



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS POLÍTICAS

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE SOCIOLOGÍA CON
MENCION EN DESARROLLO

MÚSICA Y GÉNERO. LAS MUJERES EN EL CAMPO DE LA PRODUCCIÓN Y EL
CONSUMO CULTURAL DEL METAL EN QUITO

AUTORA: MIRYAM CAMILA RAMOS GALLEGOS

TUTOR: FRANCISCO MORALES

QUITO, 2018

Resumen

La música rock y el metal se ha convertido en uno de los productos culturales con mayor acogida en diversas partes de mundo, siendo consumida sin distinción de nacionalidad, de edad, ni de género. Así, la ciudad de Quito se ha convertido en uno de los escenarios que concentran una diversidad de prácticas que giran en torno a estos géneros musicales, destacando el papel de las mujeres que han logrado posicionarse en este espacio a pesar de las limitaciones que impone el patriarcado predominante en nuestro país.

De esta manera, este trabajo es un esfuerzo por dilucidar las prácticas y las creencias que afianzan el vínculo de las mujeres con la música rock y metal. A partir de la aplicación de la teoría de los campos y las prácticas del sociólogo francés Pierre Bourdieu se realizará un recorrido a través de las dinámicas de producción y consumo de la música rock y metal en la ciudad de Quito, y se explicará la configuración de las percepciones, apreciaciones y acciones de las mujeres en relación al campo de producción y consumo de música rock y metal.

Palabras clave: Habitus, mujeres roqueras, Quito, dominación simbólica, metal.

Abstract

Rock and metal music has become one of the most popular cultural products in various parts of the world, being consumed without distinction of nationality, age or gender. Thus, the city of Quito has become one of the scenarios that concentrate a diversity of practices that revolve around these specific musical genres, highlighting the role of women who have managed to position themselves in this space despite the limitations that impose the predominant patriarchy in our country.

In this way, this work is an effort to elucidate the practices and beliefs that strengthen the bond of women with rock and metal music. From the application of the theory of the fields and the practices of the French sociologist Pierre Bourdieu, a journey will be made through the dynamics of production and consumption of rock and metal music in the city of Quito, and the configuration of the perceptions, appreciations and actions of women in relation to the field of production and consumption of rock and metal music.

Keywords: Habitus, rocky women, Quito, symbolic domination, metal.

Dedicatoria

Este trabajo se lo dedico en primer lugar a mis padres por la paciencia y el amor que practican a diario.

A los y las amigas de mi camino sociológico y musical.

A todas esas personas que de alguna forma me han apoyado en la realización del presente.

En fin, a todos aquellos que tengan curiosidad por explorar estas páginas.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres y amigos por el aguante a lo largo de todo este proceso.

A los y las roqueras que colaboraron ciegamente con entrevistas e información importantes para este trabajo.

A mi director de tesis por el interés y la orientación en la realización de este trabajo.

Tabla de contenidos

1. La sociología de Pierre Bourdieu	10
1.1. Conceptos de campo y <i>habitus</i>	10
1.2. Capital	13
1.2.1. Formas del capital	14
1.2.2. Capital simbólico	16
1.3. Poder y violencia simbólica: el caso de la dominación masculina	17
1.4. El campo de producción cultural	22
2. Rock en la ciudad de Quito	27
2.1. Las dos tendencias del rock	27
2.1.1. Guayaquil: la cuna del rock n' roll del país	27
2.1.2. Quito: el rock en términos de ideología y espacio	30
2.2. Consolidación del rock en Quito: la segunda etapa	33
2.2.1. El rol de la radio y la televisión en la difusión de rock	36
2.3. La producción y consumo de rock en Quito en el siglo XXI	40
2.3.1. Festivales	40
2.3.2. El “caso Factory”	42
2.4. El rock como un campo de disputa	44
2.5. Trayectoria de las mujeres en el rock quiteño	47
3. El campo de la producción y consumo del metal y el <i>habitus</i> de las mujeres roqueras de Quito	51
3.1. Consideraciones metodológicas	51
3.2. Génesis y apropiación de la práctica roquera	54
3.2.1. Técnicas de conversión	55
3.2.2. Transmisión cultural familiar y escolar	57
3.2.3. La práctica de rock y el campo de producción cultural	59
3.3. Gustos y maneras en la práctica del rock y metal	62
3.3.1. <i>Percepciones en torno a la música</i>	63
3.3.2. <i>Percepciones en torno a las bandas</i>	65
3.3.3. <i>Percepciones en torno a la estética</i>	67
3.4. Disposiciones estéticas y posición de las mujeres roqueras	69
3.5. La toma de posición de las mujeres roqueras	76
4. Conclusiones	79
5. Bibliografía	83
6. Anexo 1: Guía de entrevista	86
7. Anexo 2: Transcripción y codificación de entrevistas	91

Índice de tablas

Tabla 1 – Programas radiales de rock	38
Tabla 2 – Mujeres roqueras y sus bandas	49
Tabla 3 – Principales características de la muestra.....	53
Tabla 4 - Gustos y prácticas musicales	70

Índice de imágenes

Imagen 1 – Portada de la revista Rocker Magazine	48
Imagen 2 – Portada del disco “Oceanborn” de Nightwish	73
Imagen 3 – Portadas de discos representativos de bandas de metal	74
Imagen 4 – Portadas de discos citados por mujeres.....	75

Introducción

La división entre los sexos parece estar “en el orden de las cosas”.

Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*

La música se ha configurado como un espacio alejado de las estructuras sociales y, por ende, un objeto inasible a la sociología. Sin embargo, el desarrollo de las teorías sociales ha demostrado que “el orden de las cosas” se presenta tanto en el mundo social como en los objetos y los cuerpos, e incluso, en los hábitos de los individuos. Es así como, la música y específicamente en rock y el metal, no escapa de los efectos que aplica el mundo social al ser partícipe de las estructuras objetivas y cognitivas que configuran nuestra sociedad. Una de estas estructuras constituye la división entre los sexos que, al naturalizarse, define la conformación del ser en su totalidad impregnándose en las diversas esferas de la vida social.

El rol de las mujeres en el campo de la producción musical de rock y metal ha sido minoritario. A pesar de que, desde sus inicios, el rock se ha caracterizado por abanderar la rebeldía contra los sistemas de valores predominantes, éste no deja de participar de los valores del patriarcado (Viñuela Suárez, 2011). Sin embargo, a lo largo de las últimas décadas la participación de las mujeres en este campo cultural ha ido incrementando y ellas se han situado en posiciones que habitualmente han sido consideradas como masculinas (productores, managers, o instrumentistas). Es, en este sentido, que nos preguntamos: ¿Cómo se configura el *habitus* de las mujeres dentro del campo de consumo y producción musical del metal en Quito?

Al ser el *habitus* el principio generador de las prácticas, constituye una herramienta para comprender el sentido que posee la práctica del rock y metal en las mujeres quiteñas, a pesar de ser un espacio que consideran conscientemente masculino. Existen diversos estudios que explican la configuración del campo de la música rock y metal como un campo masculino, sin embargo, no se han indagado los mecanismos que producen el acercamiento de las mujeres a este campo cultural. Es así como, a partir de esta interrogante, se pretende comprender el sentido práctico que adopta la experiencia de las mujeres dentro de la escena de música rock y metal quiteño, tanto como productoras y consumidoras.

Al ser la teoría de los campos y las prácticas de Bourdieu de carácter relacional, este trabajo se centrará tanto en la estructura de las condiciones (posiciones, capitales) como en el *habitus* (principio generador de prácticas y sistema de enclasmiento) para analizar cómo se estructura el *habitus* de las mujeres que consumen y producen metal en la ciudad de Quito. Es importante comprender que la categoría de *habitus* solo puede ser entendida en relación a otras categorías como la de campo y capital, por lo que en este trabajo se emplearán de forma concomitante estos tres conceptos. Además, para el estudio de las relaciones objetivas que constituyen el campo de la música rock y metal es necesario incluir tanto a hombres como a mujeres ya que esto permite constatar las lógicas de oposición dentro del campo y comparar la configuración del *habitus* en cada tipo de agentes.

La metodología implementada parte de una perspectiva cualitativa por lo que se realizaron diversas entrevistas en cuanto a la configuración del campo de la música rock y metal en la ciudad de Quito, y la configuración del *habitus* de los y las roqueras. Se escogieron a ocho personas que pertenecen a diferentes bandas de la ciudad y se consideró su participación en conciertos y producción musical vigente. La información fue procesada y codificada a través del programa *Atlas.ti*, considerando las categorías antes mencionadas.

Con respecto a la estructura de este trabajo, en primer lugar, se realizará un recorrido por la teoría de los campos y las prácticas desarrollada por Pierre Bourdieu haciendo hincapié en las categorías de campo, *habitus* y capital. Al ser un trabajo centrado en las temáticas de la música y el género, se realizará una breve explicación del concepto de dominación simbólica a partir de las ideas planteadas por Bourdieu en su obra *La dominación masculina* (2000) y, por otro lado, se esbozarán las categorías y conjeturas del autor sobre los campos de producción cultural basándonos en la obra titulada *Las reglas del arte* (1995), en cual se encuentra un análisis del campo de producción literaria en Francia.

En segundo lugar, se estudiará el campo de producción del rock a partir de su historia y sus dinámicas de producción y consumo actuales. Se analizarán diferentes momentos históricos que fueron fundamentales en la construcción y consolidación de este campo cultural, y se examinarán las diferentes disputas simbólicas que habitan en el campo. De igual manera, se realizará un breve resumen de lo que ha constituido la participación de las mujeres dentro de este espacio nombrando momentos y personajes que visibilizan la presencia femenina en el campo de la música rock y metal.

Finalmente, se explicará la configuración del *habitus* de las mujeres roqueras de Quito a partir de los siguientes criterios analíticos: primeramente, analizar los sistemas de esquemas generadores de la práctica roquera a partir de los mecanismos y estrategias de apropiación que emplean los y las roqueras; y, en segundo lugar, analizar los sistemas de esquemas de percepción y apreciación de los y las roqueras. De esta manera, será posible comprender la racionalidad práctica inherente a la participación de las mujeres dentro del campo de producción y consumo de metal.

Capítulo I

La sociología de Pierre Bourdieu

A lo largo de este capítulo nos aproximaremos a la *teoría de campos y de las prácticas* para obtener una comprensión de los fenómenos sociales tanto desde las estructuras que contienen las posiciones y luchas, como desde lo microsocial tomando en cuenta las acciones, percepciones y pensamientos cotidianos de los individuos para producir prácticas. En este sentido, se expondrán los conceptos de campo, *habitus* y capital como los emplea Pierre Bourdieu para comprender las prácticas culturales y la dominación simbólica.

Los estudios realizados por Pierre Bourdieu, sobre la producción y el consumo cultural, destacan en dos de sus obras: primeramente, en *Las reglas de arte* (1995) en la cual analiza la producción de la literatura francesa como un campo cultural, y en segundo lugar, *La Distinción* (2002) en donde se analiza el consumo cultural a partir de las dimensiones propias del *habitus*. Conjuntamente, abordaremos el estudio de género realizado por Pierre Bourdieu en la obra *La dominación masculina* (2000) en donde a partir de la observación realizada a principios de los años sesenta de las relaciones entre los sexos de la sociedad cabileña, se revela las estructuras y los mecanismos históricos que se han encargado de mantener la división sexual en dicha sociedad y, de manera mejor disimulada, en las sociedades modernas.

1.1. Conceptos de campo y *habitus*

Las herramientas conceptuales elaboradas por Pierre Bourdieu permiten que el análisis sociológico aprehenda, de manera relacional, los fenómenos de los cuales se ocupa. En este sentido, las categorías de campo y *habitus* forman parte de un sistema teórico en el que los conceptos se sostienen y enlazan entre sí. Por ende, la comprensión de una categoría específica dependerá de su relación con las demás categorías.

La categoría de campo se encuentra ampliamente trabajada en *Las reglas del arte* (Bourdieu, 1995) en donde se explica la génesis del campo literario en Francia y se abarca a la obra de arte como un objeto susceptible de análisis sociológico. Al considerar la idea de que “la disposición estética que constituye como obra de arte los objetos socialmente designados a su aplicación [...] es un producto de toda la historia del campo que debe ser reproducido a través de un aprendizaje específico” (Bourdieu, 1995, pág. 437), Bourdieu

traza una comprensión del arte más allá de sus personajes y objetos en sí mismos para observar las relaciones objetivas entre los agentes sociales e instituciones, y las luchas por el poder que otorgan valor a los productos culturales y sustentan la creencia en ese valor. En este sentido, los campos son considerados microcosmos, relativamente autónomos, que poseen una lógica de funcionamiento específica y alberga luchas entre sus ocupantes por la legitimidad y autoridad dentro del mismo (Bourdieu & Wacquant, 2005).

La noción de campo abarca a la red de relaciones objetivas entre agentes sociales, los cuales responden a una posición dada en las estructuras. Dichas relaciones van más allá de ser consideradas interacciones o encuentros intersubjetivos entre individuos, son más bien “una configuración de relaciones objetivas entre posiciones” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 150) que contiene en su seno una lucha entre estas posiciones por perpetuar o transformar la estructura del campo.

Cada campo, en particular, posee propiedades específicas a pesar de que, en general, todos los campos se rigen bajo *leyes generales*, como es posible observar, por ejemplo, que en campos tan diferentes como el campo intelectual y el campo artístico existen disputas entre los recién llegados y los veteranos que luchan por el poder de subvertir o preservar el orden del campo. Aun así, lo que se encuentra en juego (sea la legitimidad de una teoría social o el éxito de álbum musical) es consustancial a cada campo al igual que lo son los intereses de los agentes.

Para explicar el concepto de campo, Bourdieu lo compara con un juego (*jue*) el cual se fundamenta en la competencia entre los participantes que coinciden en el reconocimiento implícito de lo que está en juego. Todo aquel que esté involucrado en un campo específico comparte intereses fundamentales con los demás miembros del campo que subyacen a las disputas y diferencias que existan entre ellos. Es así que el acuerdo, a veces tácito, de las diversas posiciones sobre lo que merece estar en juego contribuye a la sobrevivencia del campo, ya que dicha creencia de valor es la que sostiene la existencia del juego.

El límite de un campo social se encuentra al determinar el espacio donde la influencia del *efecto de campo* sobre los agentes y objetos cesa. Bourdieu emplea el término *efecto de campo* para definir el peso que tiene un campo específico sobre la explicación de los objetos que lo atraviesan, ya que para su comprensión no basta el conocimiento de las propiedades intrínsecas de dicho objeto, sino que es necesario estudiarlo en relación a un campo. Por lo demás, establecer un campo no consiste en la enumeración de agentes o instituciones relacionados por un contenido similar, sino que es necesario indagar las

relaciones objetivas entre agentes e instituciones, examinar quiénes están dentro y quiénes fuera y determinar qué posiciones existen dentro del campo social.

Es así que los campos se encuentran determinados por lo que está en juego y por los intereses específicos de los agentes. Sin embargo, las reglas del juego solamente pueden ser percibidas por aquel que ha sido construido para participar en el juego de un campo particular, en otras palabras, por alguien que “esté dotado de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego” (Bourdieu, 1990, pág. 109). El *habitus* comprende las relaciones históricas depositadas en los agentes como esquemas de percepción, apreciación y acción que se manifiestan en su capacidad de producir prácticas y productos, y a su vez en su capacidad de apreciar y diferenciar dichas prácticas y objetos.

Tanto los conceptos de campo y *habitus* categorizan la distancia que establece Bourdieu hacia el objetivismo y el subjetivismo en la medida en que ambos conceptos funcionan en conjunto, de manera relacional sin limitarse a una de estas perspectivas. Por un lado, para el objetivismo los individuos actúan mecánicamente de acuerdo a los guiones preestablecidos por la estructura social que apartan o niegan a las personas un papel activo en su forma de actuar, mientras que el subjetivismo delega al cálculo racional y a la deliberación consciente del individuo la construcción de las circunstancias olvidando el peso de las estructuras en la constitución de las personas.

Al tomar distancia de esta dicotomía, Bourdieu plantea que los individuos más allá de concebirlos como objetos moldeados mecánicamente por su entorno social, son agentes cuyo *habitus*, producto de un sistema históricamente establecido de disposiciones, origina prácticas que a su vez movilizan y actualizan a la historia. Igualmente, reconoce el papel de las estructuras objetivas al plantear que las respuestas del *habitus* tienen lugar en torno a potencialidades objetivas (o a “probabilidades medias” según Weber) que relacionan los esquemas de pensamiento, percepción y acción de los agentes a condiciones particulares que permiten su producción, de modo que “los estímulos [...] no actúan sino a condición de encontrar agentes condicionados a reconocerlos” (Bourdieu, 2007, pág. 87). Es así que el *habitus* permite la producción de diferentes maneras de pensar, percibir y actuar, fruto de experiencias pasadas, siempre en los límites de la estructura de la que es producto.

Así, al ser el *habitus* el resultado de la incorporación de estructuras objetivas, las prácticas de los agentes están marcadas por su posición dentro de la estructura social, de modo que no es coincidencia que entre miembros de una misma clase social exista mayor afinidad

en las prácticas e ideas que con miembros de otra clase o fracción de clase. Sin embargo, esto no excluye la existencia de relaciones de homología (*diversidad en la homogeneidad*) entre agentes que ocupan posiciones equivalentes en el espacio social, ya que las trayectorias sociales¹ no son uniformes. Es así como, el estilo personal que se pueda atribuir a un *habitus*, una práctica o un producto particular constituye una variación del estilo de la época y de la clase a la cual se pertenece.

Para Bourdieu, tanto la categoría de campo como la de *habitus* son imprescindibles para el análisis sociológico, sin embargo, cabe considerar que únicamente tras haber trazado la estructura objetiva del campo con sus distintas posiciones es posible retomar el análisis del sistema de disposiciones de los agentes. Sería un error pretender comprender el sistema de relaciones objetivas de un campo a partir de declaraciones particulares y opiniones directas de los agentes, por el contrario, se debe captar la lógica de un campo en específica para poder dar explicación a las opiniones e interpretaciones vertidas por los agentes (Bourdieu, Passeron, & Chamboredon, 2002).

