*rock* quiteño”. Y es también en la década de 1980 que se da la separación entre norte y sur de la ciudad de Quito, en términos del “mundo musical”, lo que a la par hace que surja y se desarrolle el *rock* subterráneo. A mediados de los ochenta, con el gobierno de la derecha conservadora de León Febres Cordero en el poder, se definen panoramas políticos y sociales propios para que el *rock* subterráneo empiece a gestarse, adquiriendo mayor adhesión y visibilidad: lo subterráneo se convierte en uno de los mecanismos para mostrar las diferencias de clase y de ubicación espacial.

En ese sentido, las actividades del *rock* se diferencian así:

El “sur” de la ciudad, como espacio imaginario de lo popular, se narra a sí mismo como el epicentro del *rock* y lo auténtico, a diferencia del “norte” [al que] se le tilda de ser una copia desvalorada del *rock*. Sin embargo, tal separación responde a un conjunto de representaciones que atraviesan el espacio social y que muchas veces se contradicen con la existencia de un conjunto de canales y mecanismos a través de los cuales la actividad musical de ciertos grupos se traslada indistintamente entre ambos “escenarios”, pero que mantienen una narrativa que las diferencia (Dammert, 2012, p. 16).

Debido a los impedimentos municipales para la organización de conciertos de *rock*, muchas agrupaciones empezaron a presentarse en quermeses de colegios, pequeños bares y casas barriales. No obstante, la concha acústica de Luluncoto, la concha acústica de la Villaflora y los Tres Molinos en San Rafael fueron reivindicados como espacios del movimiento.

Pero no solamente se da esa diferencia espacial sino que también empieza a visibilizarse una distinción entre *rockeros* “auténticos” y “noveleros”. Montalvo (2001, p. 15) dice que los verdaderos *rockeros* saben disfrutar de la música en un concierto, en lugar de dedicarse a ingerir licor y armar grescas. Gallegos (2004), en cambio, propone que el verdadero *rockero* lleva al *rock* en su corazón y cabeza, no en su apariencia exterior.

Otra diferencia visible entre los *rockeros* quiteños se da en torno a los discursos y prácticas que se expresan según la identidad de género. Esta problemática se da a nivel nacional. Muchas veces, las mujeres fueron excluidas y discriminadas deliberadamente.

Los imaginarios de los roles femeninos y masculinos dentro del movimiento *rockero* ecuatoriano, para algunas *rockeras*, responde a las características patriarcales de nuestra sociedad. Las *rockeras* han tenido que luchar para establecerse y mantenerse como miembros activos del movimiento en igualdad de condiciones.

La participación de la mujer dentro del metal aquí en el país ha sido escasa y justamente por una discriminación de la sociedad y de la gente que se mueve dentro del metal, muchas veces se considera que la mujer no tiene las mismas capacidades que el hombre, o que no va a responder igual que un hombre y es así no solamente en el metal, sino en los trabajos, en la sociedad también, en todas partes, entonces aquí ha habido mujeres que han estado dentro del metal y muy valiosas y realmente sí es un mérito y bueno yo veo que ahora están surgiendo bandas con más mujeres, algunas están desenvolviéndose en instrumentos y eso es muy saludable, es una forma como de poner presencia, de decir aquí estamos [...] (M.G citada por González, 2012: 81).

De otra parte, las reivindicaciones del movimiento *rockero* quiteño van de la mano de otras demandas sociales, como la divulgación de la cultura e identidad de los pueblos originarios ecuatorianos, la oposición a manifestaciones de cultura oficial durante las fiestas de fundación de la ciudad, protestas contra las corridas de toros, entre otras.

Adicionalmente, el movimiento *rockero* quiteño piensa que su proceso organizativo está muy marcado por los eventos ocurridos en 2008, en la discoteca *Factory*, lo que generó una necesidad mayor de cohesión y representatividad.

También cabe señalar que si el movimiento *rockero* quiteño aparece mayormente desvinculado de ideologías partidistas, su accionar no deja de ser político en la medida en que crean significados y prácticas, y las desafían, alrededor de lo que constituye ser *rockero*. Es allí donde se replantean las relaciones con el resto de la sociedad e influyen sobre el uso social de los recursos.

En fin, si bien los *rockeros* quiteños comparten varios elementos y prácticas simbólicas, no por ello tienden a adoptar una “identidad” unificada. Más bien se adhieren a diversos discursos, en ocasiones contendientes, sobre el rock y sus seguidores.

En otro ámbito, esa división espacial entre norte y sur de la capital ofrece la posibilidad de establecer diferencias entre los que se perciben como *rockeros* “auténticos”, “solidarios”, “autogestores”, de los que no lo serían en virtud de ocupar espacios geográficos y posiciones de clase distintas.

También, el identificarse como *rockero* involucra el asumir las diferencias entre hombres y mujeres inmersos en el colectivo: no es lo mismo ser *rockero* que *rockera*, pues muchas veces a las mujeres se las vincula con imaginarios de fragilidad y pasividad. Esta subjetividad no solo surge de los *rockeros*, sino de la prensa, de las autoridades locales y de la opinión pública en general.

La acción organizada del movimiento *rockero* quiteño, sus aspiraciones y demandas, le ha valido reconocerle como movimiento social. Sin embargo, muchos todavía lo conceptualizan como un movimiento cultural aglutinado en torno a la búsqueda del respeto y reconocimiento de una identidad y expresión artística *rockera*.

La organización del movimiento *rockero*, en torno a sus discursos, también puede enfrentar la resistencia, rechazo o impavidez de los sujetos que lo conforman. Esto se debe a que algunos colectivos proponen lecturas y prácticas diametralmente opuestas sobre el significado del *rock* como, por ejemplo, la desvinculación de cualquier forma de ideología o activismo político y partidista.

Si bien existen divergencias, también es claro que la construcción de una identidad colectiva o un “nosotros” *rockero* se abre paso mediante el desarrollo de sentimientos de solidaridad y pertenencia al grupo. Estos sentimientos son probablemente más claros alrededor de eventos como la represión de 1996, o la tragedia de *Factory*, aunque la solidaridad también se reconoce en otros espacios, como la autogestión para organizar y difundir conciertos, [...] (González, 2012, p. 109).

4.3. EL ROCK EN EL SUR DE QUITO

Largo tiempo duró el tributo al *rock* internacional en la capital, si bien desde las primeras etapas pululaba en el ambiente la necesidad de hacer un *rock* propio. El 11 de marzo de 1972 se produce el Primer Festival de Música Moderna, que inauguró la larga historia de conciertos de *rock* que suceden hasta la actualidad en la Concha Acústica de la Villaflora.

En 1987, algunos *rockeros* del sur de Quito quisieron replicar el festival *Woodstock* en el Panecillo, sin lograrlo. Entonces decidieron trasladar esta idea hacia las

canchas de la calle Patate (Los Dos Puentes). El barrio se opuso por los prejuicios y el desconocimiento de esta propuesta cultural. Sin embargo esto no desanimó a los *rockeros* de la época, quienes decidieron arreglar el potrero lleno de matorrales en que se había convertido la Concha Acústica de la Villaflora por falta de uso. Así, el 26 de diciembre del mismo año se celebró el primer concierto de la segunda etapa de festivales en ese espacio, que actualmente se lleva a cabo cada 31 de diciembre.

En el sur de Quito predominó el ambiente de barrio y las carencias de diversas índoles. Esa diferencia de “hacer *rock*” es analizada por Edgar Castellanos, músico y representante de Fundación Música Joven:

El sur ha demarcado su territorio *rockero* porque su *rock* se realiza en sectores con problemas sociales, con sentimiento de barrio, de comunidad, que se expresa en esa ortodoxia *rockera*. En el norte había más influencia mediática, otras formas de acceso a la información que determinan otras formas de hacer *rock*” (Castellanos, Edgar. entrevista, 2015).