En definitiva, la noción de *habitus* trata de dar cuenta de la paradoja de que “las conductas pueden ser orientadas con relación a fines sin estar conscientemente dirigidas hacia esos fines” (Bourdieu, 1993, pág. 22). El conjunto de disposiciones que constituye el *habitus* orienta a los agentes sociales hacia prácticas específicas en un proceso que no es resultado de un cálculo consciente o de la mera obediencia a normas, sino que responden a un *sentido práctico* (producto de la exposición repetitiva a condiciones determinadas). Aquella necesidad social comúnmente naturalizada que constituye el sentido práctico inscribe de manera imperceptible en los cuerpos las reglas del juego y los valores que transmiten, y encubren un sistema de creencias en los episodios cotidianos que aparentemente son insignificantes (Bourdieu, 2007). Es una manera de comprender las prácticas no como hechos irracionales, sino como racionalidades particulares producto de determinantes sociales específicos.

1.2.Capital

Ahora bien, la noción de capital que emplea Bourdieu abarca mucho más que la noción de capital económico planteada por la economía política. Si bien el capital es trabajo acumulado, para Bourdieu el capital puede categorizarse también de acuerdo a variables

¹ Bourdieu define la trayectoria social como “ la *serie de las posiciones* sucesivamente ocupadas por un mismo agente o un mismo grupo de agentes en espacios sucesivos” (Bourdieu, 1995, pág. 384)

como relaciones sociales acumuladas o habilidades y aptitudes acumuladas. El capital, en todas sus manifestaciones, es la pieza por la cual el juego de luchas entre posiciones funciona debido a que la obtención de beneficios específicos dentro de un campo depende de la estructura de la distribución de capital específico.

Todo campo se fundamenta en “la existencia de un capital común y en la lucha por su apropiación” (Bourdieu, 1990, pág. 13). Es así que, las nociones de campo y de capital se encuentran estrechamente interconectadas en la medida en que el valor de una especie de capital depende de la existencia de un campo donde dicho capital pueda ser utilizado. Sin embargo, los agentes, al ser detentores de capitales, pueden orientarse a la conservación o subversión de la estructura de distribución de capital. En tal caso, la propensión hacia uno de estos dos caminos dependerá tanto de la posición que ocupen dentro del campo en virtud del volumen y estructura de su capital, como de su trayectoria social y el *habitus* constituidos en torno a determinadas probabilidades objetivas.

Bourdieu rechaza el concepto científico-económico de capital que “reduce el universo de las relaciones sociales de intercambio al simple intercambio de mercancías [...] defin[iendo] implícitamente todas las demás formas de intercambio social como relaciones no económicas y *desinteresadas*” (Bourdieu, 2001, pág. 133). Toda la producción y las relaciones de intercambio de una clase o fracción de clase deben concebirse más allá de esa esfera de desinterés en la cual las prácticas y objetos revisten de una aparente negación de lo económico a pesar de ser objetivamente de carácter económico. Es a partir de este planteamiento, que Bourdieu propone una comprensión de la economía de las prácticas que reconozca al capital en sus diversas manifestaciones y que sea capaz de determinar las leyes por las cuales las diferentes formas del capital se transforman unas en otras.

1.2.1. Formas del capital

De acuerdo a lo planteado anteriormente, Bourdieu presenta tres diferentes formas de capital que son: económico, cultural y social. El concepto de capital económico corresponde al valor monetario acumulado en torno a determinadas relaciones de producción. Por el contrario, el capital cultural corresponde a la adquisición de bienes culturales, tangibles como intangibles, que otorga beneficios específicos a los agentes. El capital social se refiere a la red de relaciones que permiten el acceso a una serie de recursos y beneficios.

El capital cultural puede existir en tres modalidades: el *estado incorporado* que abarca a las disposiciones duraderas del organismo, es decir, al *habitus* (como parte integrante de la persona) adquirido principalmente a través de la familia mediante pautas de comportamiento o formas de pensar; el *estado objetivado* corresponde al capital cultural materialmente transferible como son libros, discos, obras de arte, instrumentos musicales, herramientas, maquinarias, bienes culturales, entre otros; y el *estado institucionalizado* bajo el cual el capital cultural, producto de la conversión del capital económico, se encuentra objetivado en el título académico otorgando a quien lo posee reconocimiento institucional y beneficios tanto materiales como simbólicos.

En su *estado incorporado* la acumulación de capital cultural depende de su incorporación en el cuerpo, lo cual resulta de un trabajo de inculcación a lo largo del tiempo. A diferencia del capital económico, este no puede ser adquirido mediante la herencia, la compra o el intercambio, sino que es fruto de *cultivarse*, es decir, de un trabajo (encubierto e inconsciente) sobre uno mismo que requiere tiempo. Es por esto que tiende a actuar como capital simbólico, siendo capaz de establecerse con prácticas que otorgan valor en sí mismas.

Se debe considerar que, estos dos tipos de capital, económico y cultural, deben ser entendidos en base a su mutua relación. Si bien los bienes culturales pueden establecerse como objetos de apropiación simbólica en tanto *capital objetivado*, también pueden ser objeto de apropiación material estableciéndose simplemente como capital económico. Es por esto que el capital cultural en su *estado objetivado* posee propiedades que solo pueden ser definidas a través de su relación con el capital cultural en su *estado incorporado*. Por otro lado, la obtención de capital cultural en su *estado institucionalizado* depende de la inversión de capital económico que, con la posesión de un título, puede ser intercambiado en el mercado de trabajo.

El capital social es un capital de relaciones sociales, es decir, que está “constituido por la totalidad de recursos potenciales y actuales asociados a la posesión de una red duradera de *relaciones* más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos” (Bourdieu, 2001, pág. 148). La pertenencia a un grupo determinado tiene como resultado el acceso a determinados recursos y beneficios, materiales y simbólicos, que de otro modo serían negados. Sin embargo, dichas relaciones de intercambio son posibles en la medida en que exista un mínimo de homogeneidad objetiva entre aquellos que sostienen dichas

relaciones, es decir, que los individuos posean un volumen de capital, tanto cultural como económico, similar entre sí.

Estos tipos de capital pueden obtenerse a través de una inversión de capital económico, pero tras haberse sometido a un esfuerzo de transformación. Bourdieu resalta que, si bien el capital económico sirve como apoyo de los demás tipos de capital, no se los puede reducir enteramente a él debido a que su validez en el espacio social es producto de disimular su origen económico. El tiempo, la preocupación y el esfuerzo son los factores que permiten disimular el sentido puramente económico de cualquier relación de intercambio, en especial el tiempo cuya posesión supone una mayor libertad ante las obligaciones económicas.

1.2.2. Capital simbólico

El concepto de capital simbólico puede ser considerado como uno de los más complejos dentro de la teoría de las prácticas elaborada por Bourdieu, ya que delimita una forma de poder que tiene como base la exigencia legítima de reconocimiento de uno o un grupo de individuos hacia el resto de miembros de una sociedad. Como una piedra filosofal que convierte en oro cualquier otro tipo de metal, el capital simbólico es capaz de otorgar valor a determinados objetos y prácticas en relación a un campo específico proporcionando una forma de dominación que se sostiene por la creencia en él de aquellos a quienes permite dominar.

Todas las formas de capital pueden adoptar la forma de capital simbólico cuando son entendidas a través de categorías de percepción que las reconocen como legítimas, es decir, de un *habitus* que haya sido configurado de acuerdo a un sistema de creencias capaz de “reconocer” dicho poder simbólico como algo natural. En este sentido, el capital simbólico no es una especie de capital, sino en lo que se convierte una especie de capital cualquiera cuando no es percibida como un poder para dominar. Es por esto que puede ser reconocida como legítima debido a que se “*desconoce* la arbitrariedad de su posesión y acumulación” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 178).

Los beneficios específicos ofrecidos por el campo solo pueden ser adquiridos en la medida en que el capital económico se reconvierta en capital simbólico. Aquel capital de consagración manifestado en la creación de renombre, el “hacerse un nombre conocido”, permite la acumulación legítima de capital al otorgar valor a aquellos objetos e individuos que sin más se ven favorecidos por los beneficios de este ejercicio (Bourdieu, 1995). Un

ejemplo de esto se observa en el campo de producción cultural en el cual el triunfo de un objeto cultural (sea un libro o una pintura) en el mercado cultural se adquiere no tanto por la calidad y contenido de dicho objeto, sino por el éxito pronosticado por los críticos lo cual crea una percepción sobre dicho objeto y asegura un público.

De esta manera, mediante la categorización de las diferentes formas de capital, Bourdieu desmiente el razonamiento de aquellos que consideran a la totalidad de formas de conducta como resultado de un cálculo consciente valiéndose únicamente de una racionalidad económica para analizar la sociedad; por el contrario, él sostiene que pueden existir prácticas completamente racionales sin ser resultado de un ejercicio reflexivo. En este caso, la noción de capital simbólico representa aquel proceso por el cual las prácticas, sin limitarse a aquellas definidas socialmente como económicas, adquieren un valor que permite soportar, o bien alterar, la estructura de distribución de especies de capital dentro de un campo y determinan la acumulación de capital de aquel que lo posea.

1.3. Poder y violencia simbólica: el caso de la dominación masculina

Tras realizar un recorrido por el universo de conceptos elaborados por Pierre Bourdieu, desembocamos en una categoría que, al relacionarla con otras, permite comprender la lógica del poder cuando se presenta de forma invisible. Se trata de una forma de poder que sutilmente atraviesa el espacio social y se prende a la producción del sentido común, de una percepción de mundo consensuada. Dicha percepción de mundo es configurada a través de categorías de visión y división del mundo social legítimas, las cuales clasifican a los agentes, objetos y prácticas desde las posiciones objetivas dentro de la estructura social.

Este tipo de poder, el poder simbólico, está fundado bajo la posesión de capital simbólico de modo que “el poder de imponer a otros espíritus una visión, antigua o nueva, de las divisiones sociales depende de la autoridad social adquirida en las luchas anteriores” (Bourdieu, 1993, pág. 140), es decir, del reconocimiento anteriormente adquirido y acumulado. La violencia que se desprende de dicho acto de consagración es, por ende, producto de la adopción (inconsciente) por parte de los dominados de categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores de modo que, al no poseer de otro

instrumento de conocimiento para pensar y pensarse más que el que comparte con el dominante, instituye una relación de dominación que se presenta como natural.

La labor pedagógica que permite la configuración de un *habitus* moldeado a partir de esquemas de percepción y de valoración colectivamente compartidos por el grupo infunde, a su vez, *la búsqueda de reconocimiento* que constituye la fuerza motriz para realizar inversiones en un campo específico. De este modo, la violencia simbólica se caracteriza por su ambigüedad al establecer una búsqueda egóica por satisfacer las aspiraciones personales que, de manera simultánea, se encuentran determinadas por la búsqueda de aprobación del resto de individuos (Bourdieu, 1999). Desde la infancia se ejerce sobre las personas una forma de dominación que a través de prescripciones, sanciones y renunciaciones moldean el cuerpo, lo “preparan” para asumir una posición en el espacio social y así afirma el orden simbólico y material del mundo social.

Uno de los estudios que realizó Bourdieu sobre violencia simbólica se encuentra materializado en su libro titulado *Dominación Masculina* (2000), en el cual se trata la interrogante sobre los mecanismos históricos que han permitido la eternización y deshistorización de estructuras de división sexual y sus principios de visión y división contruidos según las distinciones entre la oposición de lo masculino y lo femenino. Tal y como lo manifiesta en el preámbulo de dicho texto:

Siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. (Bourdieu, 2000, pág. 11)

En este sentido, para el autor la dominación masculina es la forma por excelencia de dominación simbólica debido a la forma paradójica de manifestarse en la cual el principio simbólico que ordena en mundo, es decir, las formas androcéntricas de pensar (se), percibir (se) y actuar, son admitidas y reconocidas tanto por las mujeres como por los hombres a pesar de su arbitraria imposición. El mundo social se constituye como una máquina simbólica que justifica las diferencias socialmente establecidas entre los sexos a través de la diferenciación biológica entre los sexos, especialmente a través de las diferencias anatómicas entre los órganos sexuales masculinos y femeninos.

En sus estudios sobre las sociedades cabileñas, Bourdieu logró constatar que la legitimidad de las posiciones atribuidas a los sexos alude a una especie de mito fundador que marca

una línea imaginaria entre la naturaleza (femenina) y la cultura (masculina). La visión androcéntrica que construye arbitrariamente el cuerpo (tanto en las representaciones como en la práctica) impone la exclusión mutua entre estos dos polos al evitar la fusión de los rasgos distintivos que los caracterizan: las mujeres deben permanecer femeninas, percibidas, ocultas y sumisas, mientras que los hombres deben permanecer viriles, rectos, activos y dominantes. En este sentido, la peor humillación para un hombre es ser feminizado, “verse convertido en mujer”, lo cual significaría poner en duda su virilidad, y por tanto, su honor (Bourdieu, 2000).

El aprendizaje tácito de estos esquemas de percepción debe su eficacia a una disciplina constante sobre las maneras permanentes de comportamiento y de conservar el cuerpo. Tal y como ejemplifica Bourdieu, el honor masculino se define en el acto de enfrentarse, mirar al rostro, poseer una buena postura, en lo que las mujeres, asumidas como entidad negativa, determinan su sumisión en el acto de agacharse, de declinar, totalmente dóciles, “como si la feminidad se resumiera en el arte de ‘empequeñecerse’” (Bourdieu, 2000, pág. 43). Las disposiciones diferenciadas del cuerpo en la práctica expresan un confinamiento simbólico en el que, por ejemplo, una mujer con o sin falda debe mantener el pudor por igual. La actitud moral impuesta sobre el cuerpo puede sobrevivir más allá de las manifestaciones visibles ya que se encuentra impresa en lo más profundo del cuerpo en forma de *habitus*.

Cabe aclarar que si bien la violencia simbólica, esa especie de autodenigración sistemática, no puede ejercerse sin la contribución de aquellos a quienes agrede, la responsabilidad de esta sumisión no recae sobre los dominados como si “disfrutaran” de su propia dominación. Al investigar sobre la construcción social de las estructuras cognitivas que organizan nuestra percepción del mundo es posible constatar que “esta construcción práctica, lejos de ser un acto intelectual consciente, libre y deliberado de un ‘sujeto’ aislado, es en sí mismo el efecto de un poder, inscrito de manera duradera en el cuerpo de los dominados” (Bourdieu, 2000, pág. 56). Es a través del cuerpo y no del intelecto que se infligen sobre los seres humanos las intimidaciones que inculcan y recuerdan los límites, las clasificaciones sociales que dividen la masculinidad de la feminidad y naturalizan en la división de los cuerpos las disposiciones correspondientes a cada polo.

Ahora bien, al indagar sobre el sistema mítico-ritual de las sociedades cabileñas, Bourdieu encuentra que su fundamento está en la estructura del mercado de los bienes simbólicos que establece una asimetría fundamental entre sujeto y objeto, hombre y mujer, en el terreno de los intercambios simbólicos cuyo centro es el mercado matrimonial el cual es,

a su vez, base de todo el orden social (Bourdieu, 2000). Dentro de esta lógica, a la mujer se le otorga el estatus de objeto de intercambio, de *símbolo* cuya función es “contribuir a la perpetuación o al aumento del capital simbólico poseído por los hombre” (Bourdieu, 2000, pág. 59). La dominación, resultado de esta relación asimétrica, predomina en espacios en los que la adquisición de capital simbólico y capital social son prácticamente la única forma de acumulación posible por lo que la mujer se convierte en la herramienta fundamental para la producción y reproducción de alianzas y prestigio entre los hombres.

La *illusio* que representa el interés del hombre en invertir dentro de este juego social por el honor, es el principio que ordena la visión que este tiene sobre sí mismo, es el deber que debe cumplir ante su propia mirada, la cual encuentra su punto de fuga en una idea determinada de hombre, de su *deber ser*. Esta postura en el juego se encuentra en relación con un espacio social y un conjunto de disposiciones construidas a partir de la división de lo masculino y lo femenino que coloca sobre el hombre una *carga*, “una especie de miedo a lo femenino” (Bourdieu, 2000, pág. 71), que sin imponerse de forma mecánica como producto del cálculo racional, dirige unas prácticas e ideas a la manera de una necesidad lógica. El hombre, al estar gobernado por el principio indiscutible de lo masculino, la virilidad, se siente obligado a estar a la altura de las posibilidades que permitan elevar su honor, lo cual se transforma en una incontrolable angustia hacia lo femenino que, en su punto de vista, es sinónimo de debilidad e inferioridad. Esta carga se vuelve aún más pesada al tener sobre sí la mirada de los otros hombres, quienes revalidan en su verdad la pertenencia de uno de ellos al grupo de los hombres “verdaderamente hombres”.

Por su parte, la dominación masculina ocasiona que las mujeres se conviertan en una obra forjada en total independencia de su propio criterio, ya que su existencia se sustenta por y para la aprobación de los demás. Siempre bajo la visión androcéntrica del mundo, se espera de ella (y ella espera de sí) ser “femenina” con toda la sumisión que esto implica, lo cual es casi una necesidad que le permite obtener una posición dentro de este mundo. El varón por el simple hecho de serlo, adquiere inmediatamente un valor de por sí, lo cual se evidencia en el hecho de que cualquier profesión, incluso aquella considerada socialmente femenina, se ve cualificada al ser llevada a cabo por un hombre. Al contrario, a las mujeres se les otorga el papel de objetos simbólicos que inconscientemente las restringe a transgredir el espacio “naturalmente” determinado para ellas y deben permanecer en la persecución de ese yo ideal (socialmente determinado) sin percatarse de la distancia entre este y su yo real.