Todos quienes han vivido en Quito son conscientes de la existencia de la polarización antagónica “norte”-“sur”. Se han creado estereotipos sobre los habitantes del “otro lado” de la ciudad y son conscientes, de alguna manera, de que esta división está relacionada con la distribución desigual del poder en la sociedad y con la reproducción de ese mismo sistema desigual.

El *rock* local se desarrolló en los barrios del sur de Quito. Quizá, desde cierta perspectiva, lo más lógico hubiera sido lo contrario dado que, desde mediados del siglo XX, el norte de la ciudad fue considerado como el polo de desarrollo “cosmopolita” de la ciudad y siendo el *rock* un fenómeno moderno, surgido en las ciudades del primer mundo, representa el modelo que se busca imitar en el norte de la ciudad.

Esta característica de la población sureña es determinante en la constitución del mundo del *rock* quiteño. En el mundo del *rock* local, [...] la polarización se invierte “a favor” del sur. Es un espacio muy particular en donde se invierte la jerarquía social y lo “de abajo” pasa a ocupar una posición hegemónica. Esto tiene, como es de suponer, implicaciones muy

profundas en la organización del mundo del rock quiteño y determina en gran medida su estructura. [...] (Ayala, 2008, p. 127).

La supremacía del rock del sur se expresa también a través de la imposición de un estilo particular de rock (el *metal*) sobre los otros estilos musicales que lo componen. No es casualidad, por lo tanto, que la mayoría de la producción de música *rock* local tenga una marcada influencia del metal.

Que se deslegitime al resto de estilos musicales del *rock* local, porque no se ajustan a los criterios del metal o porque son considerados “añiñados” y, por tanto, inauténticos, sí es un problema puesto que divide al *rock* y limita su capacidad de convertirse en un verdadero factor de cambio.

En el sur de Quito se congregan varios integrantes del movimiento *rockero* como en Solanda, El Pintado, Chillogallo, entre otros. Sin embargo, el lugar de mayor concentración ha sido, y es actualmente, la Concha Acústica de la Villaflora.

El colectivo Al sur del cielo se ha empoderado de este espacio, organizando conciertos cada 31 de diciembre y la conocida “Semana del *rock*”. De la historia de este colectivo hablaremos a continuación.

4.3.1. Al sur del cielo y la Concha Acústica de la Villaflora

Desde 1987, el colectivo *Al sur del cielo* realiza un festival de metal en la Concha Acústica de la Villaflora. Este colectivo tiene como objetivo primordial difundir la cultura del *rock*, a través de la realización de eventos y los espacios conseguidos en medios masivos.

La posición de ‘Al Sur del Cielo’, siendo consecuentes con el país, es de una tendencia progresista de izquierda, no partidista. Los *rockeros* pueden tener participación política, pero como organización no podemos decirle a la gente qué pensar, qué opinar. Que cada uno defina su rumbo, pero que la gente vea el futuro del país” (Cristian Castro, miembro de *Al sur del cielo*, entrevista, 2015).

Este colectivo se diferencia de una productora de eventos: “no es una empresa porque no se hace el concierto por hacerlo, sino pensando en la difusión de las

bandas y de lo que se hace como movimiento *rockero*. (Cristian Castro, miembro de *Al sur del cielo*, entrevista, 2015). También tiene propósitos educativos, como reducir drásticamente el consumo de licor en los conciertos para evitar, de esta manera, las agresiones y la entrada agrupada a eventos sin pagar, el conocido “puertazo”.

No tienen un espacio propio donde la gente pueda acudir con tranquilidad, sea pagado o gratuito; también quieren buscar espacios en los medios de comunicación y ven con buenos ojos propuestas de leyes para regular la programación musical en radio, en todos los géneros, que asegure la difusión de la música de artistas ecuatorianos.

La organización *Al sur del cielo* se define como un movimiento nacional cimentado en los sectores populares del Ecuador, cimentado en la rebeldía con la que estos sectores han hecho frente a las relaciones sociales inequitativas a las que generalmente se han visto sometidos.

Esta organización, agrupada en torno a su fuerte identificación con el género y su nexa con el barrio de Los Dos Puentes, se encarga de organizar y promover varias actividades culturales en su localidad; muchas veces éstas llegan a rebasar el espacio estrictamente musical, convirtiéndose en generadores de sus propias políticas culturales como organización independiente:

...somos una organización cultural primero... desde la cual velamos por la difusión de la música rock hecha en Ecuador. Hemos intentando hacer [nexos] con agrupaciones internacionales pero lastimosamente no tenemos los recursos... luchar por la nota ecuatoriana, latinoamericana, porque nos sentimos parte de este gran centro de [forjamiento] de nueva conciencia... el segundo punto de nosotros es empezar a concienciar a la gente. Este concienciar no nace en la forma de que en cada festival mandamos el mensaje, no... tenemos un proyecto que es muy grande... donde se les [da] capacitación musical... capacitación artesanal para mucha gente que no tiene trabajo, hay que buscar una alternativa en este país. Conciencia también a lo que es una forma de respeto... ya no solo en el halo de difusión musical sino también de que nuestra forma de vida, nuestra cultura, tenga otros parámetros y sobre todo que sea respetada y valorada (Cristian Castro, entrevista, 2015).

Al sur del cielo, entonces, no solo se convierte en el lugar de estímulo musical, sino que aparece como espacio de promoción de un cierto tipo de política cultural, relacionada a su radio de injerencia. “[...] es un sector político del Rock y por eso vamos más allá de hacer

conciertos, tenemos una propuesta social, queremos que este país sea respetuoso y que el Estado enfrente esos problemas” (Paúl Witt, Gobierno de Pichincha, entrevista, 2015).

Esta organización se define como distinta en gustos musicales y símbolos: como una contracultura. Pero, al mismo tiempo, son conscientes que tienen las mismas necesidades que todos aquellos que habitan la ciudad y luchan contra los sistemas caducos. “Separados no logramos nada” (Cristian Castro, entrevista). Es un colectivo que une a los jóvenes a través de la música pero también llama a la reflexión a la sociedad en su conjunto en temas de discriminación, uso de espacios, vestimenta, etc.

Fueron dos aspectos que permitieron generar el nombre del movimiento Al sur del cielo: uno de ellos se debió, fundamentalmente, al ubicar los conciertos en el sur de la ciudad, principalmente porque en el norte de Quito no se invitaba a ninguna banda del sur.

Hasta 1994, el único género que se tocaba en el concierto era el *heavy metal* y, en ese año, fue el último que se llamó “*Heavy Metal Al Sur del cielo*” y se redujo simplemente a Al sur del cielo, debido a que a los organizadores les interesaba abrir los espacios a otros géneros distintos al *heavy*, aspecto que influyó a que no solo creciera la identidad del movimiento *rockero*, sino que los conciertos devinieran en festivales.

Muchos de los asistentes a la Concha Acústica han sentido que este lugar es el centro de la identidad de los *rockeros* “del sur del cielo”, pues en un inicio fue un lugar para encontrarse con sus contemporáneos, con sus amigos, y generar un movimiento. Luego, por “las exigencias de la organización los grupos (debían tocar) solo temas inéditos, se pueda crear un *rock* netamente ecuatoriano, impulsando la creación y formando a un público que corea más las canciones de sus bandas locales preferidas” (Rodríguez, 2014, p. 65).

En estos últimos diez años, la Concha Acústica de la Villaflora ha estado inmersa en innumerables cambios que han permitido que se consolide el movimiento

rockero nivel no solamente del sur sino de la ciudad, se ha acentuado la necesidad de oír más voces distintas que a las primeras que aparecieron y de satisfacer los gustos de los asistentes a niveles más extendidos de lo que ocurrió en los primeros años de existencia. Así se ha sumado al devenir del movimiento *rockero*, del heavy metal, el *tharsh*, el *black*, el *punk*, el *power metal*, entre otros.

Parte de los cambios se relaciona con el aspecto financiero del festival. El proyecto se logró gracias al aporte económico del entonces Concejo Provincial de Pichincha (hoy gobierno autónomo de la provincia), que estableció una línea cultural que permitía el desarrollo de proyectos de los diversos colectivos culturales existentes para la década del 2000.

Este primer acercamiento con la institución pública permitió nuevos horizontes para el festival ya que al solucionarse lo económico permitió centrarse en otros aspectos que, con el crecimiento del evento, ya no podían manejarse con informalidad, [...] (además, cuando se) empieza a recibir fondos estatales para su realización, se abren nuevas posibilidades, empezando porque solo de esa forma se pudo garantizar su continuidad -de lo contrario se hubiera detenido el proceso-, por ende se dan algunas consecuencias beneficiosas como mejores equipos o incluso el pago a las bandas que presentaban (Rodríguez, 2014, p. 109).

Esta ampliación cuantitativa implicó el desarrollo de la Concha Acústica de la Villaflora que cada año realiza su festival reanimando el orgullo por ser *rockero* y, al mismo tiempo, creando en el interior de cada uno de los asistentes la seguridad de que este nuevo sentir será compartido y materializado con profundas relaciones de amistad que, en muchos de los casos, devendrá en proyectos musicales propios, forjando grupos nacionales que permitirán ir consolidando y fortaleciendo al movimiento *rockero* ecuatoriano.

Cada 31 de diciembre la fuerza de las voces moviliza a miles de personas que expresan su sentir en la Concha Acústica de la Villaflora. Es un acontecimiento que hace del estar en este espacio una experiencia única. De norte a sur, de este a oeste “La Concha” se ha configurado como uno de los íconos de la expresión rocker de las últimas décadas para la ciudad, la provincia, el país y el continente (Carlos W. Vizúete C. citado por Rodríguez, 2014, p. 142).

Así, para Edgar Castellanos, desde que nace el festival de rock y metal, conocido en su inicio como “*Rock por la vida*”, y que ha consolidado el espacio en la

Villaflora, “en el viejo sur de Quito”, la cuna de las bandas históricas, ha crecido allí.

4.4. EL “CASO” FACTORY

El 19 de abril de 2008, en la discoteca *Factory*, se llevaba a cabo el evento Ultratumba 2008. El evento contaría con la participación de 14 bandas musicales del género gótico y en el que se premiarían a algunas de estas bandas por tener mayor trayectoria. Siendo las 4 de la tarde, la banda Vendimia inició su presentación con apoyo teatral y con un espectáculo que incluía fuego (algo característico de esta banda).

Según testimonios de algunos asistentes al concierto, una persona había pedido que se detenga el espectáculo pues una flama de fuego estaba incendiando el techo de la discoteca y desprendiendo material inflamable. Fue en ese momento que la gente que estaba en el interior empezó a correr hacia las puertas, saturando la salida principal porque la de emergencia estaba cerrada con candados (para evitar el agrupamiento de la gente en la puerta con el concebido “puertazo”). Quienes lograron salir de la discoteca trataron de romper las paredes de latón con piedras o con sus propias manos para ayudar a salir a la quienes seguían adentro. Sin embargo, el intento fue en vano.

Los primeros en morir calcinados fueron los integrantes de la banda Zelestial, quienes esperaban que finalice la presentación de los Vendimia para subir al escenario y recibir un galardón por ser la banda pionera y más representativa del género gótico. Murieron 19 personas en el siniestro, dos más al ser trasladadas al hospital y hubo innumerables heridos, con quemaduras de hasta tercer grado.

Inicialmente se acusó de “homicidio inintencional” a los dueños de la discoteca, a los organizadores del concierto y a un integrante de Vendimia (quien en un video que se publicó en los medios apareció lanzando una bengala). En cuanto a las instituciones públicas (Municipio, Cuerpo de Bomberos, Intendencia), no se les encontró responsabilidad en el siniestro. En noviembre de 2009 se dictó sentencia

de prisión contra los organizadores del evento y el integrante de la banda Vendimia, misma que fue apelada.

4.4.1 ¿Cómo “informaron” los medios?

Fueron los medios de comunicación masiva que, inmediatamente de lo ocurrido en la discoteca, nombraron lo sucedido como “caso”. A decir de Natalia Sierra (2008),

Un “caso” es una etiqueta impuesta en un hecho social que se lo capta desde la lógica policial, es decir que el hecho social se reduce a la perspectiva de garantizar control. En ese sentido, “[...] no se establece ningún tipo de compromiso con las personas involucradas en el acontecimiento, porque eso implicaría un acercamiento afectivo a su objeto de conocimiento que malograría el buen resultado de la investigación” (Sierra, 2008, p. 2).

Unido a esto, los medios de comunicación empezaron a mostrar imágenes sin criterio sobre lo acontecido: jóvenes vestidos de negro, videos que les llegaban del concierto y del incendio, gritos de dolor y la realización de una serie de entrevistas a asistentes, amigos, padres y vecinos de las personas fallecidas. Transcurrido el tiempo, el “caso” se archivó y se olvidó.

Las imágenes mediáticas y el análisis “objetivo” de la información evitaron que esta tragedia, este hecho real, afecte, golpee, duela.

Esta viscosidad mediática y discursiva es algo así como un enorme colchón que amortigua el impacto de la tragedia, para que el otro que la haya sufrido no nos invada y se mantenga a una distancia apropiada para que su dolor no nos llegue”. (Sierra, 2008, p. 2).

Todo lo contado por los medios se basó en cifras y datos estadísticos. Del joven, de carne y hueso, que falleció en el siniestro se dijo poco o nada. Ya no fueron personas, sino imágenes visuales de un espectáculo mediático: fue una mirada a través del otro, no del otro, lo que permitió construir su propia mirada: la mirada lejana al prójimo.

Esta mirada que presentan los medios aporta a construir el miedo social hacia los jóvenes, mismos que son vistos como el monstruo de la sociedad contemporánea y por esta razón se les niega la condición de sujetos. Los adultos miran en las prácticas juveniles un peligro para su estabilidad y cómo los medios tienden a exagerar el mal, enfrentado con el bien como parte de esa “normalidad oficial”.

Este carácter, que al parecer podría ser delictual, hace que se deslegitime la insurgencia simbólica articulada en los jóvenes en cualquier frente social y, de esta manera, se “autolegitima ese poder oficial que debe ofrecer la seguridad ante la amenaza del monstruo juvenil” (Vásquez, 2011, p. 176).

En cuanto al “caso” *Factory*, los medios hicieron resúmenes para dar a conocer los detalles. Pero no fueron los detalles de las personas desaparecidas en el siniestro, sino detalles que abrían el debate sobre las culturas juveniles, políticas públicas, diversión, identidades emergentes, espacio público, ocio, la diversidad. Como dice Wolf (citado por Vásquez, 2011, p. 177), se mira al hecho como “fruto de una especial conjunción de fuerzas sociales, económicas, políticas, psicológicas que han transformado un hecho en particular”.

Y los desaparecidos seguían sin ser noticia. Los medios se preocuparon por buscar a los culpables, alguien sobre quien hacer recaer la responsabilidad del siniestro, no se preocuparon por poner en sus agendas temas como las nuevas “sensibilidades e identidades contemporáneas”, es que las culturas juveniles solamente son noticia cuando lo catastrófico recae sobre ellos.

Se infiere, entonces, que lo expuesto por los medios de comunicación con respecto al “caso” *Factory* responde únicamente a la lógica productiva noticiosa de los propios medios.

La cobertura de la tragedia en *Factory* se redujo a un acontecimiento siniestro ya que los medios “reconocían” estilos contra hegemónicos de *rockeros* que plantean a la población el pensar cómo estamos constituidos como sociedad. En ese sentido, se mostraba la existencia de una contracultura en la que el *rockero* se rebelaba contra el orden establecido, planteando sus propios valores con su propio lenguaje.