Es así que, la estructura impone a ambos polos sus conminaciones. El varón, tarde o temprano, termina siendo esclavo de su propia dominación, ya que el estar socialmente instruidos para ser los sujetos de la lucha simbólica haciéndose cargo de los juegos considerados serios de la vida social (en oposición a las actividades “sin importancia” otorgadas a las mujeres), los hace parecer como si fueran unos niños que aparentan ser hombres. Mientras tanto las mujeres tienen “el privilegio, *totalmente negativo*, de no engañarse con los juegos en los que se disputan los privilegios” (Bourdieu, 2000, pág. 97), sin embargo, la dominación que las atraviesa les otorga un rol exterior e inferior en los juegos sociales que se manifiesta en la condolencia que sienten o deben sentir por los hombres dentro del juego, ellas aportan seguridad y atención a aquellos “niños” jugadores de la partida social.

Las instituciones que aseguran el proceso de deshistorización y eternización de las invariantes en la relación entre sexos son principalmente la familia, la iglesia y la escuela que, posicionadas objetivamente, trabajan sobre el inconsciente de los individuos. Sin negar el peso de las demás, para Bourdieu la familia es “la que asume sin duda el papel principal en la reproducción de la dominación y de la visión masculina” (Bourdieu, 2000, pág. 107) al otorgar a los individuos la temprana experiencia ante la visión legítima de la jerarquía de los sexos inscrita incluso en el lenguaje. Por su parte, la iglesia que se encarga (o se encargaba) de inculcar una moral y una simbología impregnada de valores patriarcales que afirma la inferioridad de las mujeres ante el sexo masculino. Finalmente, el Estado juega el papel de ratificar la visión androcéntrica interviniendo en la configuración de la unidad familiar e incluso controlando los cuerpos de los individuos (por ejemplo, el encarcelamiento de mujeres por aborto ilegal) a través de sus instituciones y reglamentos.

De esta manera, la estructura social que descansa sobre la división de los sexos se encuentra presente en el núcleo de toda interacción en las que padres, maestros y condiscípulos reproducen los llamamientos de la visión androcéntrica y que las mujeres asimilan bajo la forma de esquemas de percepción y apreciación que se registran en el cuerpo. Existe un encuentro que podría considerarse mágico entre las disposiciones y las posiciones sociales, sexuadas y sexuantes, que destina a cada individuo la ocupación de *su* lugar manteniendo el orden social y moral de la sociedad. Es así como el acto de desconocimiento opera a favor de la dominación masculina, engendra disimuladamente la violencia que impone desde el interior de manera que la mente automáticamente trace sus propios límites.

1.4. El campo de producción cultural

La sociología del arte elaborada por Bourdieu se construye a partir de su curiosidad por indagar los mecanismos ocultos tras el proceso de creación artística y de la “genialidad” de un artista. Consiste en comprender de qué manera el campo de producción cultural produce la creencia indiscutible sobre el valor del arte y la capacidad creadora del artista. Por ende, no se enfoca exclusivamente en la obra artística en sí misma ni en el espacio social (la clase social) en la que ésta se desarrolla, sino principalmente en la estructura del campo artístico que contiene y forma al artista, tal y como lo plantea en la siguiente cita:

La sociología del arte debe tomar por objeto no solamente las condiciones sociales de la producción de los productores (es decir, los determinantes sociales de la formación o de la selección de los artistas), sino también las condiciones sociales de producción del campo de producción como lugar donde se realiza el trabajo que tiende a (y no pretende) producir al artista como productor de objetos sagrados, de fetiches o, lo que viene a ser lo mismo, la obra de arte como objeto de creencia, de amor y el placer estético. [...] nos vemos obligados a preguntarnos, no lo que hace el artista, sino qué hace al artista (Bourdieu, 1990, pág. 168).

De esta manera, la noción de campo resulta fundamental para comprender los espacios de producción cultural, ya que permite comprender a los artistas y sus obras a partir de las relaciones objetivas entre posiciones que constituyen la estructura del campo y orientan las luchas por preservarla o transformarla, lo cual se diferencia del análisis de las *interacciones* entre quienes se encuentran vinculados a la producción artística por meras relaciones circunstanciales de cooperación.

Al abarcar a los artistas y sus obras a partir de la teoría de los campos se reconcilian dos perspectivas consideradas antinomias insuperables: por un lado, el análisis externo que estudia la influencia del espacio social sobre el artista y, por otro lado, la lectura interna que se centra puramente en el artista y su historia. De este modo, es posible abarcar a los objetos culturales como un campo de tomas de posición, es decir, como parte de un proceso y una lucha entre quienes tienden a la conservación del orden simbólico establecido, y quienes tienden a la crítica y subversión de dicho orden.

La relación de los campos de producción cultural con el campo de poder² se refleja en el hecho de que los primeros se presentan como un “modelo económico invertido” en donde el *desinterés* hacia las seducciones mundanas se transforma en reconocimiento. La pérdida

² El campo de poder es el “espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos” (Bourdieu, 1995, pág. 320).

del artista en el ámbito económico constituye un triunfo en el ámbito simbólico. Sin embargo, los campos de producción cultural ocupan una posición subordinada dentro del campo de poder al estar sometidos a la necesidad de los campos económico y político, y al beneficio que estos ofrecen. De esto se deriva que el campo de producción cultural sea el ágora de la lucha entre dos principios de jerarquización: el principio heterónimo, que abarca a quienes dominan el campo en lo político y lo económico, y el principio autónomo, que abarca a los productores más independientes de la demanda de un público o del mercado.

La autonomía de un campo se mide a partir del “grado en el que sus normas y sanciones propias consiguen imponerse al conjunto de los productores de bienes culturales” (Bourdieu, 1995, pág. 322). Es así que el estado de fuerzas de la lucha entre principios de jerarquización está determinado por el grado de autonomía que un campo determinado posea. Mientras mayor sea la autonomía de un campo la relación de fuerzas simbólicas resulta más favorable para los productores con mayor grado de independencia de la demanda.

Dentro de los campos de producción cultural existen: el *subcampo de producción restringida*, en el que se encuentran los productores que tienen como consumidores a los demás productores, y el *subcampo de gran producción* que abarca a quienes se encuentran sujetos a la demanda externa (el “gran público”) y, por ende, son simbólicamente desacreditados. El *subcampo de producción restringida* se presenta como una inversión de los principios del campo económico y del campo de poder al impulsar una especie de juego de “quien gana pierde” en el cual el afán de beneficio se encuentra sancionado simbólicamente por los demás agentes quienes perciben al fracaso temporal como una elección consciente de vida.

En este punto, Bourdieu resalta la importancia de diferenciar entre las meras interacciones entre agentes y las relaciones objetivas que, en este caso, se observa en el hecho de que los artistas o productores de bandos opuestos “pueden, llegando al límite, no tener nada en común salvo su participación en la lucha para imponer unas definiciones opuestas de la producción [...] artística” (Bourdieu, 1995, pág. 234). Es así que la interacción entre agentes no significa que se determinen entre sí, los agentes pueden incluso ignorarse y jamás coincidir, y a pesar de eso estar profundamente determinados por la relación de oposición que mantienen (Bourdieu, 1995).

Lo que se encuentra en juego en los campos de producción cultural es el monopolio de la legitimidad artística, es decir, el monopolio de la imposición de la definición legítima de artista. Los dos polos opuestos – autonomía y heteronomía – tratan de imponer los principios de visión y división que definen el campo artístico de acuerdo a sus posiciones e intereses. De esto, se desprende que existe no una definición universal de lo que es un artista, sino una serie de definiciones correspondientes a un estado de lucha por el poder de consagración de los productores y sus productos.

La imposición de *límites*, dentro de las luchas de definición, es una manera de defender el orden establecido del campo. Sin embargo, estos límites no son del todo inquebrantables, ya que el solo hecho de producir un efecto en un campo, aunque sea de resistencia y exclusión, ya significa formar parte de este. En el caso de los campos de producción cultural, el grado de codificación de sus límites es muy débil en comparación a lo que constituye el campo académico con la posesión de títulos que son garantía del grado de capital académico y garantiza el ingreso y reconocimiento del campo. Es por este motivo que el campo artístico recibe a agentes muy diversos por sus características y disposiciones, ya que las posiciones que ofrece son indefinidas o en construcción y los puestos son flexibles y no precisan mayores exigencias.

Ahora bien, cada campo produce una forma específica de *illusio*, que constituye la creencia en el juego que inclina a los agentes a interesarse en lo que se encuentra en juego, pero a su vez, es la base del funcionamiento del campo que determina dicha creencia. En el campo de producción artística, la *illusio* se manifiesta en la creencia del valor de la obra de arte como un *fetiché* tal y como lo explica Bourdieu: “el productor del *valor de la obra de arte* no es el artista, sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista” (Bourdieu, 1995, pág. 339). En este sentido, la obra de arte no es un objeto que posee valor en sí mismo, sino que existe como objeto simbólico en tanto su valor sea reconocido por quienes ostentan de las disposiciones necesarias para reconocerlas como tal.

Es así que, la sociología del arte debe tomar en cuenta no solamente la producción material de la obra de arte, sino también la producción del valor de la obra de arte, tanto de la obra de arte en general como de una obra o tipo de obras específicas. El conjunto de agentes que contribuyen a producir la creencia puede incluir a críticos, escritores, historiadores, gestores culturales, productores, organizadores de eventos, etc., como también a las instituciones administrativas (por ejemplo, los ministerios), sin olvidarse de las

instituciones educativas y la familia, que son el seno de la producción de productores y consumidores de arte al inculcar las disposiciones artísticas iniciales.

Al ser el campo una red de relaciones objetivas entre posiciones, cada posición se define en relación a otras posiciones y a cada una le corresponde determinadas *tomas de posición*, es decir, determinadas obras artísticas, manifiestos y manifestaciones políticas que responden a los intereses específicos asociados a esa posición dentro del campo artístico. Las fuerzas externas, sean económicas o políticas, se pueden comprender adecuadamente siempre y cuando se tome en cuenta la lógica específica del campo, esto es, el espacio de posiciones y de las tomas de posición.

La relación entre las posiciones y las tomas de posición se encuentra mediada por el *espacio de los posibles*, que constituye “un espacio orientado y portador de las tomas de posición que se anuncian en él como potencialidades objetivas, cosas «por hacer», «movimientos» por lanzar [...], adversarios por combatir, tomas de posición establecidas por «superar», etc.” (Bourdieu, 1995, pág. 348). De esta manera, las posibilidades de innovación y cambio dentro del campo se presentan como *lagunas estructurales* que parecen estar esperando por ser compensadas, sin embargo, primero deben poder ser reconocidas, aceptadas como una lucha legítima por quienes conforman el campo ya que de nada sirve producir objetos culturales e impulsar cambios que no son tomados en serio por, al menos, un mínimo de agentes que sean parte del campo.

Cada agente, para estar a la altura de las exigencias objetivas del campo, debe poseer un dominio, práctico y teórico, de la historia del campo y del espacio de posibilidades que contiene. Lo que sucede en el campo artístico, la *problemática vigente*, se encuentra conectado con la historia específica de este campo por lo que, para ser reconocido como miembro legítimo del campo, es necesario poseer un dominio sobre el estado de las cosas que delimita el espacio de lo posible.

La comprensión de todas estas propiedades de los campos de producción cultural es la base para la comprensión de la trayectoria y el *habitus* de los artistas. El campo constituye la base sobre la cual se despliega el artista, de manera que un análisis basado en la simple enumeración de acontecimientos biográficos del artista no construye realmente una explicación de sus disposiciones ni de sus obras. En palabras de Bourdieu:

Las disposiciones asociadas a un origen social determinado sólo se cumplen especificándose en función, por un lado, de la estructura de los posibles que se anuncian a través de las diferentes posiciones y de las tomas de posición de sus ocupantes, y, por otro,

de la posición ocupada en el campo, que orienta la percepción y la valoración de esos posibles (Bourdieu, 1995, pág. 393).

De este modo, los agentes con mismas disposiciones pueden orientarse a tomas de posición distintas dependiendo del estado en el que se encuentre el campo. Así, las estrategias que emplean los artistas que forman parte del campo de producción cultural dependerán tanto de la posición que ocupen dentro de la estructura de la distribución de capital específico y su relación con otras posiciones artísticas, como del espacio de posibilidades legado por los antecedentes de luchas del campo. Sin embargo, la relación entre disposiciones y posiciones va en doble sentido en la medida en que es el *habitus* el que efectúa las potencialidades inscritas en las posiciones de un campo.

Tras este marco conceptual se hace posible comprender el trasfondo simbólico de la producción cultural, y en específico, de la producción artística como un universo de creencia en el genio “creador”, y en el valor de las obras de arte. El mecanismo convenientemente mágico que engloba a la producción artística revela que el sujeto de la obra de arte no es un individuo singular, sino la totalidad del campo de producción cultural como campo de posiciones, posicionamientos y luchas en constante movimiento.

Capítulo II

Rock en la ciudad de Quito

Este capítulo estará dedicado a la reconstrucción del mundo del rock en la ciudad de Quito de manera que sea posible identificar sus dinámicas propias de producción y consumo. De este modo, en primer lugar, se realizará una aproximación histórica del fenómeno del rock en el país y en la ciudad de Quito para comprender el proceso de gestación esta práctica cultural y sus dos tendencias analíticas que abarcan el ámbito económico e ideológico del rock. En segundo lugar, abordaremos el proceso de consolidación del rock en la ciudad de Quito y la constitución de un sistema de creencias específico creado en torno a la música rock y metal. Por último, hablaremos sobre el rock y el metal producido a partir del nuevo siglo siendo el periodo en el que el rock y el metal adquieren mayor visibilidad en la ciudad.

2.1. Las dos tendencias del rock

Como efecto de la globalización y de las revoluciones tecnológicas, la música rock ha logrado alcanzar rincones inimaginables del globo terrestre adoptándose a realidades diversas. En el caso de Ecuador, la integración a la nueva ola de la música rock se podría analizar en dos tendencias: por un lado, una ligada al aspecto comercial de la producción y el consumo de rock y, por otro lado, una relacionada al aspecto ideológico de rock encarnada en la producción de un *estilo de vida* roquero.

2.1.1. Guayaquil: la cuna del rock n' roll del país

Lo primero relacionado al rock que se llegó a escuchar en nuestro país fueron temas de rock n' roll y pop, conocidos en esa época como música de la “nueva ola” o también como música a-go-gó y yeyé. Estos indicios estuvieron relacionados en su mayoría a la tendencia comercial, los cuales tuvieron lugar gracias a la circulación de información sobre distintas bandas y solistas de rock n' roll y pop (en su mayoría estadounidenses, ingleses, y posteriormente, mexicanos y argentinos), transmitida a través de la radio y de la televisión –aún en blanco y negro– en los años de 1960 y 1970 (Neumane, 2013). Fueron en especial los jóvenes quienes incursionaron en la exploración de estos nuevos sonidos al imitar e interpretar los temas más representativos de artistas internacionales, ya que “el propósito

era no quedarse atrás y demostrar que también Ecuador podía estar presente en la ‘nueva ola’ que se imponía” (Neumane, 2013, pág. 168).

A lo largo de las décadas de los 60 y 70, se organizaron festivales juveniles, los cuales tuvieron lugar principalmente en los colegios y coliseos de la ciudad acogiendo a agrupaciones formadas en los mismos colegios y entre amigos de barrio. Además, en Guayaquil ya existía una fuerte industria discográfica encabezada por la Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A. (Ifesa) y Fábrica de Discos Ecuatorianos (Fediscos) quienes se encargaron de la promoción y producción de música nacional con un especial auge entre los años 60 y 80. A pesar de que la producción musical de ese entonces estuvo enfocada principalmente en estilos tradicionales como los pasillos – los cuales constituyeron el principal representante de la música popular ecuatoriana a nivel internacional – existió un espacio para la producción de la música local de la nueva ola.

En un ambiente en el que el rock n’ roll cruzó sin mucha dificultad las fronteras gracias al gran impacto y propaganda realizada sobre la estética y la música de esta nueva corriente, las televisoras latinoamericanas se introdujeron en la industria de la música rock al producir programas musicales en los que los artistas juveniles eran los protagonistas. En Ecuador, específicamente en Guayaquil, se creó el programa musical *El Clan del 4* producido por Eduardo Holmes y Tito Velarde en el canal 4 con una transmisión que duró cuatro años (Telemix, 2017). Esto dio paso a la difusión de algunas iniciativas entre las cuales se encuentran agrupaciones guayaquileñas tales como: Los Vikingos (1965), Los Dragones (1965), Los Incógnitos (1966) y Los Hippies (1968). Otro referente constituyó el grupo Los Corvets (1996) quienes lograron popularizarse en el extranjero. Sin embargo, los primeros grupos en interpretar rock y pop fueron Los Cool Cats y Los Halcones en el año de 1962 en la ciudad de Guayaquil (Neumane, 2013).

De este modo, el rock producido por las bandas guayaquileñas de la década de 1960, estuvo fuertemente influenciado por los esquemas de producción y consumo ligados a la música pop. Fue música proveniente “de las altas esferas [...], de las compañías discográficas, los programadores de radio y los promotores de conciertos, y no nace desde abajo” (Frith, Straw, & Street, 2006, pág. 139). En este caso, según lo comenta Pepe Luna³, el rock en ese entonces fue música interpretada por jóvenes de clase media que realizaban conciertos en colegios particulares y teatros, mientras que el gusto musical de las clases bajas se enfocaban hacia otro tipo de géneros nacionales e internacionales (Telón de Acero, 2012).

³ Fue miembro de las bandas Texaco Gulf y Spectrum Line en la ciudad de Guayaquil.

Por consiguiente, fue música encaminada principalmente al consumo y la rentabilidad, y la oferta estuvo direccionada tanto hacia las baladas como a los hits de rock n' roll traducidos al español que se reproducían en las programaciones radiales y televisivas de la época.

Por otro lado, uno de los personajes que marcó época fue Pancho Jaime [1947-1989], conocido también como la “Mamá del Rock”. Su trayectoria personal resulta interesante en la medida en que fue uno de los portadores tanto de la cultura y la música rock estadounidense, como de otros componentes asociados a ella, fruto de su experiencia como inmigrante en aquel país. Tal y como lo expone Xavier Andrade en su análisis sobre masculinidades y cultura popular en Guayaquil:

Después de su retorno a Guayaquil en 1969, a la edad de 23, PJ se dedicó a la tarea de expandir la cultura del rock entre los jóvenes locales; en un medio en el cual este género no era muy familiar, Jaime se convierte en un catalizador importante en la expansión de otros elementos foráneos tales como drogas ilegales, principalmente marihuana, moda de vestido y, [...] nociones sobre masculinidad derivadas del movimiento pop y las pandillas juveniles, cuyo terreno común era un énfasis en abierta promiscuidad heterosexual (Andrade, 1999, pág. 105).

A partir de 1969 Pancho Jaime organizó conciertos en el puerto principal, dirigió un programa radial, abrió el bar “Rock On”, y fue vocalista de la banda Texaco Wolf reconocida más por su puesta en escena que por su sonido. Sin embargo, fue en sus revistas donde Pancho Jaime fue mayormente conocido. En sus inicios escribía sobre música rock y realizaba publicidad de los eventos y músicos de ese entonces, sin embargo, con el tiempo sus redacciones e ilustraciones se tornaron hacia la crítica política, especialmente después de haber sido encarcelado y torturado bajo el mandato de León Febres Cordero. Sus publicaciones estuvieron cargadas de contenidos pornográficos y controversiales que hacían alusión a la falta de virilidad de los políticos feminizando sus nombres o etiquetándolos de homosexuales (Andrade, 1999).

La música rock dejó de ser solamente la unión de sonidos entre guitarra, bajo, batería y voz, pasando a establecer un sistema de creencias en torno a las ideas y prácticas ligadas a esta música. A partir de la biografía de Pancho Jaime se visibiliza la relación del rock con aspectos como las relaciones sexuales, las drogas y la política. Todo esto debido a que su trayectoria personal estuvo estructurada a partir de su experiencia en pandillas juveniles y por la influencia del movimiento hippie en la juventud estadounidense de ese entonces, lo cual se expresa en sus prácticas y en su singular manera de recorrer el espacio de la sociedad ecuatoriana de aquellos tiempos.

Así, con el pasar del tiempo, su imagen ha sido construida en torno a la de un héroe popular siendo reconocido como uno de los grandes hitos de la historia del rock en el país por su actitud ante la autoridad y los prejuicios. En palabras de Rodríguez “él te hace enorgullecerte de ser roquero” (Rodríguez, 2017), lo cual en aquel entonces significaba imponerte ante las críticas de la sociedad. Es por esto que la importancia de este personaje radica principalmente en el hecho de que gracias a él se dio paso a la definición y delimitación de lo que es ser roquero, es decir, en torno a unas *maneras* de pensar, ser y actuar que van más allá de la música. El rock pasó a ser una cuestión de *actitud*. De esta manera, su trayectoria personal es un indicio de la génesis de los sistemas de clasificación e identificación apropiados por los roqueros de las siguientes generaciones.

2.1.2. Quito: el rock en términos de ideología y espacio

A partir de esto, se abre el camino a la siguiente tendencia analítica relacionada a los aspectos simbólicos e ideológicos del rock, la cual estudiaremos a partir de la historia del rock en la capital ecuatoriana. En este caso, resulta conveniente analizar cómo se construyeron las delimitaciones sociales y geográficas en el campo de la producción y el consumo de la música rock que posicionaron al sur de la ciudad como el espacio legítimo en la construcción del movimiento roquero quiteño. De esta manera, para comprender el surgimiento del fenómeno del rock en la ciudad de Quito es necesario posicionarse en la época e indagar en la visión del mundo de ese tiempo.

En primer lugar, el rock en la ciudad se vislumbra en los años de 1970 a partir de la iniciativa de un grupo de jóvenes con destrezas musicales quienes formaron parte de las denominadas “misas a-go-gó” que consistían en un estímulo por parte de la Iglesia para la participación de músicos jóvenes en misiones o cultos religiosos. Al formar parte de este programa los jóvenes tenían la posibilidad de utilizar los instrumentos y equipos de sonido para sus propios ensayos, lo cual ayudó de manera significativa a quienes carecían de las posibilidades de adquirir un instrumento propio. Fue de esta manera como aquellos jóvenes pudieron desarrollar nuevas destrezas musicales y, a su vez, su afición por el rock.

A partir de este hecho surge “La Tribu” la cual fue la primera agrupación en incursionar en lo que actualmente es denominado rock. Estuvo conformada por Ramiro “El Negro” Acosta, Eduardo Erazo, Ernesto Álvarez, Marco Romero y Fernando Benavides (Neumane, 2013); quienes a su vez, organizaron el primer “Festival de Música Moderna” —emprendido tras la presentación del film del Festival de Woodstock en el Teatro

Universitario de la Central a principios de los años setentas–, el cual tuvo lugar el 11 de marzo de 1972 en la Concha Acústica ubicada en la Villaflora al sur de la ciudad de Quito. A diferencia de los grupos colegiales existentes en ese entonces –que interpretaban principalmente baladas rítmicas– este espacio posicionó a grupos locales que interpretaban composiciones de referentes del rock como Jimi Hendrix, Carlos Santana y Mick Jagger.

La introducción de la música a-go-gó en la ciudad no solamente se manifestó en el ámbito artístico, sino sobre todo como una percepción diferente del mundo. En palabras de Ramiro Acosta, el rock constituía “otro nivel de entender” (Acosta, 2017), ya que en los años de 1970 el imaginario con el que se introdujo el rock traspasaba los esquemas establecidos sobre las formas de existencia: “no se podía entender eso” (Acosta, 2017). De esta manera, para aquellos jóvenes el rock se vinculó a una forma filosófica de ser, alimentada por los slogans de la época como “haz el amor y no la guerra”, marcados también por lo sucedido en mayo del 68 que interpeló a la juventud como el símbolo de rebeldía. Tal y como lo indica Frith (2006) el rock va mucho más allá de lo musical:

Si unos intérpretes y sonidos tan eclécticos pueden agruparse con el título “rock”, no se debe a que comparten una misma esencia musical ajena al tiempo, sino a que unos contextos históricos específicos, unas audiencias, unos discursos críticos y unas prácticas industriales han operado conjuntamente para modelar una percepción particular de este o aquel músico, de esta o aquella música, una percepción que los une en su pertenencia al “rock” (Frith, Straw, & Street, 2006, pág. 155).

Ciertamente, el contexto de las décadas de los 60, 70 y 80 abarcó insurgencias en muchos países latinoamericanos, diversas dictaduras, el surgimiento de guerrillas y el levantamiento de las revoluciones comunistas, lo cual contribuyó a que la juventud latinoamericana en general se incline hacia manifestaciones de rebeldía y libertad. La nueva canción latinoamericana, la salsa y el rock fueron algunas de las expresiones en la música que se transformaron en un medio de denuncia ante la situación de aquel entonces, especialmente relatando situaciones de la vida cotidiana. A pesar de que en sus inicios el rock n’ roll constituyó un producto de la industria musical estadounidense que no precisamente se identificó con la protesta social, posteriormente desarrolló aquella voz que permitió expresar las coyunturas vividas en diversos países especialmente desde la mirada de los jóvenes.

Así, la música que interpretaban las nuevas propuestas roqueras de la ciudad de Quito necesitaban un espacio que exprese la autonomía y libertad con la que se identificaban. Sin embargo, la mayoría de lugares en los cuales se realizaban conciertos se ubicaban en

el norte de la ciudad y no se alineaban a los ideales de la juventud roquera. Algunos de estos espacios fueron: el hipódromo donde ahora es el Parque La Carolina, el Centro de Exposiciones Quito, la Plaza de Toros, el Coliseo Julio César Hidalgo y las kermeses de diferentes colegios de la ciudad. En estos dos últimos espacios, se dio lugar a la realización de conciertos de rock, sin embargo, la juventud roquera buscaba un espacio diferente que fuese libre, abierto y alejado lo más posible de las instituciones de poder. A partir de esta búsqueda es cómo nace uno de los hitos del rock en nuestra ciudad, como lo explica Ramiro Acosta en la siguiente cita:

Vivíamos al sur y coincidentalmente, estaba ese espacio botado; como el rock fue entendido como una filosofía que narraba realidades, el espacio donde fundar ese hito del rock ecuatoriano debía ser la calle, un sitio abierto y sobre todo lejos de poder ser controlado o censurado por el poder, y ese espacio con esas características particulares lo brindaba únicamente la Concha Acústica de la Villaflora (Rodríguez, 2014, pág. 28).

Aquel grupo de jóvenes impulsaron el primer concierto masivo de rock en la ciudad de Quito, el cual fue documentado por el diario *Últimas Noticias* con una crónica titulada “Éxito sin precedentes primer Festival de Música Moderna”. A pesar de que las condiciones en las que se realizó el concierto no fueron las óptimas –las mismas bandas colaboraron con los equipos de sonido– se logró reunir tanto a mujeres y hombres de toda edad y condición social. Las bandas presentaron sus temas propios y *covers* de grupos como: The Beatles, Jimi Hendrix, The Rolling Stones y Credence Clearwater Revival. De esta manera, se concretaron las expectativas manifestadas por los organizadores del evento expresadas en las siguientes palabras:

Queremos que estén presentes todos, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, sin distinción de clases económicas y sociales, y otras barreras que afectan actualmente a la sociedad. Queremos repartir un poco de música y que cada uno de los asistentes sienta el mensaje que les transmitimos. Estamos seguros de que será un éxito halagador (Rodríguez, 2014, pág. 40).

Al retroceder en el tiempo y comprender por qué la Concha Acústica se ha instaurado como el símbolo del rock en la ciudad de Quito, es posible entender cuando se dice que “en el sur nació todo” (Rodríguez, 2014, pág. 22) a pesar de que, tanto en el norte como en el sur de la ciudad, existieron movimientos emergentes en torno a la música rock⁴. Lo que marcó la diferencia fue que el primer Festival de Música Moderna fue el resultado de

⁴ En una entrevista realizada a Ramiro Acosta nos comenta que el norte se hizo el intento de “emular el hipismo en el sentido de funcionar libre, ósea en realidad tenía mucho que ver con drogas y sexo. Ahí fueron desmantelados porque también incursionó la policía y los metieron presos”. (Acosta, 2017)

un proceso de construcción autónomo entrelazado a la ideología de la cultura rock nacida en los años sesenta⁵. La música rock adopta una ética que la constituye como una forma de comunicarse y protestar, más que como un producto elaborado únicamente para el consumo.

De esta manera, se puede decir que, en primer lugar, fue la gente de clase pudiente quienes introdujeron el rock en la ciudad debido a que, como en aquel entonces existía mucha dificultad en conseguir música para los jóvenes, eran ellos quienes tenían la posibilidad de traer los discos desde el extranjero y, de este modo, generar acá un círculo de consumo en torno a esta música. De igual forma, la exhibición de la película del Festival de Woodstock convocó a todos los roqueros de la ciudad, lo cual dio lugar a la idea de replicar aquel festival ya que en esa época únicamente se realizaban conciertos en las kermeses de algunos colegios de Quito. Se dio paso al primer festival del rock en la ciudad de Quito, el cual constituye la concretización del sistema de creencias que fueron adoptando los jóvenes en torno a la música. Este hecho es clave para entender las dinámicas de producción y consumo de rock en la ciudad de Quito. Si bien en sus inicios no existió una clara intención de introducir una nueva identidad para los jóvenes de la ciudad⁶, con el tiempo tanto las dificultades como los aciertos dieron paso a la consagración del rock como un pilar en la cultura urbana de la ciudad.

2.2. Consolidación del rock en Quito: la segunda etapa

A lo largo de los años setenta y ochenta el rock se fue abriendo camino por los oídos de los jóvenes de Quito y de otras ciudades del país. Tras el primer concierto en la Concha

⁵ Parte fundamental para la formación histórica del rock fue la cultura “folk” la cual aportó en gran medida con las ideas esenciales que el rock adoptaría a su situación particular. La cultura folk se constituyó como una reacción hacia los avances de la cultura de masas la cual “acentuaba la sensación de alienación que acompañaba a la vida moderna, eminentemente urbana e industrializada” (Frith, Straw, & Street, 2006, pág. 169). En la música su enemigo se materializaba en las listas de popularidad de las corrientes de música popular comercial consideradas canciones sin espíritu y éxitos producto de la manipulación de la juventud para su consumo. Al contrario, en la cultura folk se desarrolló el concepto de la autenticidad refiriéndose a “las experiencias populares que son valoradas como incorruptas e inalienables, placeres ‘anti-masas’ que se perciben como musicalmente puros, genuinos y orgánicamente conectados con la comunidad que los produce” (Frith, Straw, & Street, 2006, pág. 170). Al adoptar esta ideología, el rock se constituyó como una esfera aparte, incluso opuesta, de la tendencia masiva de música popular representada principalmente por el “pop”. El rock tiende a entrelazar las valoraciones estéticas con los juicios éticos para la consagración de lo que es verdadero en la música.

⁶ Tal y como lo expresa Ramiro Acosta: “En el tiempo que estábamos viviendo nunca nos dimos cuenta que éramos los primeros en Quito. Ya había [bandas] en Guayaquil, pero era como un mundo aparte” (Acosta, 2017).

Acústica se abrió un círculo de conciertos en el coliseo Julio César Hidalgo y en los Tres Molinos, y continuaron las presentaciones de bandas de rock en las kermeses colegiales. En 1975 y 1978 se dio paso a Ramiro Acosta, Marcelo Acebedo y Jorge Laverde para interpretar a Santana y Ten Years After en la tarima de los años viejos que se colocaba cada año en la avenida Maldonado. A inicios de los años ochenta se crea un espacio al norte de la ciudad llamado El Molinón, donde se abrieron las puertas a agrupaciones reconocidas como Mozzarella –maestros del rock progresivo ecuatoriano– o Cancerbero. A mediados de los ochenta, en 1984, Tarkus interpreta temas de Led Zeppelin en la inauguración del centro comercial El Bosque y en 1985 se realiza un concierto en el centro comercial El Caracol en Ambato en el cual se dieron cita muchos roqueros quiteños. En este concierto participaron bandas posicionadas de la época como Tarkus, Blaze y Luna Llena. Cabría recalcar que, tras varios años después de la acogida del rock en la ciudad, muchas de las bandas continuaron realizando covers a la par de producir su propio material.

En 1987 revive la inquietud de un grupo de jóvenes por llevar a cabo un concierto de rock que sea representativo del sur de Quito, lo cual concluyó en la realización del concierto “Rock por la Vida y la Paz” en la concha acústica de la Villaflora en el que tocó el grupo Luna Llena, principal representante del rock en aquel lado de la ciudad. A partir de entonces cada año se repite aquel concierto, hoy llamado “Al sur del Cielo”, que en palabras de aquellos entusiastas lo identifican como un concierto entre amigos lo cual, a su vez, ha dado paso a la construcción de una identidad alrededor de este espacio. Esto se confirma en las palabras de uno de los organizadores del concierto en aquellos tiempos quien afirma que empezaron “a sentir a la Concha Acústica como un espacio [suyo], lo cual [los] motivaba a pensar y hacer cosas para mejorarlo” (Rodríguez, 2014, pág. 56), a pesar de la dificultad que significaba para un grupo de jóvenes el conseguir financiamiento para un evento de ese tipo. Algunas de las bandas que acompañaron este proceso fueron Tarkus, Metamorfosis, La Tribu y el solista Jaime Guevara.

En este punto, es posible visibilizar la polarización de los roqueros del norte y del sur de la ciudad, la cual se erigió en términos de espacios y de estilos musicales. Por algún tiempo, en el norte se concentraron los lugares en los cuales se daban conciertos de rock por lo que los aficionados que vivían en el sur siempre tenían que movilizarse hasta aquel lado de la ciudad. Esto motivó a que se abriera la Concha Acústica como un espacio para las bandas que nacían en el sur de la ciudad y tocaran el tipo de música que se escuchaba allá. Por otro lado, el gusto musical por determinados estilos de rock se dividió entre los que

gustaban del heavy metal y los que continuaron escuchando rock clásico o nuevas tendencias más experimentales de rock. De esta manera, en los conciertos del 31 de diciembre en la concha acústica por mucho tiempo se escuchaba únicamente heavy metal mientras que, por el contrario, en el norte se concentraron grupos como Sueño de Brahamas, La Tribu o Jardín de Infames que, a pesar de haber nacido en el sur, se posicionaron en los escenarios del otro lado de la ciudad. Conjuntamente se empiezan a vislumbrar bandas que interpretan nuevos géneros como death metal, metal extremo, metal experimental y hardcore.

Así, en los años noventa surgen diferentes tipos de agrupaciones en ambas partes de la ciudad. En el sur nacen las bandas de heavy y thrash metal como Metamorfosis, Abadón, Sueño Eterno, Resistencia, Corazón de Metal, Espada Sagrada, entre otras; mientras que en el norte surgen bandas como Pulpo 3 (rock progresivo), Tanque (punk), Muscaria (hardcore), Sal y Mileto (rock progresivo), Mama Vudú (rock alternativo), Dentro de Helena (rock/industrial) y Madbrain (hardcore), influenciadas por géneros como el ska, el punk, y derivaciones de lo que se denominó rock “alternativo”. Era casi imposible que una de las bandas del segundo grupo participe en un concierto en la concha acústica (Rodríguez, 2017). El gusto musical de aquel público estaba estrictamente demarcado hacia lo que siempre habían escuchado por lo que era muy difícil para ellos aceptar un sonido diferente a lo que se consideraba “verdadero” rock. Es por este y otros motivos que se creó en el 2008 el “Festival de Música Independiente Quitofest”⁷ como un espacio que acogiera la música contemporánea como la que realizaba las bandas del norte. Con el tiempo se van abriendo más festivales con sus propias perspectivas y en diferentes lugares de la ciudad como El Colorado Metal Fest, Quituraymi, Rockmiñahui, entre otros.