Pero los medios de comunicación no solo vieron lo ocurrido en *Factory* como una catástrofe, sino que también presentaron el acontecimiento como consecuencia de hechos violentos en los cuales, según los medios, la mayoría de veces está presente el *rockero*. El hecho violento se visibilizaba con el lanzamiento de la bengala.

El diario Últimas Noticias, el 30 de abril de 2008, publicaba el siguiente comentario de uno de los “expertos” consultados en el tema:

Me da pena que se hayan perdido vidas humanas allí, pero pienso que ellos como estaban adorando al diablo, él se los llevó, quería carne fresca, y no puedo dejar de pensar esto porque vean no más como era el título del concierto y el premio que daban, allí están las consecuencias, y no culpen al alcalde ni mucho menos, ellos son los propios causantes de su desgracia, por qué no averiguan quién lanzó la bengala, allí está el culpable. (Últimas Noticias, 2008)

Los medios de comunicación también vieron al desastre como algo “exótico”, como algo inusual y como la demostración de que fueron ellos, las víctimas, los únicos culpables. Buscaron responsables y los encontraron: los desaparecidos. Eso sucede porque los medios tratan de demostrar que “[...] es el sacrificio de la propia víctima lo que garantiza la vuelta del orden social” (Sierra, 2008, p. 4).

Varios de los sobrevivientes del evento cuentan que fueron insistentemente contactados por diario *Extra* para realizarles entrevistas, sin respetar el dolor que sentían en ese momento. Este medio también se sumó al clamor mediático general y

[...] estigmatizó a los roqueros y góticos y los puso en un solo saco, como los culpables de lo sucedido, porque en la sociedad se los ve como delincuentes, como gente mala porque actúan diferente a la clase hegemónica, piensan y se visten diferente que el resto, porque escuchan otro tipo de música, esto hizo que en las noticias se los trate como simples objetos (Carmigniani y Zurita, 2011, p. 61).

La mayoría de medios de comunicación ya no solo veían a los desaparecidos como culpables, sino también asociaban a este grupo de gente con irresponsabilidad, muerte, satanismo, drogas, anarquía, exclusión, etc. Pero hasta

el día de hoy no se han planteado soluciones y el “caso” ya no se ha tratado desde ningún ámbito.

4.4.2 El pensamiento *rockero*

En una entrevista realizada el 21 de marzo del año en curso a Diana Cárdenas, ex integrante de *Tarkus*, se confirma que hasta la fecha no ha habido ninguna respuesta por parte de las autoridades con respecto al “caso” *Factory*. Sin embargo, comenta que los familiares que quedan siguen peleando por el espacio que les fue entregado para convertirlo en un centro cultural más amplio.

Por su parte, Felipe Ogaz (entrevista realizada el 23 de Octubre de 2015) dice que:

No hay una respuesta institucional y el problema se agrava porque el espacio no le pertenece a nadie. Además comenta que aún se mantienen estigmas de parte de las autoridades para conceder permisos para el uso del espacio por parte de los *rockeros*. (Orgaz, F. entrevista, 2015)

Sepehelium Jaime Quimbita (entrevista que se llevó a cabo el 23 de octubre del año en curso) señala que:

Factory es un tema muy complejo y que esperan que lo sucedido no quede impune, pero transcurridos 7 años los familiares de los desaparecidos han ido alejándose de la Fundación *Factory*, porque no ha habido respuesta ni indemnizaciones: muchos de ellos han tenido que sobrevivir porque no ha habido ningún tipo de ayuda, ni laboral ni económico, como habían ofrecido las autoridades. (Quimbita, J. entrevista, 2015)

Shepehelium Jaime Quimbita comenta que lo sucedido en *Factory* dejó marcas en quienes aman el *rock* e incluso fue un hecho que dolió fuera del país, pero ha hecho que el movimiento *rockero* reaccione para mantenerse unidos, trabajar en conjunto con el fin que exista unión. Lamentablemente esa unión no se ha podido consolidar por intereses personales de ciertos colectivos, sin embargo Al sur del cielo ha llevado el estandarte del movimiento *rockero* ecuatoriano.

4.4.3 El derecho a la movilidad

Con lo referido anteriormente, lo ocurrido en *Factory* responde a la negación del uso del espacio público. A decir de Andrea Celinda Madrid,

Duhau y Giglia han mencionado que en las ciudades modernas el uso del espacio público se restringe en base a ciertas reglas, a través de las cuales los sujetos “indeseables” son excluidos o desplazados de estos lugares cuando no calzan en los estándares, condiciones sociales, situaciones económicas o son parte de un imaginario social que los criminaliza o sataniza [...], si bien en el texto los/as autores/as no hacen alusión directa a rockeros/as; sino más bien a mendigos/as y vendedores/as “informales”; es precisamente este fenómeno el que se vino reproduciendo hasta el 2008 [en Quito], año en el que ocurre el incendio de la discoteca *Factory*, en cuanto a las posibilidades de utilizar el espacio público por parte de este sector (Madrid, 2012, p. 24).

Por esta razón es que muchos colectivos *rockeros* del país se han hecho eco al pronunciar que lo ocurrido en *Factory* fue consecuencia de la exclusión histórica del movimiento *rockero*. Se demostró que, desde los organismos de seguridad, no se realizaban labores para salvaguardar la integridad de los ciudadanos. Esto es lo que ha llevado al movimiento *rockero* a continuar reivindicándose en sus “manifestaciones culturales a través de la realización de conciertos pequeños, no masivos, y cuya falta de comprensión han supuesto la necesidad del sector de continuar clandestinizándose” (Madrid, 2012, p. 25).

La labor de las instituciones públicas, con respecto a la impulso de la música juvenil, todavía es limitada lo que ha hecho que se refuerce el aislamiento de los jóvenes en el quehacer social, en lugar de que ellos se integren en mayor medida y de mejor forma. Todavía no se toma en cuenta, a profundidad, que las manifestaciones de los jóvenes “responden a las preocupaciones y paradigmas de una época definida, [...]” (Madrid, 2012, p. 25).

Los jóvenes que forman parte del movimiento *rockero* todo el tiempo resignifican su vida diaria bajo la exigencia del derecho a la dignidad que enlaza

[...] a) “vivir como quiera”, entendiendo la dignidad humana como una posibilidad de diseñar un plan vital y de determinarse según sus características, b) “vivir bien”, entendiendo la dignidad humana como ciertas condiciones materiales concretas de existencia. Y c) “vivir sin humillaciones” partiendo de la dignidad humana como intangibilidad de los bienes no patrimoniales, integridad física e integridad moral (Jiménez y Rudas citados por Madrid, 2012, p. 26).

Esa dignidad exigida también está unida al uso del espacio público y, en Quito, se ha planteado, lamentablemente, este tema de acuerdo a las condiciones generacionales y de clase, desde los sectores donde se hace presente.

También es verdad que las instituciones excluyen a los jóvenes no hegemónicos pero, al mismo tiempo, los jóvenes se excluían *per se* de la sociedad, como un acto de inconformismo crítico para con ella. Esto se debe a que ciertos colectivos, y sobre todo músicos, no piden únicamente recursos económicos para la realización de conciertos, sino que exigen la garantía del respeto de los derechos adquiridos y reconocidos, donde se incluyen los derechos humanos, los derechos civiles y los derechos políticos.

Lo ocurrido en *Factory* tiene causas y responsables. Pero ello no tiene nada que ver con los *rockeros* y mucho menos con la exclusión y autoexclusión de los mismos como forma de rechazo al orden social establecido. La relación entre el espacio y la música, entre el espacio y el *rockero*, produce mitos e idealizaciones propias.

Finalmente, es importante que tanto el movimiento *rockero* como las instituciones pongan en mesa de conversación lo referente a las condiciones materiales en las que se llevan a cabo los conciertos de *rock*. Para tal efecto deben considerarse los aspectos legales pertinentes y el acceso a los espacios. Esto con el fin de que lo ocurrido en *Factory* no suceda nunca más.