Todo este proceso se fue gestando en un ambiente en el cual se percibía al rock en torno a prejuicios en su mayoría promovidos por los gobiernos de presidentes como León Febres Cordero, Sixto Durán Ballén y Abdalá Bucaram y. A lo largo de los años noventa se dio paso a actos de represión tanto física como simbólica hacia los jóvenes roqueros señalados como drogadictos, delincuentes, homosexuales, inmorales, e incluso, satánicos. Fueron desacreditados tanto por los grupos de derecha como de izquierda, a pesar de que, con los últimos compartían ideales similares. De este modo, se consolidó una identidad roquera como un elemento de protesta en contra de la ideología conservadora que gobernaba en la

⁷ Cabría indicar que, a pesar de que el Quitofest no es un festival netamente de música rock, ésta constituye uno de sus fuertes componentes.

época. De manera especial, en el sur la música pasó a constituir un medio de expresión y de rechazo a lo que vivían cotidianamente estos jóvenes generando un fuerte movimiento subterráneo en torno al rock y específicamente el metal. Sin embargo, este hecho no es gratuito ya que el rock, como fenómeno cultural, es un campo de posiciones y disposiciones diversas construidas en base a un “modelo económico invertido” que jerarquiza a las obras artísticas en torno a una ética anti-sistema. Así, la invisible línea divisoria que separó a la escena roquera entre los “verdaderos” roqueros del sur y los “noveleros” del norte, da cuenta de una lucha simbólica propia de todo campo de producción artístico marcada por conceptos como el de autonomía y de autenticidad que constituyen el centro de su sistema de valores.

La ramificación del rock en diversos géneros ha producido que la concepción de autenticidad adquiera distintas definiciones opuestas entre sí ya que, a pesar de ser un concepto central en esta práctica cultural, no todos quienes conforman el campo de la música rock la comprenden de la misma manera. En el caso de la escena roquera de Quito es posible delimitar dos clases de autenticidad roquera basada en la clasificación realizada por Keir Keightley (2006) que la divide en *autenticidad romántica* y *autenticidad moderna*. La primera abarca la tradición, las raíces, la continuidad del pasado, la noción de comunidad, la creencia de un sonido de rock esencial, la sinceridad y la comunicación directa; mientras que la segunda precisa la experimentación, el progreso, la vanguardia, la condición de artista, un enfoque abierto sobre los sonidos del rock, la ironía y el sarcasmo.

Así, la división entre roqueros del norte y del sur se explica en la medida en que los primeros se caracterizan por incorporarse a la ola de rock alternativo y experimental influenciada por la música de vanguardia del extranjero. Las letras de sus canciones abarcan temáticas existenciales utilizando metáforas, ironías y alegorías para expresar sucesos de la vida cotidiana que no necesariamente tienen que ver con problemáticas comunes y sociales. Por otro lado, el rock del sur expresa de manera explícita un orgullo y un sentido de comunidad manifestado en los conciertos de la concha acústica, espacio legítimo de géneros como el heavy y thrash metal al considerarlos como el verdadero rock y rechazando cualquier alteración del sonido. En la actualidad esta demarcación se ha ido desvaneciendo, sin embargo, estableció dinámicas de producción que han permitido la consolidación de una escena diversa del rock en la ciudad de Quito.

2.2.1. El rol de la radio y la televisión en la difusión de rock

En todo este proceso el papel de la radio constituyó un elemento fundamental para la consolidación de una comunidad de consumidores de rock en la ciudad. Tomando en cuenta que en ese entonces era muy complicado para la mayoría conseguir discos de música rock y un aparato para reproducirlos, la radio pasó a ser uno de los principales medios de difusión y promoción del rock en Quito. Las primeras radios en transmitir rock en la ciudad fueron las estaciones dirigidas por Mary Lou Parra, quien desde los dieciséis años se introdujo en este negocio con la Radio Musical AM en 1963. Posteriormente inauguró la Teleonda Musical FM la cual empezó a transmitir jazz en el año 1965. En estas radios quienes hablaban no eran simplemente locutores, sino que eran *disk jockey* importando todo lo que este personaje representó en las radiodifusoras estadounidenses, tal como se expresa en la siguiente cita:

Los locutores, ¿cómo les explico?, hablaban. Decían cosas en la mitad de la canción. Se soltaban buenas papas. Fregaban. Y, además, todo con unas voces del san flautas. Disk jockey dizque se llamaban los que hacían eso ¡Qué íbamos a saber nosotros qué diablos eran los disks jockey! Las chicas les llamaban por teléfono y se morían por ellos y pasaban y repasan por la Amazonas que era donde estaba Radio Musical y ellos desde arriba les hacían señas y ellas desde abajo se desmayaban ¡Qué voces! Gabriel Espinosa de los Monteros tenía solo 16 años y ya hacía furor. Y Pepe Rosenfeldt. Y Vicente Córdoba (Explored, 1993).

La programación de casi las 402 estaciones de radio en Ecuador a inicios de los años ochenta estaba enfocada más hacia la transmisión de deportes y de noticias que hacia la programación musical (Billboard, 1981). Es por esto que Radio Musical y Teleonda Musical se orientaron hacia un mercado de jóvenes de un rango de edad entre los once y treinta años para el consumo de música moderna. La radio AM adoptó el formato del *top* de 40 *hits* musicales, mientras que la radio FM reproducía cortes de álbumes de rock. De esta manera, la radio ponía al aire tanto éxitos extranjeros como nacionales entre los cuales los primeros tres lugares del *ranking* los ocupaban generalmente *hits* extranjeros como fueron “Time” de Alan Parsons o “The One That You Love” de Air Supply. Entre los artistas nacionales se encontraban Marielisa, Claudio Jacombe, Johnny y Sussana, Patricia Gonzales, y finalmente Mozarella la cual era la única banda de rock mayoritariamente reconocida (Billboard, 1981). De hecho, doña Mary Lou acompañó y dirigió parte de la carrera de Mozarella, lo cual impulsó a que esta y otras bandas se arriesgaran hacia la interpretación de música diferente.

Posteriormente, en 1984 surge el programa de radio creado por Carlos Sánchez Montoya, quien se relacionó con el rock como músico y comunicador. Este programa “se transmitió en la Radio Pichincha [...] con el nombre de Rock FM, que pronto sería cambiado por el

ya legendario Romper Falsos Mitos, inspirado en una canción de la banda de Heavy Metal española Barón Rojo” (Ayala Román, 2008, pág. 93). Los contenidos de su programación se caracterizaron por incluir rock pesado que era poco digerible para el público en general. Por ejemplo, entre las bandas nacionales se transmitió a Blaze, Mutación, Mozarella, Alan Freed, Circuito, entre otras; y entre las bandas extranjeras era posible escuchar a Rata Blanca, Iron Maiden, Slayer, Guns n’ Roses y Venom (Ayala Román, 2008). De esta manera, empezaron a surgir cada vez más diferentes espacios con un contenido del rock variado. Algunos de estos programas radiales –hasta llegar a la actualidad – fueron:

Tabla 1 – Programas radiales de rock

<i>No.</i>	<i>Programa</i>	<i>Radio</i>	<i>Locutor</i>
1	Unidos por la fe metálica	Jet Estéreo	Guillermo Rúales
2	Archivos	-	Jorge Ayala
3	Instinto de conservación	Radio Impacto 106.9	Carlos Sánchez Montoya
4	No te agites sin usarnos	Radio Visión	Carlos S. Montoya
5	Origen de las Especies	Radio Planeta	Carlos S. Montoya
6	Prohibido Prohibir	Teleonda Musical, Radio Impacto, Metro Stereo, Radio Pública de Ecuador	Mayra Benalcázar
7	La Zona del Metal	Radio XS	Hugo Beltrán
8	El Lado Oscuro	Radio XS	Diego Suarez
9	La Silla Eléctrica	1.99 FM Stereo – Guayaquil	Pedro Ortiz Jr
10	El Aeroplano	-	Mario Díaz Rivadeneira
11	Luna Negra	Radio La Luna	Byron Acosta
12	El Vagón Alternativo	-	Edwin Poveda
13	Hora Shock	Radio Impacto, Radio Metro Stereo	Darío Ramos
14	Área 51	Radio Visión	Diego Falconí

15	La Rockomotora	-	Pablo Rodríguez
16	La Galería del rock	-	Rodrigo Acosta

Fuente: Elaboración propia

Muchos de estos espacios fueron dirigidos por jóvenes músicos, lo cual cambió la forma de estructurar el diálogo con el radioescucha. A diferencia del locutor habitual que aparte de reproducir los temas seleccionados para su programa musical se concentra en presentar el nombre de las canciones de un disco o los miembros de una banda, los músicos con espacios radiales relataban la manera cómo realizaban su música y sus letras, contaban anécdotas e historias particulares lo que dio como resultado un mayor acercamiento hacia el público. A su vez, estas radios fueron espacios de difusión y apoyo a eventos y conciertos de rock, un ejemplo de esto fue el Magma Rock, un concierto con el lema “El rock ayuda” realizado para “apoyar a los afectados de Lloa por la erupción del volcán Pichincha [en 1999], con la participación de bandas tan diferentes como: La Grupa, Crucks en Karnak, Tandacuchi, H.D.Q., Metamorfosis y Necrofobia” (Plan Arteria, Programas radiales que aportaron a la difusión del rock nacional, 2012). En la actualidad, muchas radios pueden ser escuchadas vía Internet, incluso algunas trabajan exclusivamente a través de este medio, y la difusión de conciertos y demás se realiza a través de redes sociales u otros medios vía Internet lo cual ha generado otras formas de aproximarse a los artistas y a su música.

Por otro lado, la televisión también influyó en la difusión de la música rock y metal, aunque de forma interrumpida. Todo joven recuerda la “buena época de MTV” en la cual se transmitía lo mejor de rock norteamericano y latino. En el año 1993 los ejecutivos de MTV Networks deciden lanzar el canal bajo el nombre de “MTV Latino” el cual tuvo señal abierta para toda Latinoamérica, sin embargo, no se mantuvo así por mucho tiempo. En el año de 1989 MTV organizó un concurso transmitido por Gamavisión en el cual participaron diversas bandas de pop, rock y metal. Algunas de las bandas de metal que participaron fueron Demolición, Blaze, Tarkus, Abraxas y Animal, sin embargo, el concurso lo ganó la agrupación de pop romántico Tranzas.

En el ámbito nacional, a través de la señal de Ecuavisa, en los años noventa se transmitió el programa “Video Show” dirigido por Solange Viteri y Felipe Terán en el cual se realizaron entrevistas, tocadas en vivo y lanzaron dos discos compilatorios de bandas juveniles de rock y pop principalmente. Entre las agrupaciones que participaron en el programa se encontraron Fasso Péndulo, Contravía, Barro, Materia Prima, entre otras. A

través de Canela TV, entre los años ochenta y noventa, se transmitió el programa “Rock TV” en el cual pasaron videoclips de bandas de la época como Tarkus, entre otras.

A pesar de que no existe un registro amplio del material audiovisual de todas las bandas que se transmitió a través de la televisión, queda constancia de la participación de las agrupaciones de rock y metal en este medio. En siglo XXI se pueden nombrar programas como “El Alternador” producido por Luis Rueda a través de Ecuador TV, “Hoy Music” de Nebraska Chiriboga, entre otros.

2.3. La producción y consumo de rock en Quito en el siglo XXI

A lo largo de este capítulo se ha podido observar el proceso histórico mediante el cual el rock se afianzó como una esfera diferenciada con una lógica de funcionamiento propia. En los países latinoamericanos este proceso inició en lo que podría denominar la “prehistoria” del rock en la cual las bandas se dedicaban únicamente a la realización de *covers* de bandas de rock n’ roll. Luego a finales de los 60 e inicios de los 70 surgen propuestas autóctonas, las cuales se consagraron como pioneros en la realización de un rock propio, mientras que en las décadas de 1980 y 1990 se consolida el rock como un idioma y una identidad. Finalmente, a lo largo del siglo XXI el rock atraviesa procesos de diversificación e internacionalización abriendo la puerta a nuevos géneros que, a su vez, adoptan matices propios de cada contexto cultural y geográfico. En el caso de Quito, el nuevo siglo trae consigo la eclosión de diversos escenarios de rock y metal especialmente adoptando el formato de festivales, surgen nuevas propuestas musicales y se van desvaneciendo las contradicciones entre los grupos del norte y del sur.

2.3.1. Festivales

A finales de los noventa e inicios del nuevo siglo empezaron a surgir nuevos espacios para la música independiente. En 1997 se organizó la primera Semana del Rock por parte del Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil con el propósito de rechazar la represión policial efectuada un año antes en un concierto de la banda mexicana Cenotaph en la ciudad de Ambato (Plan Arteria, 2014). Este concierto sería retomado en el año 2003 por parte de algunas organizaciones, entre ellas estuvo Al Sur del Cielo que actualmente continúa realizando el festival. En 1998 el taller Perros Callejeros crea el Rockmiñahui, un festival que rememora la tragedia de la conquista española para estimular la conciencia histórica de las nuevas generaciones. Tuvo lugar en la centenaria casa del obrero y con los

años ha ocupado varias plazas del Centro Histórico de Quito acogiendo a bandas de diversos géneros de música urbana y otras expresiones artísticas como poesía y teatro (La Hora, 2005). De igual forma durante los años noventa tuvieron lugar eventos que influyeron a muchos músicos jóvenes de este entonces, algunos de ellos fueron la “Fiesta de la Música” organizada por la Alianza Francesa, el “Verano de las Artes” y el “Pululahua, Rock desde el Volcán organizados por el Municipio de Quito.

Llegan los 2000 y continúan surgiendo nuevos festivales de música a lo largo de la ciudad. En el año 2003 surgen el “Quitofest” y la “Semana del Rock”, cada uno acogiendo a diferentes estilos musicales y públicos. Primeramente, la “Semana del Rock” se constituyó como un espacio que acogiera a bandas nuevas, sin embargo, en su mayoría este festival ha estado inclinado hacia los géneros del metal. Como lo dice su nombre, es una semana en la que se llevan a cabo una serie de conciertos y talleres relacionados a esta música y a aspectos relacionados a ella. Por otro lado, el “Festival Internacional de Música Independiente Quitofest” nace por el trabajo de la Fundación Música Joven conformada por Jalal Dubois, Rodrigo Padilla, Edgar Castellanos y Álvaro Ruiz, con el objetivo de fomentar el desarrollo de la música independiente enfocándose en la juventud. Esta fundación ha sido un agente importante dentro de la gestión cultural de la ciudad y la toma de espacios públicos con la organización de eventos gratuitos masivos entre ellos el “Quitofest” y la “Fiesta S.A.”, la creación y desarrollo de portales electrónicos para la difusión de eventos y el lanzamiento de discos de música independiente del país (Música Joven, 2003). Hasta la fecha, este festival lleva quince ediciones y se ha realizado en espacios como el Parque la Carolina, el Parque Bicentenario y, en especial, el Parque Itchimbía. A lo largo de los años este festival ha sido uno de los ejes fundamentales para la producción y difusión de música en la ciudad, acogiendo a bandas nacionales e internacionales de géneros como rock, ska, hip hop, funk, reggae, hardcore, metal, entre otros.

Las universidades también han constituido un espacio para el encuentro entre jóvenes roqueros/as a lo largo de las últimas décadas. Uno de los festivales más representativos ha sido el “Polifest” que lleva aproximadamente diecisiete años de realización por parte de la Federación de Estudiantes de la Politécnica Nacional (FEPON). Este festival se ha realizado bajo la ayuda económica de la universidad, que por muchos años ha otorgado un fondo para el contrato de las bandas y de los equipos necesarios, por lo que este festival ha sido gratuito y se ha llevado a cabo en las instalaciones de la universidad ubicando tarimas para diferentes gustos musicales, desde rock hasta música tropical. El cambio de

autoridades en los últimos años ha ocasionado dificultades en la consecución de las festividades de esta universidad, lo cual produjo que, junto a una mala gestión de los organizadores, el festival del año 2017 se haya cancelado.

Por otro lado, el “Centralazo” ha sido otro de los conciertos más visibles en el campo del rock quiteño. El festival surgió en el año 2010 como una iniciativa de Carlos Torres, presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad Central (FEUE), quien se identificaba como roquero, por lo que decidió generar un espacio para las bandas de rock y metal de la ciudad. Desde la primera edición se asoció con el Plan de Ayuda Acolita que, a cambio de la entrada al concierto, recolecta juguetes, fundas de caramelos y ropa para regalarlos en navidad a personas de bajos recursos. Al igual que el “Polifest”, este festival ha recibido el apoyo económico de la universidad, sin embargo, en los últimos años parte de los gastos han sido asumidos por la organización y los fondos de la FEUE (Orquera, 2014).

Ambos festivales permiten que bandas universitarias toquen en los eventos realizando un proceso de selección mediante conciertos de audiciones para elegir las mejores propuestas. Entre los proyectos más recientes se encuentra el “Festival Musical FEUCE-Q” organizado por la Federación de Estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Quito. A diferencia de los otros festivales se cobra una entrada de va desde los doce a quince dólares y pone en escena a diferentes bandas de música contemporánea de géneros como rock, pop, electrónica, entre otros.

2.3.2. El “caso Factory”

Un acontecimiento que marcó sin duda a toda la juventud roquera de Quito fue el incendio acontecido en la discoteca Factory relatado en la siguiente cita:

El 19 de abril de 2008 se produjo un incendio ocurrido durante un concierto de rock en la Discoteca Factory Dance Industry. El flagelo dejó como resultado 30 heridos/as con quemaduras de segundo y tercer grado y ocasionó la muerte de 19 personas. La Discoteca Factory, lugar donde ocurrió el siniestro estaba ubicada en los límites del barrio San Bartolo por la Av. Maldonado (Madrid Tamayo, Negrete Morales, & Livio Madrid, 2013, pág. 38).

El motivo del encuentro era realizar un concierto denominado “Ultratumba 2008” en el cual:

Se iba a galardonar, por su trabajo vinculado a la difusión del género gótico en el país, a algunas bandas representantes de este estilo de música que además habían participado en

la grabación de un CD compilatorio que se lanzaba el mismo día (Madrid Tamayo, Negrete Morales, & Livio Madrid, 2013, pág. 41).