4.4.4. *Factory*: las personas

Los medios de comunicación utilizaron a lo ocurrido en *Factory* como parte de su sensacionalismo. El presente apartado se encargará de la única palabra que llega a la sensibilización:

[...] personas; las personas que se encontraban en ese instante, las personas que asistieron a su último concierto, que antes y después de ser jóvenes, *rockeros* y góticos, son historias personales singulares, distintas, únicas e irrepetibles, entonces rostros no neutralizables ni abarcables en un caso o un tema.

Recuerdo el decir de la gente que conoció, habló, se topó, miró a esas personas, decir de sus quereres, deseos, miedos, angustias, alegrías, broncas, decir de sus gustos musicales, de sus capacidades e imposibilidades musicales, de sus opciones identitarias, de su curiosidad por lo gótico, decir de sus hijos, de sus hermanos, de sus padres y amigos, decir simplemente decir, no interpretar, no ordenar, no clasificar ni juzgar. En el decir no hay un fin, un objetivo, una intención ni un interés por fuera del decir, solo el decir mismo que trae al presente la añorada ausencia (Sierra, 2008, p. 3).

Este apartado pone en el centro a la persona (no una cifra, ni una imagen), no hay *rockeros* culpables, sino un grupo de personas que, por múltiples razones de irresponsabilidad compartida, encontraron prematuramente la muerte.

La tragedia ocurrida el 19 de abril de 2008 tuvo como resultados dolor, sufrimiento y conflictos. Pero también visibilizó a una sociedad conservadora, excluyente y llena de prejuicios que trata, a toda costa, de ocultar sus falencias, debilidades y violencias.

Mientras los medios de comunicación mostraron a los desaparecidos como víctima sacrificial del acontecimiento, por su parte, los *rockeros*, en un término puntual y práctico, no aceptaron tal culpabilidad. Todas las gestiones realizadas por este movimiento, sus declaraciones en los medios en torno a la tragedia, las marchas y los conciertos de solidaridad van mostrando la clara intención de no aceptar su responsabilidad en el flagelo.

Por ello, para conocer la forma de pensar del movimiento *rockero* con respecto a su forma de estar en la sociedad es necesario hacernos las siguientes preguntas:

¿Será que la sociedad acepta a una parte de ella que la cuestiona en sus fundamentos más importantes como su estructura jerárquica y autoritaria o en su lógica mercantil y consumista? ¿Será que como sociedad estamos dispuestos a recibir y acoger al otro sabiéndolo distinto y sin pretensiones de asimilarle a las identidades hegemónicas, que no tienen que ver con los contenidos musicales o culturales, sino con la forma de situarse frente a la propia sociedad? O quizás la sociedad no puede perdonar el “error”, digamos la “culpa” de los jóvenes *rockeros*, la culpa de negarse, hasta ahora, a integrarse plenamente al orden social. Esa es su culpa, son culpable y víctimas sacrificales, pues solo en la renuncia de su automarginación es posible retomar el orden social normal en el cual nada puede quedar por fuera del control institucional, digamos del panóptico social. Cabría preguntarse ¿si lo que se quiere es integrarse a la sociedad y recibir todos sus beneficios o cambiar a la sociedad y todos sus males? (Sierra, 2008, p. 3).

CAPÍTULO V

MARCO METODOLÓGICO

5.1 PROPÓSITO DE INVESTIGACIÓN

Plantear la hipótesis de si el rock al sur de Quito es una anti cultura o una cultura?

5.2 METODOLOGÍA APLICADA

La investigación cualitativa actualmente se utiliza por la investigación, se caracteriza por analizar fenómenos desde el punto de vista de los individuos estudiados. De dicha manera, el investigador se da a la tarea de entender e interpretar que está sucediendo, lo cual se convierte en algo un poco complicado ya que por un lado la investigación no puede tener una actitud completamente objetiva respecto a lo que se está analizando y por otro existe la complejidad de los fenómenos humanos.

Para poder realizar una investigación cualitativa, se deben tener en cuenta las complejidades del fenómeno humano que se busca estudiar, se plantean las dos partes, la idearia, la contraparte y el mediador, el cual en este caso será el análisis de la contra cultura del rock que existe en la actualidad en el sur de Quito

5.3 TÉCNICAS DE LA INVESTIGACIÓN

Los métodos de investigación cualitativa estableciendo un mediador que conduce al espectador a la resolución de la hipótesis, se dividen en siete categorías, las cuales son: dinámica de grupo, método *delphi*, técnica de creatividad, entrevistas personales en profundidad, técnicas proyectivas.

Dentro de un mismo proceso de investigación cualitativo, se pueden utilizar varias técnicas lo cual provoca una mayor diversidad dentro de la investigación (Tres palacios, 2005)

La entrevista a profundidad debe aplicarse en un contexto donde tanto el entrevistado como el entrevistador, se sienta confortables. Al entrevistador es a

quien le corresponde el trabajo de animar al entrevistado a hablar y es quien asume la organización de la entrevista sin contradecirlo en ningún momento.

Para la entrevista a profundidad, las personas a las que se aplicó la entrevista fueron elegidas por la investigación en base a una observación no participativa.

Las personas seleccionadas para aplicarles la entrevista audiovisual fueron los siguientes:

- Felipe Ogaz (Diabluma)
- Shepelium Jaime Quimbita
- Frey Simbaña (ex Al sur del Cielo)
- Paulina Izurieta (Femrocks)
- Cristian Castro (Al sur del Cielo)
- Diego Brito (Al sur del Cielo)

La finalidad de las entrevistas a profundidad, es obtener información más detallada acerca del *rock* como contra cultura en el sur de Quito. Para la aplicación de las entrevistas se utilizó una guía de entrevistas, en donde las preguntas fueron, elegidas en base a la observación de su participación dentro de la comunidad *rockera*.

5.4. UNIVERSO DE LA INVESTIGACIÓN

El sur de Quito ha demarcado su territorio *rockero* porque su *rock* se realiza en sectores con problemas sociales, con sentimiento de barrio, de comunidad. La supremacía del rock del sur, al igual que en el mundo del *rock*, se expresa también a través de la imposición de un estilo particular de rock (el *meta*) sobre los otros estilos musicales que lo componen.

Desde las primeras etapas pululaba en el ambiente la necesidad de hacer un *rock* propio. Es así que, el 11 de marzo de 1972, se produce el Primer Festival de

Música Moderna, que inauguró la larga historia de conciertos de rock que suceden hasta la actualidad en la Concha Acústica de la Villaflora.

En el sur de Quito se congregan varios integrantes del movimiento *rockero* como en Solanda, El Pintado, Chillogallo, entre otros. Sin embargo, el lugar de mayor concentración ha sido, y es actualmente, la Concha Acústica de la Villaflora.

El colectivo Al sur del cielo se ha empoderado de este espacio, organizando conciertos cada 31 de diciembre y la conocida “Semana del *rock*”. Quienes llevan realizando más de 4 décadas ¿sin parar? una historia en el sur, con este gran festival que se lleva a cabo cada último día del año.

Pero no podemos olvidar lo ocurrido el 19 de abril del 2008 en *Factory*, el *rockero* no era aceptado, tampoco reconocido como parte de un movimiento social. Su inclusión en la sociedad la sentían periférica (y tal vez la sientan hasta la actualidad), esta parece ser la razón para que busquen lugares “clandestinos, subterráneos” para expresar esa exigencia a la sociedad de no verlos como parte de ella.

Una semana después de este hecho, el 26 de abril, una gran cantidad de rockeros quiteños llegaron hasta la Plaza Grande, portando pancartas con mensajes de aliento y solidaridad a favor de los afectados por esta tragedia, recorrieron varias calles desde ese céntrico lugar capitalino hasta la Concha Acústica de la Villaflora, en un recorrido donde le gritaron a la sociedad desde lo más profundo de su interior cuan equivocada estaba todo el tiempo con respecto al *rockero*. (Citado en Rodríguez, 2014).

A los *rockeros* por lo general les gusta cierto tipo de guetificación (gueto), de ahí que sus conciertos, sean cerrados, con poco público y en lugares “escondidos”, en la perspectiva de cuidar su identidad musical y estética. (Sierra, 2008, p. 5).

En el sur de Quito, la diversidad de géneros y ritmos están presentes y el movimiento *rockero* ha hecho su casa por más de 40 años.

5.5. INVESTIGACIÓN DE CAMPO

Se determinó utilizar para el presente trabajo de investigación el método cualitativo “se caracteriza por analizar fenómenos desde el punto de vista de los individuos estudiados.”. Enfocándome en el sur de Quito, como es la Concha Acústica de la Villa Flora, Semana del *rock* y *Factory*, se partió hacia la cultura *rockero*, que son fieles a estos conciertos que se realizan cada año, abarcando a la sociedad en general. De igual manera se trabajó con las bandas que han tocado dentro de este espacio cultural del público quiteño y al no quiteño que participa cada año.

Para la recopilación de la información se realizó grabaciones a campo abierto en los distintos conciertos que se realizaron en el sur de la capital, tanto al público como a las bandas y organizadores.

En cuanto a la entrevista especializada fue a Felipe Ogaz de la Casa Pukara, Shepelium Vocalista de la banda shepelium y Gestor Cultural Factory Nunca Más, Jorge Laverde Guitarrista de la Banda Luna Llena, Fredy Simbaña Unidad de Postgrado Universidad Salesiana, Paulina Izurieta *FemRock*, Cristian Castro Al Sur del Cielo, Diego Brito Al Sur del Cielo

NOMBRE	PROFESIÓN	PUESTO
Felipe Ogaz Oviedo	Director	Org. Diabluma
Shepelium Jaime Quimbita	Gestor Cultural	Cultura Subterránea <i>Factory</i> Nunca Más
Freddy Simbaña	Investigación en Educación e interculturalidad	Universidad Salesiana Unidad de Postgrado
Paulina Izurieta	Gestora Cultural	<i>FemRocks</i>
Cristian Castro	Comunicador y Gestor cultural	Al Sur del Cielo
Diego Brito	Gestor Cultural	Al Sur del Cielo

5.6. INTRODUCCION

El trabajo de tesis consta de un capítulo referido a determinar los conceptos/definiciones del rock como contracultura: sus explicaciones y sus relaciones con la marginalidad y la estética del *rock*. El siguiente capítulo se centrará en el *rock* y el sur de Quito, con su exponente máximo que es la realización de conciertos en La Concha Acústica de la Villaflora, sus orígenes, desarrollo y su relación sociocultural con la realidad establecida tradicionalmente. Luego se elaborará un capítulo relacionado a los hechos relevantes surgidos en la escena *rock* quiteño, como el caso *Factory*. Estos dos capítulos serán asentados mediante la filmación de un documental, mismo que facilitará las explicaciones que, en las palabras, se queden en el aire. Finalmente, se expondrá las conclusiones y recomendaciones concernientes al presente estudio.

5.7. ESCALETA

El documental no parte de un guión establecido, se trabaje partiendo de la escaleta que es una guía para la producción del documental.

VIDEO: **CULTURA ROCK SUR DE QUITO**

DURACIÓN: 19 MINUTOS

REALIZACIÓN: **WILLIAM NARANJO**

ESCENARIO	DETALLE	MIN
CONTADOR	Contador universal titulo intro Voz en off	0:0:00-0:0:18
ESC. 1/ Ext día conciertos	Jóvenes, varios conciertos rock mosh	0:0:19 – 0:01:00
ESC. 2/ Int. Día casa Pukara	Felipe Ogaz Casa Pukara	0:01:00-- 0:02:35
ESC. 3/ Int Día U. Salesiana	Freddy Simbaña Ex Al sur del Cielo	0:02:35- 0:05:33

ESC.4/ Ext Noche concha Acústica festival Ser	Mortal Decision imágenes concha acústica Voz en off	0:05:33 – 0:06:20
ESC. 5 / Int. día Oficinas Al sur del Cielo	Diego Brito entrevista	0:06:20 – 0:09:44
ESC. 6/ Ext. Los Dos Puentes	Cristian Castro Al sur del Cielo	0:09:44 – 0:12:37
Factory Nunca Mas ESC.7/Ext. Día Casa Pukara	Voz en off Sepellium Jaime Quimbita Factory	0:12:39 – 0:13:05— 0:13:06— 0:14:41
Recopilación Conciertos ESC. 8/Int día. Casa de la Cultura.	Voz en off 1era Mesa de Dialogo de las Mujeres en la Cultura Rock. Intervención Paulina Izurieta Archivo	0:14:45-- 0:15:06 – 0:15:07— 0:17:44
ESC. 9/Ext Día Concha Acústica Villaflora	Mortal Decisión Publico Mosch	0:17:45 – 0:18:35
CREDITOS FIN	TEXTO.	0:18:36 0:18:53 0:19:00

5.8. METOOLOGIA

Nos hemos apoyado en el levantamiento de información en los conciertos de Fin de año, la Semana del Rock y Factory Nunca Más.

Tuve reuniones y entrevistas con representantes de la música rock en Quito, como son: Gestores Culturales. Mnager de bandas y vocalistas de bandas clásicas.

5.9. PLAN DE GRABACIÓN

Realización de la producción a cargo del Sr. William Naranjo, incluido todo lo referente a gastos económicos tanto: técnico, humano y varios.

5. 10. PRESUPUESTO

5.10.1 Sin costo

Recursos de actividades	Cantidad Unitaria	Total
Computadora	El investigador ya la tiene	0
Persona de campo	Amigo del autor	0

5.10.2 Con costo

Recursos de actividades	Cantidad Unitaria	Total
Administrativos		
Papel 1 resma	5\$	5\$
Tinta kit	30	30
Comunicación	50	50
Copias impresiones	50	50
	TOTAL	130

Recursos técnicos
Por Semana

Cámara/TRIPODE/LUZ	300 \$ por día	1500
Tarjetas de Memoria	15 \$ por tres	45
Edición 8 días	50 \$ el día de edición alquiler de editora	400
	TOTAL	1945

Recursos-Humanos

Ayudante de Cámaras		canje
Pasajes	100 \$ un mes	300
Varios	5%	155
Total final		2530

5.11. TRABAJO DE CAMPO EN PREPRODUCCIÓN

El rodaje del concierto de fin de año o 31 de diciembre se realizará en los diferentes años 2010-2011-2012-2013-2014, durante 6 a 8 horas con un ayudante de cámara en campo abierto.

Sábado 2011	31-2010-	10h00 hasta 18h00	Camarógrafo
Domingo 2013	31-2012-	10h00 hasta 21h00	camarógrafo y ayudante
Lunes 2014	31 -2014	12h00 hasta 18h00	Camarógrafo

El rodaje de la semana del rock se realizará durante tres días en diferentes años, Plaza Cívica Eloy Alfaro y Concha Acústica de la Villa Flora, en

Julio 2012-2013-2014

Jueves 2012	15h00 hasta 18h00	camarógrafo y ayudante "Eloy Alfaro"
Miércoles 2013	15h00 hasta 18h00	camarógrafo "Eloy Alfaro"
Sábado 2014	10h00 hasta 19h00	camarógrafo y ayudante "Concha Acústica"

El rodaje Factory Nunca Más, se realizará en dos días, año 2013 y 2014.

Abril 2013-2014

Sábado 2013	15h00 hasta 18h00	camarógrafo
Sábado 2014	11h00 hasta 13h00- 15h00 hasta 19h30	camarógrafo

Las entrevistas se realizaron a siete representantes dentro de la escena musical y rock.