Sin embargo, mientras la banda Vendimia realizaba su intervención, dos personas en el escenario encendieron luces de bengala y las lanzaron provocando que el techo, cubierto de telas y sábanas, se encendiera rápidamente y se desprendiera cayendo sobre los asistentes. Muchas personas sufrieron graves quemaduras y los que no lograron escapar del lugar fallecieron. Enseguida esta tragedia se convirtió en interés público y durante tres semanas se escuchó en los medios masivos de comunicación hablar sobre el “caso Factory”.

Mediante imágenes, argumentos, debates y cifras fue como se trató el tema por parte de las autoridades, académicos, policías y periodistas, mientras que en una marcha realizada una semana después del acontecimiento se criticaba fuertemente esa actitud, la de una “mala prensa, que narró el acontecimiento con burla, sin sensibilidad, sin conocimiento y aprovechando lo impactante del caso para generar ventas desde el sensacionalismo y la falsa moral” (Rodríguez, 2014, pág. 116). La marcha tuvo como punto de encuentro la Plaza Grande del Centro Histórico de Quito para trasladarse hacia la concha acústica de la Villaflora reuniendo a los familiares, amigos y roqueros que se solidarizaban con los afectados del incendio, clamando y portando mensajes de apoyo que, de alguna manera, reflejaban su propia realidad.

La tragedia sucedida en la Factory destapó aquello que durante décadas la negación, el prejuicio y la censura por parte de una sociedad conservadora y adultocéntrica relegó a la juventud a buscar por sí mismos sus propios medios y formas de expresión. A pesar de los argumentos que responsabilizaban a los mismos jóvenes por ser satánicos e imprudentes, este acontecimiento dio paso a la creación de una especie de tolerancia frente a las y los roqueros al darse cuenta que aparte de escuchar rock, son personas que trabajan, estudian, tienen familia y responsabilidades. Se dio paso a una mayor visibilidad del ser roquero a pesar de que la distancia entre estos y el resto de la sociedad continúe existiendo.

De todas formas, con el tiempo las instituciones municipales y gubernamentales empezaron a acuñar como “identidades juveniles” a aquellas manifestaciones culturales protagonizadas por jóvenes, generando espacios oficiales de difusión. El movimiento roquero pasó a formar parte de la agenda intercultural del Ministerio de Cultura y del

Municipio de Quito⁸. Incluso en el año 2016 se inauguró el Parque de las Diversidades por parte de la Municipalidad en honor a los fallecidos en la Factory. La exclusión mutua entre los jóvenes roqueros y el resto de la sociedad⁹ ha empezado a ceder gracias a este hecho, sin embargo, la necesidad de diferenciarse de la sociedad dominante que vislumbra el imaginario del movimiento roquero persiste, ya que la visibilidad no implica por completo un entendimiento. Muchas veces es difícil comprender el idealismo que acobija la percepción del mundo de un joven que encuentra en la música un universo cargado de sentido. Lo sucedido en la Factory trae consigo una reflexión no solamente sobre el rock y su relación con la sociedad, sino sobre un ideal compartido por la juventud, una comunión a través de la música que, en este caso, terminó en una tragedia sea quien fuera el culpable. Las palabras dichas por un familiar de Andrés Rivadeneira, bajista de Zelestial, expresan aquel sentir de la juventud ante la música, mal entendida cuando se trata de rock:

Las calaveras y las cruces son parte de la vida, porque todos somos esqueletos cubiertos de carne y todos vamos a morir. Quizá yo pudiera morir como mi primo hermano Andrés Rivadeneira, defendiendo mis ideales, yo quisiera morir como él, con un instrumento en las manos (Rodríguez, 2014, pág. 116).

2.4. El rock como un campo de disputa

Cuando se habla del campo de música rock se entiende un espacio heterogéneo que abarca una infinidad de subgéneros que incluso, en términos de significación, se oponen entre sí. Esto se debe a que “para cada estilo musical existen reglas determinadas que dan legitimidad y plantean las dinámicas de interacción entre todos los actores en el interior del campo y con respecto a otros campos de producción musical y artística” (García Canclini & Urteaga, 2012, pág. 135). Actualmente, el campo roquero de Quito se conforma

⁸ A partir de un informe emitido por la Comisión de Equidad Social y Género del Municipio de Quito, el Concejo Metropolitano de Quito emitió la ordenanza metropolitana n° 277 en la que “garantiza el reconocimiento de culturas juveniles y acceso seguro a los espacios públicos y a los servicios de salud sexual y salud reproductiva por parte de los jóvenes del DMQ” (Concejo Metropolitano de Quito, 2008).

⁹ Esta exclusión mutua se puede comprender a partir de la siguiente cita:

“si bien es cierto que la sociedad hasta hace poco ha excluido a las identidades culturales no hegemónicas o masivas, es también cierto que, hasta hace poco, los jóvenes roqueros se autoexcluyeron de la sociedad, pues eso era parte de su relación de inconformidad crítica con la misma. Se puede hablar de que existía una mutua exclusión y quizás eso era lo más interesante de la relación de los roqueros con la sociedad, el hecho del sujeto excluido no quería y por lo tanto no pedía una integración simbólica plena al orden social. Esta autoexclusión se manifestaba, entre otras cosas, en sus prácticas musicales subterráneas, en que sus conciertos no se realizaban en los sitios institucionalizados de los grandes escenarios, ni eran publicitados en los medios de comunicación masiva, todo lo contrario, ocurría en los márgenes, en las zonas menos iluminadas de la sociedad” (Sierra, 2008, pág. 5). [Poner en formato de cita larga y poner número de página]

por subgéneros como hardcore, metalcore, pop rock, ska, punk, gótico, alternativo y metal, y este último se subdivide en thrash, heavy, gore, grind, black, death, sinfónico, Sharp, etc. La transformación del campo desde sus inicios es tal que en una encuesta realizada en el 2008 sobre la preferencia de géneros musicales del rock a jóvenes roqueros “los géneros de menor preferencia fueron aquellos considerados como determinantes y constitutivos en el inicio del rock (hard rock, blues, glam, rock n’ roll, clásico, entre otros)” (Madrid Tamayo, Negrete Morales, & Livio Madrid, 2013, pág. 57). El 31,4% de los encuestados afirmó tener mayor afinidad hacia el metal, lo cual se podría explicar por el hecho de que el número de aficionados al rock incrementó en las últimas dos décadas, generando un mayor número de seguidores de géneros nuevos. Así, la configuración interna del campo roquero ha sido el resultado de un proceso histórico en el cual el rock y el gusto musical constituyen la toma de posición que determina las disputas entre diferentes agentes, individuales o grupales, con implicaciones en lo económico y lo simbólico.

Principalmente cabría considerar que la producción de rock en la ciudad de Quito se encuentra subordinada en el plano económico debido a la existencia de una frágil industria musical y al hecho de que el rock, a diferencia de otras prácticas culturales, no se encuentra directamente relacionado a institución alguna. La música sacra y la música de orquesta encuentran su espacio en instituciones como la Iglesia (siendo parte fundamental de los ritos religiosos) y el Estado (que cuenta con una orquesta en la mayoría de municipios o gobiernos provinciales para eventos y festividades), lo cual sostiene económicamente estas prácticas musicales. Al contrario, el rock en nuestro país ha sido considerado como una práctica autárquica que, a pesar de haberse ganado espacios en las agendas culturales de determinadas instituciones, esto no constituye la regla. Esta manera singular de recorrer el espacio social y cultural de manera independiente y autosuficiente ha generado un juego en el que los diversos agentes que conforman el campo de música rock en la ciudad de Quito se posicionan de manera práctica y simbólica en base a relaciones de complicidad y de dominio.

El carácter “subterráneo” de la escena roquera de Quito parte del hecho de que “la mayoría [de] músicos que no son reconocidos públicamente, los músicos *underground* como suele llamárselos, carecen de managers, contratos con gigantes discográficas, productores, abogados y demás” (Ayala Román, 2008, pág. 101). En este sentido, la música *rock* y *metal* producida en la ciudad depende principalmente de un “trabajo cooperativo independiente y autogestionado” (Ayala Román, 2008, pág. 102) marcado, a su vez, por disputas entre quienes conforman la escena de rock en Quito. Se podría decir que esto

caracteriza tanto a las bandas del norte como del sur debido a que, en la ciudad de Quito, no existe hasta ahora una clara industria musical centrada en el rock. Según Pablo Rodríguez, hubo un tiempo en el que la producción, la circulación y el consumo de música rock nacional estuvieron coordinados y los locales que comercializaban discos de rock pasaban repletos a pesar de su calidad. Sin embargo, la falta de recursos siempre ha sido una preocupación para los músicos a lo largo del tiempo siendo “el amor por la camiseta” lo que los mantiene en la escena.

Como lo explica Dammert Guardia (2014), tanto la autenticidad como el “acolite” son categorías centrales para entender el campo del rock quiteño, ya que dan cuenta de “la disputa entre lógicas comunitarias e individuales de participar en los mundos musicales; y de los “beneficios” (simbólicos y materiales) que se esperan obtener de ella” (Dammert Guardia, 2014). Los roqueros son en su mayoría “músicos por default” lo que quiere decir que la actividad musical se encuentra en un segundo plano en su vida laboral y profesional al no apartar o aportar insuficientemente beneficios económicos. Sin embargo, el rock como campo cultural se ha constituido como un espacio en el cual la pérdida en el plano económico no se sanciona de manera tajante como en otras esferas de la sociedad, ya que lo que se encuentra en juego se desliza sobre el plano de lo simbólico. A diferencia del polo comercial del arte que prioriza la profesionalización de la música y las garantías económicas que este producto cultural pueda ofrecer, el rock se distingue por el “desinterés” ubicado principalmente en los circuitos subterráneos y que prioriza el *amor al arte* antes que la ganancia económica. En ambos casos se manejan intereses opuestos, lo cual da cuenta de las relaciones objetivas que se construyen en el plano musical: un roquero, a pesar de no tener interacción alguna con un reguetonero, se define por principio sobre su oposición a este.

De esta manera, la comprensión del campo del rock contemporáneo en la ciudad de Quito debe considerar que el rock es un espacio fragmentado a pesar de que en su interior se manejan relaciones de solidaridad y de autoridad. Principalmente se hace visible el hecho de que la música puede ser el centro de la construcción de mundos diversos que tienen como base las relaciones objetivas entre sujetos y no es solamente el producto de una sola mente creativa separada de su entorno social. Faltaría mucho por decir sobre el rock en la ciudad Quito, sin embargo, eso no constituye en propósito principal de este trabajo por lo que se ha hecho en intento de esbozar brevemente algunos de los elementos principales en la constitución de un campo roquero y las dinámicas de producción y consumo de rock en la ciudad.

2.5. Trayectoria de las mujeres en el rock quiteño

A lo largo de este recorrido por la historia de rock en la ciudad de Quito han sido pocas las menciones sobre el rol de las mujeres en este campo de producción musical. Es por esto que, en esta sección, se hará mención de las trayectorias de las mujeres que han incursionado en la música rock y metal, de modo que, sea posible visibilizar su actividad y comprender las incidencias que giran alrededor de esta.

A lo largo de los años de 1960 y 1970 surgieron un número considerable de bandas de rock y pop en el Ecuador. Fueron al menos cincuenta bandas de las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca de las cuales solamente una estuvo conformada únicamente por mujeres y de la cual no existe registro musical alguno. Esta agrupación quiteña tenía como nombre “Las Chicas” (1970) y estuvo integrada por María Gloria Grijalva y Olga Woolfson (Neumane, 2013) quienes pertenecían al Colegio Francisco de Sales en donde se dio inicio a la banda (Guiraldo, 2015). Resulta interesante el nombre de esta agrupación por el hecho de que resalta su carácter femenino denotando la escasa participación de las mujeres en esta actividad. Unos años antes, en 1967 nace la agrupación quiteña de pop “Los Hermanos Diablo” integrada por Fausto, Fernando, Ricardo y Miguel Terán, y su hermana Julia Terán (Neumane, 2013). Fue una banda muy reconocida y fue la única con una integrante mujer en su época.

Con estos antecedentes, se vislumbra la difícil trayectoria de las mujeres que incurren en la práctica del rock. Según la revista *Rocker Magazine*, existen tres momentos claves que definen la visibilidad de las mujeres en el rock:

La época de Tarkus con Diana Cárdenas, ese pequeño ‘boom’ de bandas femeninas con Onírica, Juana La Loka, La Mandinga, Akratas y La Bestia; y esa visibilización de damas que ataviadas en trajes largos y corpiños, practican la tendencia gótica asistiendo a conciertos o, en gran número, cantando y tocando los teclados en bandas de este estilo (*Rocker Magazine*, 2010).

La resistencia de los hombres al asumir a las mujeres como un igual se revela en numerosos testimonios en los que estas mujeres señalan la incredulidad, el acoso, las agresiones e inferiorización a las que se han visto sometidas en los inicios de su carrera en este campo musical. Sin embargo, el rock es percibido por ellas como una forma de resistir de toda la violencia que perciben tanto en la escena de rock, como en el resto de la sociedad. Es por esto que aquellas primeras agrupaciones conformadas por mujeres se han convertido en un modelo de guía e inspiración para aquellas mujeres que gustan del rock.



Imagen 1

Portada de la revista Rocker Magazine, no. 4, mayo 2010.

Existen algunos trabajos en los cuales se narra la participación de las mujeres en el campo de la música rock en nuestro país (Viteri, 2011; Jouve Reyes, 2013; Ponguillo Romero, 2016), incluyendo reportajes que recopilan anécdotas de las mujeres roqueras¹⁰. Sin embargo, en este trabajo nos gustaría resaltar un artículo de la revista Rocker Magazine en el cual se recopila relatos de diversas mujeres roqueras que han incursionado en el rock desde el año de 1980. Este artículo se introduce con las siguientes palabras:

El otro lado del rock es sutil, diáfano, perfecto, y aunque pueda parecer lo contrario, es una verdadera bomba de poder. Son las damas de negro, mujeres que seducidas por el rock en todos sus géneros, llegan para darle otra mirada a este género de maestros, librando una lucha tenaz contra la estólida masculinidad del rock, para darle un nuevo sentido, un nuevo matiz que vuelve a mostrar al rock como un lenguaje que representa el sentir de estos bellos seres que hoy se confiesan en estas páginas (Rocker Magazine, 2010).

Este “nuevo sentido” que otorgan las mujeres al rock estuvo marcado por la violencia que posicionaba a las mujeres por fuera de una actividad netamente masculina como era el rock en sus comienzos. Para Diana Cárdenas, quien fue una de las primeras mujeres en interpretar rock, fue necesario plantearse la idea de que más que ser una mujer cantando rock, es una persona haciendo rock, y así imponerse ante la hostilidad de personas que no imaginaban a una mujer cantando “Black Dog” de Led Zeppelin. Así, se abre el camino para que muchas mujeres conformen grupos que rock de diferentes géneros entre las cuales se destacan:

¹⁰ Entre estos se destacan: “Otras sonoridades: mujeres en el quiteño” dirigido por Alejandra Vallejo Marcillo, y “Las mujeres roqueras en el Ecuador” producido por el programa “La Televisión”.

Tabla 2 – Mujeres roqueras y sus bandas

<i>No.</i>	<i>Banda/s</i>	<i>Nombre</i>
1	Procesión, Decapitados	Mayarí Granda
2	Onírica	Carolina Logaña, Paulina Villacrés, Maggy Muñoz, Paola Villacís, Renata Pacheco
3	Amnemesis	Paola Villacís
4	Extreme Attack	Renata Pacheco
5	Hempítika	Evelyn Jiménez, María José Hernández
6	Juana la Loka	Mayra Rivas, Sofía Vergara, Susana Anda
7	Zelesstial	Claudia Noboa
8	Ákratas	Ximena Cabrera
9	Damsel-Ten	Paola Viteri
10	Toxic Bit	Andrea Moreno, Gabriela Moreno
11	Efecto Lateral	Mariel Vidal
12	Escarlathia	Andrea Acuña, Maritza Medina
13	Ódica	Johana Zambrano
14	Vomitorium	Daniela Scala
15	Pulpo 3	María Fernanda Karolys
16	Luna Blues	Samuela Campos
17	Lux Aeterna	Silvia Moreta
18	Necrótika, Hiddenland	Vanessa Álvarez
19	Mini Pony	Emilia Moncayo

Fuente: Elaboración propia

Todas estas mujeres, y muchas otras más, han aportado a la creación de una estética del rock en la cual la mujer encaja perfectamente. En esta gran diversidad ellas se han

apropiado de símbolos y sonidos del rock abriendo un horizonte que intenta romper con los prejuicios que restringen las acciones de las mujeres, por lo que, en las siguientes páginas, observaremos cómo ocurre esta apropiación y qué implicaciones conllevan.

Capítulo III

El campo de la producción y consumo del metal y el *habitus* de las mujeres roqueras de Quito

3.1. Consideraciones metodológicas

Para comprender de qué manera los agentes se inclinan hacia determinadas prácticas culturales, es preciso dar cuenta de los esquemas cognitivos que, anclados a determinadas condiciones de existencia, dan forma a lo que conocemos como *habitus*, es decir,

... que las disposiciones inculcadas perdurablemente por las posibilidades e imposibilidades, las libertades y necesidades, las facilidades y los impedimentos que están inscritos en las condiciones objetivas [...] engendran disposiciones objetivamente compatibles con esas condiciones y en cierto modo pre-adaptadas a sus exigencias (Bourdieu, 2007, pág. 88)

De esta manera, las percepciones, apreciaciones y acciones generadas en torno a la música, y en específico al metal, son consecuencia tanto del entorno familiar y escolar, y el volumen de sus capitales, como de la posición de los agentes en el campo del rock en la ciudad de Quito.

A partir de estas consideraciones, este capítulo se dividirá en dos secciones de análisis: en primer lugar, se explicarán los sistemas de esquemas generadores de la práctica roquera a través de técnicas de conversión y de la transmisión cultural familiar y escolar. En segundo lugar, se explicarán el sistema de esquemas de percepción y apreciación que configuran el *habitus* de los y las roqueras. A pesar de que el objetivo de este capítulo es explicar cómo se configura el *habitus* de las mujeres roqueras, se explicará también la configuración del *habitus* de los hombres roqueros de modo que sea posible identificar las semejanzas y diferencias entre estos dos grupos de agentes.