NOMBRE	LUGAR
Felipe Ogaz	Casa Pukara
Shepelium Jaime Quimbita	Factory Nunca Más
Fredy Simbaña	Universidad Salesiana-Unidad de Postgrado
Paulina Izurieta	Archivo FemRock
Cristian Castro	Barrio Los dos puentes
Diego Brito	Oficinas “Al Sur del Cielo”

5.12. LA PRODUCCIÓN

5.12.1. Producción técnica y artística

El Sr. William Naranjo, estuvo a cargo de lo que es la parte fotográfica y cámaras en todos los conciertos realizados en el sur de Quito. Desde el 2010 hasta el 2015, que termino la grabación con Factory Nunca Más 2015.

Todo este trabajo de producción se puso en práctica de acuerdo con los conocimientos adquiridos en la Universidad Iberoamericana del Ecuador.

5.12.2. Grabación

Para este documental se utilizó en la parte técnica una cámara DSLR canon 7D y Sony Hd, un trípode, 6 cintas MINI DV y el equipo técnico en la parte humana, que estuvo a cargo del Sr William Naranjo y Diana Velásquez

Como el trabajo de tomas se realizó en los diferentes conciertos en el sur de Quito, tampoco se utilizó iluminaria, utilizamos luz básica- natural para darle mas realismo.

5.12.3. Tomas

Durante la grabación se utilizó, Planos generales “publico, Bandas y organizadores”, Planos medios “Entrevistas y público general en concierto”, Planos principales y primerísimos planos “Entrevistas”

NOMBRE	LUGAR
Concierto de fin de año	Concha Acústica de la Villa flora
Semana del Rock	Plaza Eloy Alfaro y Concha Acústica de la Villa flora
Factory Nunca Mas	Ex Factory

La persona encargada de todo el rodaje fue

- Productor: William Naranjo quien se encargó de la parte económico
- Camarógrafo: William Naranjo
- Persona de campo: William Naranjo

5.13. POST – PRODUCCIÓN

Empezamos con la captura y selección de tomas y entrevistas individuales realizadas durante los años 2015. Cocha Acústica de la Villa Flora “Concierto Fin de Año”, Semana del rock. Factory Nunca Más, Varios Conciertos.

5.13.1. Etapas

La pre visualización de trabajo con anterioridad, antes de la edición es importante, con el fin de seleccionar la toma que realmente irán en el video. Esto nos ahorró tiempo en la edición.

En la edición los planos utilizados son: planos generales, planos medios y planos principales, tanto del público, de entrevistados, de las reacciones del público y del artista.

El documental se editó de acuerdo a la escaleta escrita, por lo que resultó un elemento para facilitar la edición del documental.

5.13.2. Elementos de la post-producción

Efectos visuales se intentó utilizar pocos efectos y plasma una realidad tanto humana como social, que testimonio con mayor veracidad.

El programa que utilizamos fue Adobe Premier Video CS6 que ofrecen efectos como las pasterizaciones, gamas de color, filtros, texturizados, efectos de composición de imagen, etc.

Musicalización: La música de entrada es del grupo MORTAL DECISION. Puede que se sigue un orden cronológico con la edición. Es importante coordinar las entradas y salidas de la imagen de acuerdo al sonido.

Locuciones: la locución en off, lo realizó, Domenica Parreño, se grabó en el Estudio con varias pruebas de sonido y antes de comenzar a editar el documental. Utilizamos ecualizaciones para darle calidad al documental.

Música de cierre la interrogante a una realidad estrecha dentro de nuestra sociedad que busca despertar a un camino de colectividad social. Ese es el efecto que se pretende despertar en el espectador

5.13.3. Créditos

El generador de caracteres es la parte de los créditos, las personas que aportaron de una u otra forma para poder realizar este documental fueron:

Producción

William Naranjo

Cámaras y Fotografía

William Naranjo

Edición

William Naranjo

Locución

Srta. Doménica Parreño

Entrevistas

Sr. Felipe Ogaz

Casa Pukara Org. Diabluma

Lic Cristian Castro

Colectivo *Rockero* "Al Sur Del Cielo"

Sr. Diego Brito

Colectivo *Rockero* "Al Sur Del Cielo"

Sr. Shepelium Jaime Quimbita

Factory Nunca Más

Sr. Fredy Simbaña

Universidad Politécnica Salesiana

Srta. Paulina Izurieta

Femrocks

Agradecimientos

Lic Felipe Ogaz

Lic Cristian Castro

Sr. Luis Quimbita.

Sr. Fredy Simbaña

Srta. Paulina Izurieta

“Larga vida al metal quiteño y ecuatoriano”

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Conclusiones

1.- El análisis conceptual del proceso evolutivo de los últimos 40^a años de del *rock* en Quito y en especial al sur de la ciudad convergemos en que el *Rock* es una cultura fuerte y pujante que sigue abriéndose camino ahora con los apoyos estatales.

2.- La labor desarrollada por el colectivo Al sur del cielo ha generado cierta institucionalización del movimiento *rockero* a nivel local. Gracias a la colaboración de las autoridades de la administración municipal, se han realizado eventos *rockeros* libremente, con la participación de la seguridad pública. La Concha Acústica es el espacio emblemático donde se reúnen todos aquellos amantes del rock para escuchar a las diversas bandas de su gusto que se expresan con sus diferentes estilos musicales.

3.- El “caso” *Factory*, como así lo denominó la prensa local, generó opiniones diversas con respecto a lo sucedido en la discoteca *Factory*, donde murieron jóvenes *rockeros*. Por el afán casi general de buscar “culpables”, como en cualquier “caso” penal, la aceptación o no del *rock* por este hecho no fue ni clara ni definida, se acumularon más bien visualizaciones que fluctuaban en contextos ambiguos de opiniones editorializadas. Sin embargo, el hecho posibilitó la apertura de parte de las autoridades administrativas locales de proporcionar espacios destinados a la difusión del género *rock*.

4.- La diferenciación por los elementos socioculturales como el color de la vestimenta, el discurso, las letras de las canciones rockeras, es un fenómeno no solo nacional sino también internacional. Son características propias que identifican la personalidad *rockera* que, en muchas de sus expresiones sobre todo artísticas, se diferencian de las de la cultura oficial. Cuando estas diferencias se vuelven irreconciliables, y los movimientos “emergentes” son reprimidos, se

genera procesos contraculturales como lo sucedido en los años 60 con los “hippies” de Estados Unidos de Norteamérica.

5.- Para los seguidores del *rock*, éste expresa no solo el gusto por un género musical específico, sino que también lo sienten como un estilo de vida que se lo visualiza desde la solidaridad y también con el apropiarse de una forma cultural única a través de la música. Este estilo de vida también está determinado por una cosmovisión, una forma de ver la vida acorde a la manera de ser y estar libres dentro del entorno que les envuelve.

6.- Encontramos nuevas propuestas que nacen de las diferencias en cuanto a la visibilización de nuevos actores como las mujeres en la cultura *rock* con criterios de consolidación a un proceso de asamblea y de unión entre los gestores culturales vigentes y las nuevas propuestas.

Recomendaciones

1.- A pesar que existen influencias adquiridas desde el exterior, es hora de consolidar aquel *rock* personalizado con la identidad propia del ecuatoriano. Para ello es necesaria una participación más activa de productores, compositores, creadores, técnicos de musicalización, con el fortalecimiento de palabras nuevas que expresen poéticamente la realidad de nuestro país, tal como la siente y la vive el *rockero* en su libertad e independencia para manifestarse.

2.- Se necesita visualizar mayores y mejores espacios comunicacionales para la difusión y aceptación del *rock*. Que los medios de comunicación se involucren más con el sector *rockero* para que la unidad del movimiento se construya no solo geográficamente Norte-Sur, sino también socialmente.

3.- Que las dificultades encontradas en el proceso de continuidad y sostenibilidad de proyectos que desarrollen la presencia del *rock* a niveles no solo locales, sino

también nacional y con la posibilidad de exportarlo, requiere de la participación efectiva y económica de una política estatal que determine dentro de la cultura nacional la importancia del género musical *rock*.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, A. (1999). "El rock: ¿un movimiento social o nuevo espacio público?, en *Ecuador Debate*. No. 42. Quito. Centro Andino de Acción Popular. 13 pp.
- Aínsa, F. (2002). *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. La Habana. Editorial Arte y Literatura. 228 pp.
- Alabarces, P. y Varela, M. (1988). *Revolución, mi amor. El rock Nacional (1965-1976)*. Buenos Aires. Editorial Biblos. 124 pp.
- Asensio, S. (2000). "Desencanto y reencanto en la electrónica mexicana". Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá. 15 pp.
- Ayala, P. (2008). *El mundo del rock en Quito*. Quito. IDEA/Corporación Editora Nacional. 188 pp.
- Beltrán Fuentes, A. (1989). *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 114 pp.
- Benedict, R. (1939). *Patterns of culture*. Boston. Houghton Mifflin Company.
- Britto, L. (1984). "Cultura, contracultura y marginalidad", en revista *Nueva sociedad*, No. 73. Caracas. 14 pp.
- Britto, L. (1990). *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas. Editorial Nueva Sociedad. 178pp.
- Carmigniani, M. y Zurita, M. (2011). "Video reportaje: espectáculo y crónica roja en el diario *Extra*, caso *Factory*". Quito. Tesis previa a la obtención del Título de Licenciado en Comunicación Social. 105 pp.
- Dammert, M. (2012). "Articulación y traducción local en el campo rockero de Quito", en *Debates en Sociología*, No. 37. 22 pp.
- Fiss, O. (1997). *Libertad de expresión y estructura social*. México. Biblioteca de ética, filosofía del derecho y política. 203 pp.
- Fundaciô La Brecha (2004). *Tratamiento general del documental. Histoires de vie*. 26 pp.
- Gallegos Pérez, K. (2004). "Al estilo de vida metalero: resistencia cultural urbana en Quito", en *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*. No. 18. Flacso-Ecuador. 9 pp.

- Gallino, L. (1995). *Diccionario de sociología*. México. Siglo XXI Editores. 1003 pp.
- García, D. (2008). "El lugar de la autenticidad y de lo *underground* en el rock", en *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*. No. 29, Universidad Central de Colombia. 14 pp.
- González Guzmán, D. (2012). "Entre cultura, contracultura y movimiento cultural: la identificación de los jóvenes rockeros en la ciudad de Quito". Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede Ecuador. Tesis. 115 pp.
- Herrera Zavaleta, J. (2009). *Filosofía y contracultura*. Quaderns de filosofia i ciencia. 39. 10 pp.
- Hormigos, J. y Cabello, A. (2004). *La construcción de la identidad juvenil a través de la música*. Universidad Rey Juan Carlos. 269 pp.
- Klein, V. (1961). *El carácter femenino*. Buenos Aires, Editorial Paidós. 272 pp.
- López Morales, M. (s.f). *El rock & roll clásico, un estudio estético y cultural*.
- Madrid, A. (2012). "La conformación de la ciudad a partir del encuentro de los/as diferentes: estudio de caso sobre la emergencia identitaria del rock". Instituto de la Ciudad. Quito. Investigación ganadora del programa de becas 2012. 31 pp.
- Montalvo, N. (2001). "El movimiento rockero del sur de Quito: una subcultura en proceso de integración". Universidad Andina Simón Bolívar. Quito. Programa de Diplomado Superior. 38 pp.
- Nieto, N., et. al., (2011). *Straight Edge: más que una moda, un estilo de vida*. 10 pp.
- Oficina de la UNESCO en México. (1982). "Líneas generales. <http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/>
- Quintero, A. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México. Siglo XXI. 390 pp.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid. 22a. ed.
- Reguillo, R. (2000). "El lugar desde los márgenes. Músicas e identidades juveniles", en revista *Nómadas*. 14 pp. <http://dialnet.unirioja.es>
- Rodríguez, P. (2014). *Concha Acústica: Cuatro décadas de historia*. Quito. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. 200 pp.

- Rosales, J. (2007). *Testimonia: Rock*. Quito. Banco Central del Ecuador. 142 pp.
- Rosero, S. (s.f.). *Al sur del cielo la hermandad del cuero negro*, a 2 años del caso *Factory*, www.laselecta.org
- Sierra, N. (2008). Jóvenes en la mirada de la institución. Las historias detrás del “Caso *Factory*”. Quito. Universidad Andina Simón Bolívar. 6 pp.
- Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad*. Barcelona. Ediciones Península. 430 pp.
- Thompson, J. B. (s.f.). “El concepto de cultura”. En *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. Capítulo 3. Ed. Casa Abierta al Tiempo. 44 pp.
- Touraine, A. (1997). “Los movimientos sociales”. En: *¿Podremos vivir juntos. Iguales y diferentes?* Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 11 pp.
- Vásquez Arreaga, J. (2011). “Jóvenes en la sociedad del miedo: miradas sobre medios, miedos y jóvenes en el Ecuador”, En *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*. Flacso Andes. 14 pp.
- Vázquez Rocha, H. (2009). *Música y política. Análisis de una relación en una introducción y tres movimientos*. Bogotá. ESAP. 298 pp.

Páginas web

Conferencia de Prensa de Presentación de Proyecto Arqueológico [en línea]. Blog de ESPOL, 2013 [fecha de consulta: 27 de enero de 2015]. Disponible en: <http://blog.espol.edu.ec>

Periódicos y revista

El Comercio. "Pelo largo: ¿un mero pretexto?". 25 de agosto de 1996. p. A2.

El Comercio. "La represión en el barrio Solanda". 27 de agosto de 1996. p. A8.

El Comercio. "La tolerancia puesta a prueba". 1 de septiembre de 1996. p. C2

El Comercio. “El Municipio no puede ser juez y parte en una veeduría como la de *Factory*”. 22 de junio de 2008.

Últimas Noticias. “14 muertos por incendio de la discoteca *Factory*”. 30 de abril de 2008.

Revista Atahualpa Rock. No. 6. Noviembre 2009.

Entrevistas

N. Chiriboga, comunicación personal. 2015, marzo 19.

R. Pólit, comunicación personal. 2015, marzo 19.

C. Castro, comunicación personal. 2015, marzo 20.

D. Cárdenas, comunicación personal. 2015, marzo 21.

F. Ogaz, comunicación personal. 2015, octubre 16.

L. Quimbita, comunicación personal. 2015, octubre 16.

F. Simbaña, comunicación personal. 2015, octubre 23.

P. Izurieta, comunicación personal. 2015, octubre 23.

ANEXOS

Cuestionario utilizado para realización del documental

EN QUITO – ECUADOR.

Usted considera que el rock ha enriquece la cultura de la ciudad.

Cuál es el impacto que tiene el rock en la sociedad sobre todo en los jóvenes (Quito)

- 1.- ¿Podemos considerar al rock como arte que enriquece la cultura o más bien como contracultura o un movimiento social dentro del distrito metropolitano?
- 2.- ¿Cuáles han sido las experiencias en torno a la apertura del espacio para el rock?
- 3.- ¿El rock es un estilo de vida? ¿Cómo se expresa?
- 4.- ¿Cómo se ha dado la visibilización de la mujer en el rock?
- 5.- ¿Existen colectivos femeninos de rock? ¿Qué están haciendo como parte activa del movimiento?
- 6.- ¿En qué quedó el caso Factory a nivel institucional?
- 7.- Después de este hecho, ¿cómo se ha manejado el movimiento rockero?
- 8.- ¿Cuáles han sido los límites y los logros del movimiento rockero en el sur?
- 9.- ¿Por qué la diferencia entre rockeros del norte y rockeros del sur?
- 10.- Retomando al rock como una expresión musical, ¿cuál es su aporte en el espectro musical nacional? ¿Se lo puede considerar un género propio y popular?
- 11.- ¿Existe el rock ecuatoriano, con estilo personal, o sigue siendo influenciado por la música extranjera?