Al ser esta investigación de carácter cualitativo, la técnica de recolección de datos escogida fue la entrevista a profundidad. Debido al carácter comparativo de la investigación, se eligieron ocho entrevistados entre los cuales se encontraron cuatro mujeres y cuatro hombres. La muestra fue escogida de acuerdo a la disponibilidad y disposición de los agentes, sin embargo, fue imprescindible que estos posean una trayectoria reconocida dentro del campo de la música metal de la ciudad: haber tocado en festivales, grabado discos, conocer sobre la escena. De igual manera, la selección de los y las entrevistadas se realizó considerando su antigüedad dentro del campo por lo que se escogieron tanto a

personas que han sido parte de la conformación inicial de la escena roquera y metalera de la ciudad, como personas que se han incorporado a lo largo de este siglo.

El guion para la entrevista se diseñó de acuerdo a las categorías de capital (es) y *habitus*. Debido a que una de las interrogantes de este trabajo es comprender los mecanismos que configuran el gusto por la música metal en las mujeres roqueras, las preguntas relacionadas al concepto de capital y sus diferentes tipos trataron temas tales como la profesión, la instrucción escolar y musical, el financiamiento de la banda, las preferencias musicales, el capital cultural objetivado, las relaciones entre artistas y productores, entre otros. Las temáticas relacionadas con el *habitus* abarcaron las percepciones y apreciaciones de los agentes hacia el rock, su experiencia subjetiva, la estética y sus percepciones en torno a la masculinidad y feminidad. Tras realizar todas las entrevistas, se sistematizaron los datos a través del programa *Atlas.ti* transcribiendo todas las entrevistas, y clasificando citas y relatos de acuerdo a las categorías antes mencionadas.

En el siguiente cuadro se encuentra resumidas las principales características de los agentes entrevistados, de modo que, sea más sencillo observar y comparar las diferentes variables con las categorías que guían el análisis. A pesar de las limitaciones de los datos recolectados al ser obtenidos en una relación artificial como la del entrevistado con el entrevistador, no cabe duda de que los relatos recogidos constituyen información muy valiosa ya que contiene no solamente datos concretos y conmensurables, sino que también expresan vivencias y recuerdos cargados de emoción por parte de los agentes.

Tabla 3 – Principales características de la muestra

Entrevistado/a	Profesión	Sexo	Edad	Titulación académica	Profesión del padre	Profesión de la madre	Educación musical
Xavier	Ingeniería en sistemas	Hombre	31-45	Licenciatura	Chofer de taxi	Diseñadora de modas	Autodidacta
Jair	Ingeniería en sistemas	Hombre	31-45	Licenciatura	Músico, Psicólogo	-	Autodidacta / familia
Vanesa	Gestión Cultural	Mujer	<31	Estudios superiores inacabados	Músico, Productor de música nacional	Asistente de gerencia	Estudio en conservatorio en la infancia /Autodidacta
Renata	Arquitectura	Mujer	<31	Licenciatura	Diseñador gráfico, fotógrafo, Luthier	Contadora	Estudios en conservatorio inacabados
Rubén	Músico	Hombre	<31	Licenciatura	Músico profesional	Diseñadora gráfica	Familia / Estudios formales
Paola	Abogada	Mujer	<31	Masterado	Arquitecto /Músico	Médico	Autodidacta
David	1. Arquitectura (inacabado) 2. Tecnología en Música (cursando)	Hombre	<31	Bachiller	Comerciante	Ama de casa	Autodidacta
Mayarí	Bibliotecóloga Escritora Poeta	Mujer	<31	Licenciatura	Escritor	Escritora	Autodidacta

Fuente: Elaboración propia

3.2. Génesis y apropiación de la práctica roquera

El trabajo de apropiación de bienes culturales implica que el consumidor contribuye a producir los productos que consume, ya que estos no son independientes de los intereses y usos de quienes los detienen. De este modo, la apropiación de objetos culturales, como la música, se efectúa en cuanto aportan un valor distintivo que permita afirmarse como “poseedor exclusivo del objeto y del gusto verdadero por ese objeto” (Bourdieu, 2002, pág. 280). En otras palabras, es la búsqueda de distinción la que define a qué tipo de prácticas y objetos culturales se conduce un agente o grupo de agentes determinados.

Ahora bien, el fundamento ideológico del rock se define de manera explícita y declarada en cuanto a una auto-exclusión, es decir, que el rock en tanto objeto simbólico requiere de individuos constituidos por una inclinación hacia la diferenciación y separación voluntaria de aquellas prácticas, individuos u objetos declarados como enemigo dentro del campo del rock: lo inauténtico, lo mediocre, lo comercial, la producción en masa. Por tanto, aquella distinción y exclusividad que exigen los agentes hacia los objetos culturales no se obtienen de forma gratuita, debido a que “quien tiene la disposición adecuada, solo puede ejercerla sobre algunos objetos; y, al revés, ciertos objetos solo pueden abordarse con la disposición adecuada” (Bourdieu, y Sayad, 1964, pág. 88).

De esta manera, se comprende por qué es necesario cuestionarse sobre el *habitus* de los y las roqueras para comprender la práctica del rock en su totalidad. Si bien la relación entre agentes y objetos se encuentra mediada por los campos y el espacio social, no cabe duda de que a través del *habitus* se cristaliza dicha relación. Las percepciones, apreciación y acciones de cada individuo son las que dan forma y sentido a las prácticas, de manera que acudir a un concierto, escuchar determinada música o tocar un instrumento obtiene un sentido distinto para agentes con *habitus* diferentes. Por consiguiente, el rock requiere de individuos que posean las disposiciones adecuadas para abordarlo plenamente, las cuales, a su vez, son el resultado de la acumulación de capital en sus distintas manifestaciones.

A continuación, abordaremos dos aspectos que conforman el sistema de esquemas generadores de la práctica roquera: por un lado, la acumulación de capital cultural en su estado objetivado mediante lo que Bourdieu denomina técnicas de conversión y, por otro

lado, la acumulación de capital cultural en su estado incorporado mediante la transmisión cultural efectuada por la familia y el sistema escolar.

3.2.1. Técnicas de conversión

La práctica primaria que visibiliza la génesis del gusto por el rock se manifiesta en la acumulación de capital simbólico mediante una de las técnicas de conversión que mejor se acerca a la idea misma de acumulación: la adquisición de las obras musicales o, en otras palabras, la adquisición de discos y casetes de música rock y metal. No es fruto de la casualidad que una de las anécdotas irreprochables para un roquero o roquera sea la dificultad que existía para conseguir rock y los medios a los que recurrían para poder escuchar esta música:

Mi inicio en la música fue más o menos a los 13 o 14 años cuando empecé a escuchar el género rock gracias a los compañeros del colegio que llevaban discos para intercambiar y grabábamos casetes. Hicimos un grupo de amigos del colegio con el que intercambiábamos de disco e investigábamos sobre grupos de rock. Entonces en esa edad en el colegio fue que empecé a escuchar el rock clásico de Led Zeppelin, Deep Purple y Black Sabbath. (Jair)

Antes lo típico era que si algún amigo tuyo se compraba un cd o casete íbas para que te preste o lo grababas. O si no íbas a comprar. Había el Audiovideo en el Caracol, que era la tienda soñada de muchos y tenían de todo. En el año 1990. El adquirir cosas de rock era mucho más difícil antes. Entonces entre amigos se prestaban o intercambiabas. Era difícil. En ese tiempo había radios que sí pasaban rock todo el tiempo. (Xavier)

Mi hermano me ayudó mucho con eso porque él era mi proveedor de música, entonces él me traía casetes y cd que eran la novedad en ese tiempo. Era chévere porque íbamos descubriendo la música entre los dos y, más o menos, a los 13 años empecé a escuchar rock. Me acuerdo que lo primero que escuché fue Barón Rojo e intercalaba entre música en inglés y español. Era la buena época de MTV cuando estaba con señal abierta. Y ahí fui descubriendo un montón de cosas, investigando, pidiendo, buscando, comprando e intercambiando música porque antes era así. Era un poco jodido. (Vanesa)

Cabría resaltar que, como se explicó en el capítulo anterior, la radio fue uno de los medios principales a través del cual se difundió rock y metal a lo largo de los años 80 y 90, por lo que el gusto por esta música deriva considerablemente de este hecho¹¹. Sin embargo, para la consolidación del gusto legítimo por el rock, no solamente era necesario haber escuchado un determinado número de canciones y conocer algunas bandas del género, sino que debía constituirse como una experiencia musical permanente y cotidiana practicada de manera

¹¹ Considerando que, por un periodo de tiempo determinado, la televisión también aportó en la difusión de rock y metal.

individual (en la habitación) o colectiva (con los amigos o la banda). De esta manera, la posesión de casetes o discos, aunque sean prestados, consolidó la vía mediante la cual no solamente era posible disfrutar y conocer las canciones de las bandas más reconocidas, sino discutir sobre ellas, intercambiar ideas y percepciones, establecer conversaciones, tener de qué hablar.

La siguiente técnica de conversión radica en la posesión del instrumento musical como soporte material para la apropiación simbólica. Históricamente, la música rock ha estado “estrechamente unida a la guitarra eléctrica, en términos estrictamente sonoros, en términos gestuales para las actuaciones en vivo (no en vano los fans imitan, usando ‘guitarras invisibles’, los exagerados gestos de los músicos), e iconográficamente también” (Frith, Straw, & Street, 2006). Así, la guitarra eléctrica, unida a instrumentos como el bajo y la batería, constituyen los iconos musicales más representativos del rock y la práctica roquera, por lo que el hecho de poder conseguir un instrumento musical, ya sea un bajo, una guitarra o una batería, eleva la “eficiencia distintiva” (Bourdieu, 2002) de dicha propiedad.

No cabe duda de que lo primero que llamó la atención a algunos entrevistados al escuchar rock por primera vez fue la distorsión, el ruido de la guitarra, esa música ruidosa que se diferenciaba plenamente de la música que escuchaban de forma habitual. Por ende, y de manera espontánea, se inventaban modos para imitar la interpretación de las bandas que los habían interpelado. Este fue el caso de uno de los artistas más reconocidos en el campo del rock, Jaime Guevara, el “músico de contrabando” (como se autodenomina), que relata cómo fueron sus primeros encuentros con el rock:

Cuando tenía ya once años escuché por vez primera un disco de un exótico grupo inglés cuyas características más extrañas eran su música ruidosa y sus ‘larguísimas’ melenas... hasta el borde superior de las ojeras. ¡Claro que se trataba de Los Beatles! Y huelga decir que me encantaron. A poco estuve transcribiendo rústicamente sus canciones en una especie de inglés fonético rudimentario. Así, por ejemplo, el verso beatle ‘Its been a hards days night’ ‘is mirna jar deis nay’, y así por el estilo. Cierta ocasión invitamos a nuestros compañeros a quedarse en el teatro de la escuela después de terminado el cine del viernes, y cuatro o cinco de nosotros salimos al proscenio con la guitarra absolutamente desafinada de un amigo, e instrumentos de percusión simulados con una olla grande a la que habíamos ajustado una cartulina a manera de parche de tambor, y un par de tarros golpeados con cucharas de palo. (Guevara, 2004, pág. 12)

El carácter rudimentario de los instrumentos fue algo que caracterizó a las primeras interpretaciones de música rock en nuestra ciudad. Más allá de ser un juego de niños, este

hecho describe una realidad que vivieron muchos roqueros que, con excepciones, construían sus propios instrumentos o adquirirían instrumentos usados de forma autogestionada.

Financiar los equipos e instrumentos era muy difícil en esos tiempos, ya que éramos estudiantes todavía y generalmente los papás no nos apoyaban en comprar un instrumento, salvo pocos casos. En el caso de mi primer grupo, al guitarrista sí le compraron la guitarra sus papás, pero el baterista se fue armando poco a poco su batería. Él mismo hacía los pedestales con fierros o palos, e iba comprando poco a poco platillos usados o ponían unas tapas por ahí para que suenen como platillos. Incluso el doble bombo lo hizo con el bombo de un grupo folclórico que lo partió a la mitad y los pedales los armaba con unos fierros. Poco a poco iba adquiriendo tambores usados o nuevos, y así armando la batería. Como nosotros estudiábamos electrónica en el colegio, con un amigo hicimos un amplificador. Ese fue mi primer amplificador y cogí un parlante de equipo de sonido para utilizarlo. Otro amigo también tenía un equipo de sonido viejo de los papás y así nos dábamos los modos para poner el audio en los ensayos. Ya con el tiempo, poco a poco, íbamos tratando de conseguir un amplificador pequeño y tratar de ir mejorando. Pero en casi todos los grupos que he estado siempre ha habido el inconveniente de no tener un buen equipo inicialmente. Después con el tiempo se iba adquiriendo los equipos. (Jair)

3.2.2. Transmisión cultural familiar y escolar

A todo este trabajo de apropiación se suman los mecanismos de acumulación de capital cultural que no se efectúan mediante la posesión o adquisición de bienes, sino mediante la incorporación de gustos, percepciones y apreciaciones, ejecutada por instituciones como la familia y la escuela (que abarca toda la formación académica de los individuos).

Según Bourdieu, existe una estrecha relación entre el capital escolar¹² y los conocimientos o prácticas relacionados a las artes a pesar de distribuirse en campos diferentes (Bourdieu, 2002, pág. 15), por lo que:

...para interpretar adecuadamente las diferencias observadas, entre las clases o en el seno de la misma clase, en la relación con las diferentes artes legítimas [...] será preciso analizar en su totalidad los usos sociales, legítimos o ilegítimos, a los que se presta cada una de las artes, de los géneros, de las obras o de las instituciones consideradas. (Bourdieu, 2002, pág. 16)

Ahora bien, la existencia de dicha relación entre capital escolar y las diversas competencias artísticas no es posible atribuirla en su totalidad al sistema escolar, sino a la transmisión cultural asegurada por la familia y la escuela con dependencia de la herencia familiar. En la Tabla 1, se observa primeramente que, en la mayoría de los casos, uno de los oficios del

¹² Este capital hace referencia “a los conocimientos y formación adquiridos en todos y cada de los niveles y formas de enseñanza, desde los más elementales a los más elevados y desde los más teóricos a los más prácticos” (Bourdieu, 2002, pág. 9).

padre –si no el principal– ha estado relacionado al arte y, en específico, a la música. De este modo, los recuerdos de la infancia expresan el trabajo de inculcación que atravesaron los herederos/as del capital cultural de los padres:

Respecto a la música, yo tengo recuerdos muy marcados de los acetatos que tenía mi papá y él solía poner música instrumental todo el tiempo en la casa. Entonces eso te va afinando bastante el oído y me empecé a interesar desde muy pequeña. Mi mamá me cuenta que cuando yo era muy pequeña empecé cantando en lugar de hablando. Y yo aprendía bastante con canciones. Entonces creo que fue eso. Luego ya fui creciendo e iba descubriendo la música que me gustaba. (Vanessa)

Mis papás son músicos los dos. Mi papá toca el piano y canta. Mi mamá canta también. Tiene una voz espectacular. Mi hermana mayor antes era mucho más dedicada a tocar el piano y mi hermana menor a cantar, tenían muy buenas voces las dos. Entonces cuando éramos niños hacíamos shows juntos los 5. Debe haber unas fotos en las que se ve que en mi colegio nos llamaban para ciertos eventos del día de la madre o el cumpleaños del director. Después nos empezaron a llamar de otros colegios y así. Entonces sí se podría llamar una familia de artistas. Obviamente creo que el que más despuntó fui yo por este tema del rock que siempre me gustó. Más que un estilo de música es una forma de vivir y de expresarse, lo que se expresa en el rock es bastante fuerte. (Xavier)

Yo tengo una relación con la música desde que soy chiquita. De hecho, tengo mi familia que es prácticamente de músicos. Tengo un tío que es director de orquesta y tengo un primo que es concertista de piano en Canadá, entonces siempre estuve cercana a la música. Mi papá trabajó en su juventud con su abuelo fabricando las guitarras Campana. Entonces por todo lado tenía yo por donde encontrarme con la música y no tenía a dónde escaparme. Y bueno, cuando estuve en la escuela tuve el chance de iniciar con la guitarra durante el colegio. De hecho, tuve algunos problemas cuando inicié a tocar la guitarra y me frustraba y lo dejé por algunos años. Ahí entraba mi familia y mi tía, y me decían que tenía que volver a intentar. Yo decía algo como “ya está bien, mejor me quedo con la flauta para ya pasar música”. Pero mi familia no me dejó para nada y fue así como me quedé con la guitarra para siempre. (Renata)

De este modo, es posible comprender claramente la transmisión cultural afianzada por la familia y su relación con el capital escolar. A su vez, cabría recalcar que este proceso supone la incorporación de disposiciones en el cuerpo, por lo que expresiones como “la música está en las venas” (Vanessa) muestran precisamente cómo el capital cultural heredado se transmuta en pautas de comportamiento y arraigados pensamientos.

A partir de estas consideraciones se revela el funcionamiento del campo de producción y consumo cultural en torno a las posiciones que ocupan los agentes dentro de este. La práctica musical se erige como práctica legítima al ser sostenida por la fuerza simbólica que reviste en las vidas de los agentes que conforman el campo. La transmisión y herencia familiar asegura la incorporación del sentido del juego que supone percibir a la música como algo

más que una forma hueca de entretenimiento: “la música ocupa la posición número 1”, “si te digo que la música es mi vida, ¿cuenta como algo? ¡Mucha posición tiene!”, “la música es mi identidad”, “es totalmente indispensable”.

De esta manera, la fuerza simbólica que revivita la música sobre la vida de los individuos se encuentra garantizada por la herencia cultural familiar y escolar, y constituye el principal mecanismo que genera las prácticas relacionadas con este tipo de arte. Si bien el gusto por la música rock y metal no procede directamente de la transmisión familiar, la manera en la que se configura este gusto es producto de la socialización primaria efectuada por la familia.

3.2.3. La práctica de rock y el campo de producción cultural

En primer lugar, cabría mencionar que, como se observó en el capítulo anterior, la práctica de rock en nuestra ciudad no constituye un modo de subsistencia. Al menos para el caso de los datos recolectados (Tabla 1), es posible observar que las actividades económicas de los músicos giran en torno a oficios que no guardan relación alguna con la práctica de rock como tal. Incluso aquellos que son músicos profesionales no garantizan su reproducción económica a través de sus actividades en el rock, sino mediante otro tipo de labores como, por ejemplo, siendo maestros de música o tocando en alguna orquesta o agrupación reconocida de música popular y comercial. Es así como la práctica de rock dentro del campo de producción cultural se encuentra subordinada en el ámbito económico, pero también en el ámbito simbólico, como lo veremos a continuación.

La práctica de rock se resume a una actividad de tiempo libre: ensayos en las noches y tocadas los fines de semana, de modo que las necesidades económicas entran en contradicción con las aspiraciones y percepciones de los roqueros ante la música. Si bien en la mayoría de casos las disposiciones musicales fueron inculcadas por la misma familia, al momento de tratarse de la música como profesión se crea una estigmatización que resulta en lo que Bourdieu señala como “el efecto mejor encubierto, sin duda, de la institución escolar, el efecto que produce la *imposición de titulación*, caso particular del *efecto de asignación de estatus* [...]”, que todo grupo produce al asignar a los individuos a unas clases jerarquizadas” (Bourdieu, 2002, pág. 20). En el contexto quiteño y ecuatoriano, la práctica de rock no ennoblece, a pesar de que, a lo largo de los años se ha generado mayor aceptación hacia ella (como se

explicó en el capítulo anterior). Este hecho es posible constatar principalmente en los casos de los agentes que conformaron las primeras agrupaciones de rock en la ciudad:

Creo que todos nosotros –los músicos de rock– cuando éramos jóvenes (a los 15 años) queríamos ser músicos, pero en ese tiempo el tema de que tus papás te apoyen era bien difícil. Decían: “tú tienes que estudiar en el colegio y algo aparte”. Ese “algo aparte” significaba tiempo y dinero. Ahora que hay muchas academias de música, lo cual antes era bien limitado. Cuando era joven era bien difícil tener un lugar donde ensayar. Era bien difícil que alguien tenga un instrumento. Más o menos cuando yo tenía 17 o 18 años empezó a haber un boom de salas de ensayo. Entonces había un *man* que tenía una guitarra y les prestaba a unos tres para que toquen. Obviamente las condiciones sociales mías no eran de las muy buenas como otras personas que desde niños mismo ya tenían todos los instrumentos en casa. En cambio, yo y la mayoría de mis amigos éramos de familias de menos recursos. Tampoco éramos pobres, pero no estábamos en condiciones para que tu papá te diga “Te voy a comprar una batería”, que valía 5 millones de sucres que era el equivalente a unos dos sueldos de una persona en ese tiempo. Entonces, por ese lado, eso fue algo que sí nos frenó. Yo he visto a muchos amigos que sí lo han logrado a pesar de todas las dificultades, pero la mayoría eran de los que sí tenían ese apoyo de sus papás y han tenido la suerte de tener mejores posibilidades económicas (Xavier)

Yo siempre he querido ser un músico y quería tocar como ellos (referentes internacionales), tocar la música que ellos hacían. Ese era mi sueño cuando yo tenía unos 13 o 14 años. Toda mi época del colegio pasaba coleccionando música en realidad. Hasta que cuando ya salí del colegio mi hermana tenía un novio que tocaba en una banda. Entonces para mí ver una banda era lo mejor, ver un instrumento o poder ver un ensayo de una banda era lo mejor. Entonces mi hermana me llevaba a los ensayos de la banda del novio que cantaba, tocaba el bajo y algo de batería también. Yo siempre asistía y empezaba a ver y me quería bastante ser parte de un grupo, pero yo no sabía tocar ningún instrumento. Por casualidad justamente del grupo de ellos se fue el baterista, entonces me dijeron que me enseñaban a tocar y que yo toque la batería con ellos. Entonces ahí empecé a tocar batería y tocábamos unos temas de rock clásico con ellos. Luego de eso, había un bajista de ese grupo que era súper bueno, y mientras yo tocaba la batería yo veía como él tocaba el bajo. Como los dos instrumentos llevan el ritmo, entre los dos hacíamos cosas medio interesantes. Él me ponía el ritmo para que yo toque el bajo y me empezó a gustar más. Poco a poco fui aprendiendo con él y me gustó más el bajo. Fue el instrumento que más me gustó y quise aprender mucho más a fondo, pero yo no tenía un bajo, entonces ahí tenía un problema porque en mi casa nunca me iban a comprar un bajo y eran muy caros en ese entonces. Como en mi casa ya me veían que ando en grupos de rock, ya no les gustaba la idea porque pensaban que iba a dejar mis estudios universitarios. Entonces en mi casa no tuve ningún apoyo por tocar en un grupo. Incluso ahí me empecé a dejar el cabello largo y me decían que ando en drogas y que eso es satánico, cosas así. Pero mis estudios nunca los dejé y en mi casa les demostré que era responsable, que no iba a dejar mis estudios por la música. Entonces poco a poco les fui convenciendo. Por ahí tenía otros amigos y por ahí nos hicimos unos negocios para poder ir reuniendo para comprarme un bajo con mi propio dinero. Entonces llegué a mi casa con el bajo nuevo y casi me manda por las mismas, pero a la final ya estaba hecho y no podían hacer nada. Entonces ya con mi propio instrumento, mi amigo que me enseñó y luego fui auto-educándome con videos, libros y cosas así. (Jair)

A partir de estas anécdotas es posible constatar la posición subordinada de los jóvenes roqueros dentro del campo de la producción cultural, posición definida, primero, por la carencia de recursos económicos suficientes para adquirir instrumentos y equipos ligada a la restricción del apoyo por parte de los padres; y segundo, la carencia de “títulos de nobleza cultural”, es decir, de certificación académica que garantice la adquisición de la cultura legítima que supondrían los estudios en conservatorios o universidades. La práctica de rock se encuentra por “fuera del control de la institución específicamente encargada de inculcar esos conocimientos y sancionar oficialmente su adquisición” (Bourdieu, 2002, pág. 22), por lo que una de las estrategias que sustituye ese tipo de adquisición de saberes –y por tanto, de capital– es la autodidaxia constituida por la “experiencia” obtenida en la práctica y a través de la práctica.

No estudié en ninguna academia o conservatorio porque la música no ha sido una opción tampoco desde mi casa. He hecho todo lo que he podido desde mis medios, con el apoyo de mis compañeros también. Con el apoyo de los que me rodean. Y a veces, cuando tú quieres hacer algo, tú buscas los medios. Por ejemplo, el canto gutural lo aprendí yo sola. Fue un día que me dijeron: “es que tienes que gritar”. Y después tú analizas el movimiento de tu cuerpo y te das cuenta cómo hacer para que tu cuerpo este cómodo y no se lastime. (Paola)

El ámbito del rock es el espacio preciso en el que el autodidacta despliega sus habilidades en todo su potencial debido a que, a diferencia de las prácticas musicales legítimas, el campo de la música rock no exige certificación alguna de los conocimientos musicales. Más bien se podría decir que la única titulación que se le atribuye al músico de rock constituyen las actuaciones en público. Así, los conciertos se configuran como el espacio de construcción de legitimidad por excelencia, ya que en este espacio se manifiesta el saber práctico que, en otras palabras, representaría poner en juego las cartas (capitales) que se posean.

3.3. Gustos y maneras en la práctica del rock y metal

*El metal es un estilo de vida,
no solo un estilo musical,
también es la vestimenta, tu cultura,
tu forma de ser, tu manera de pensar.
Sí te influye bastante, es una forma de vivir.*
(Jair)

Hablar de gustos va más allá del conjunto de juicios de valores que a diario circulan sobre el arte. Tal y como lo señala Simon Frith (2001), los artículos de prensa musical, las conversaciones en tiendas de discos, las preferencias musicales de los locutores de radio o asistir a los ensayos y sesiones de grabación de las bandas podrían ayudar a “explicar” la música rock; sin embargo, no permiten comprender por qué un determinado disco o una canción es mejor que otra. Por tanto, en esta sección analizaremos el sistema de esquemas de percepción y apreciación que constituyen los principales aspectos de la estética de la música rock y metal, y así comprender adecuadamente los datos recolectados en torno a las disposiciones estéticas de los y las roqueras en la ciudad de Quito.

Primeramente, la construcción del campo de la música rock como un campo autónomo se erigió bajo los argumentos estéticos procedentes tanto de la música folklórica como de la música culta:

En su calidad de música folklórica el rock se asume como música que representa a un determinado colectivo, en ese caso a los jóvenes; en su calidad de música culta se asume como resultado de una sensibilidad individual y creativa. La estética del rock está enormemente condicionada por su argumentación en torno a la autenticidad. La buena música es expresión auténtica de algo –una persona, una idea, un sentimiento, una experiencia compartida, un *Zeitgeist*–. La mala música es inauténtica: no expresa nada. (Frith, 2001, pág. 415)

En términos de Bourdieu, el rock constituiría, por un lado, un objeto cultural moderno enclasadado y enclasante íntimamente relacionado a una percepción y apreciación de la música que deriva del gusto burgués¹³, el cual se sostiene en la idea de que “la música tiene mucho que ver con la ‘interioridad’ (‘la música interior’) más ‘profunda’ y no existen conciertos que no sean espirituales” (Bourdieu, 2002, pág. 16). Sin embargo, en el caso del rock y el metal,

¹³ Ser “insensible a la música” representa, sin duda, para el mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista. (Bourdieu, 2002, pág. 16)

esta concepción individual y espiritual de la música no deriva en la negación total del mundo como sucede en el universo burgués, sino que se transforma en un intento de transgredir los fundamentos ideológicos de la “sociedad de masas” al acoger las premisas de la música folk. La experiencia trascendental que concede la música rock y metal se la experimenta, por así decirlo, con los pies bien puestos sobre la tierra.

Así, a esta manera específica de concebir la música, se suma el hecho de que el rock y el metal, al igual que toda la música del siglo XX, es música producida para el consumo en forma de mercancía. Por tanto, el mito de la autenticidad que caracteriza a todo juicio de valor en torno a la música rock representa un aspecto más del proceso de comercialización en el cual “las estrellas pueden ser comercializadas como artistas y su sonido particular como un referente de identidad” (Frith, 2001, pág. 4). Las tomas de posición que derivan de la producción de identidad a través de la música son particularmente más eficientes debido a que, a diferencia de las otras prácticas culturales, la música hace sentir de manera inmediata y espontánea una identificación con el grupo y el artista.

De este modo, la experiencia musical de los y las roqueras la clasificaremos en tres grupos de percepciones que giran en torno a la práctica roquera para comprender cómo se estructura el gusto en torno a criterios y funciones sociales, y cuáles son las maneras específicas que caracterizan a la práctica del rock y metal.

3.3.1. Percepciones en torno a la música

En primer lugar, como se mencionó anteriormente, el gusto por el rock y el metal es una respuesta hacia cuestiones de identidad. Existe “un movimiento creado alrededor de eso, una identidad creada alrededor de eso, hay una conexión entre personas” (Paola), que se arraiga generando vínculos personales y sentimentales. De esta manera, la música es percibida como un placer que genera *ipso facto* la identificación con los intérpretes que nos gustan, las canciones que nos gustan y con la gente que gusta de los mismos.

Lo que más me gusta del thrash es la velocidad. Te transmite una energía diferente a otros géneros. Te hace sentir fuerte. Y que dentro de la escena del thrash tú ves un montón de gente con la que al final del concierto puedes compartir como amigos, entonces es como una hermandad, todos cercanos y se comparte bastante. (Renata)

Conjuntamente, aquellos que se identifican con la música rock y metal tienden a dar suma importancia al contenido de las letras de las canciones, incluso al tratarse de otros géneros musicales. Por ende, la autenticidad, la autonomía y la seriedad de los contenidos de las canciones comprometen la integridad de los músicos, quienes se encuentran enmarcados en estructuras de oposiciones que clasifican los gustos en legítimos e ilegítimos. En el campo de la música rock y metal, el gusto legítimo se define en la intención de transmitir un mensaje, ya sea crítico de la sociedad de masas, la alienación, y el conformismo; o sobre temas que traten la condición humana como tal.

Me gusta mucho la música con contenido, fuera de todo lo que es rock. Soy una persona que se fija mucho en lo que dice una canción. Entonces si es una canción buena, que te aporta, no te deprime, no importa tanto el género musical. (Paola)

Muchas de las letras que yo he escrito son vivencias personales, son experiencias mías, porque eso pienso, que para escribirlo tienes que haberlo vivido. Y las cosas fantasiosas me parecen que hacen que la gente se identifique tanto como algo real. Yo pienso que una letra que tú sientas en ese momento, que te llena, es la que de verdad importa. No hablar de dragones que vuelan, ni de hadas y cosas así. Pienso que eso es para un caso de distraer y recrear la mente. Pero algo que de verdad importe, que la gente vive a diario, pienso que es lo más importante. (Rubén)

Es importante la calidad musical en las letras, que tenga un sentido, un mensaje positivo. Ha habido bandas que han creado temas íconos del rock con los que la gente se ha identificado bastante por la letra, que fue en su época. Pienso que eso da mucho prestigio, por haber creado canciones ícono con las que la gente se identifique. (Jair)

Conjuntamente, la identificación implica también una no-identificación, de modo que, “no sólo sabemos qué es lo que nos gusta; también tenemos una idea muy clara de qué es lo que no nos gusta y llegamos [incluso] a referirnos a la música que aborrecemos en términos muy agresivos” (Frith, 2001). En este caso, entre los roqueros existe un rechazo generalizado hacia géneros musicales tales como el reggaetón, la bachata, el vallenato, entre otros; que, en otras palabras, significa el rechazo hacia lo fácil, lo común y lo inmediatamente accesible. Por consiguiente, estos géneros constituyen el polo negativo dentro de la estructura de oposiciones que configuran los gustos dentro del campo de la música rock y metal.

Hay sonidos que de verdad no me gustan, por ejemplo, la bachata, el trap, el reggaetón. (Paola)

Yo no soy de mente de ‘solo escuchar metal’ por el simple hecho de que yo me relaciono con otro tipo de personas por mi trabajo y siempre he sido bastante abierta. Por ejemplo, en una

reunión ponen otro tipo de música, algún pop... lo que si no me gusta es el reggaetón, la bachata y el vallenato. (Renata)

En segundo lugar, la música popular y, en específico, la música rock proporciona “una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada” (Frith, 2001, pág. 8). La música tiende a dar forma a los propios sentimientos, de modo que cada género musical, cada artista y cada canción constituyen el medio mediante el cual se expresan aquellas situaciones íntimas que sentimos hacia otros o hacia uno mismo:

La música es importante para mí porque en varios momentos de mi vida me ha dado muchos momentos de alegría, me ha ayudado a salir de muchas situaciones fuertes y me llena de amor propio (David).

Cuando estoy en un escenario siento libertad. Yo siento que soy feliz, soy libre. Puedo hacer lo que siempre he querido, lo que sueño. Puedo hablar, expresarme y sonreír. Puedo bajarme del escenario y sentirme totalmente realizado (Rubén).

Así, las experiencias subjetivas y emocionales de quienes escuchan e interpretan música rock y metal son una manifestación del gusto, el cual, a su vez, constituye un elemento definitorio de la personalidad producto del *habitus*. La sensación libidinal al escuchar una canción o el deseo de llegar a interpretar un instrumento como determinado artista, todo aquello planteado como un interés abstracto, a través del *habitus* se transforma en apuestas concretas. Es así como ese “sueño” –que en términos de Bourdieu sería la *illusio*– revela el “deber ser” que los individuos se ven obligados a cumplir ante su propia mirada, ante su idea de felicidad y auto-realización. Todo esto sucede gracias a las disposiciones y capitales de los agentes adquiridos gracias a su posición en el espacio social y en el campo específico (como se explicó en la sección anterior). Sin embargo, cabría señalar que los gustos musicales no solamente derivan de la identidad socialmente construida, sino que también contribuyen a darle forma (Frith, 2001).

3.3.2. Percepciones en torno a las bandas

El hecho de poder defenderse sobre un escenario es, sin duda, la carta más importante al jugarse una posición dentro del campo de la música rock y metal. Sin embargo, el hecho de saber “defenderse” no solamente implica desenvolvimiento escénico (como, por ejemplo, en los programas en los cuales se realiza playback), sino que es necesario demostrar la

preparación musical como señal de que la banda o el artista realmente merecen ocupar un lugar en el escenario.

Yo creo que lo más importante para un músico es la preparación, porque un músico bien preparado da un buen show. Es como un futbolista que ya no entrena, se les nota no más cuando ya no entrenan, se ve que no pueden correr. Es lo mismo con la música, cuando un músico se prepara no se jala, está al tiempo con todos los demás. (Xavier)

Creo que el prestigio de una banda es por la calidad musical que pueden dar los integrantes. Pienso que se debe tener un buen nivel musical, tampoco virtuoso, pero algo bueno que puedan ofrecer a la gente. Eso pienso que es algo que da crecimiento al grupo. (Jair)

Yo creo que la antigüedad no tiene nada que ver con el prestigio de una banda. Yo creo que el principal factor que le da prestigio a una banda es la calidad musical que puede presentar como un producto. (Renata)

La disciplina. Ser puntual, cumplido, que suenas bien y creo que eso es lo principal, que hagas bien lo que tienes que hacer. (Paola)

Este conjunto de percepciones deriva del hecho de que el concierto es el espacio de consagración de un músico por excelencia, en el cual se libera una competencia por la legitimidad cultural. La manera en la cual se llevan a la práctica las aptitudes y conocimientos musicales (capital cultural) tiende a marcar la diferencia entre el éxito y el fracaso de una banda, ya que aquellas propiedades secundarias acreditan simbólicamente la distancia o distinción, tanto para quienes las perciben como para quienes las producen.

Sin embargo, cabría resaltar que aquella distinción se encuentra limitada por las pretensiones del ego que ha difundido la cultura pop al erigir “rock-stars”. En el mundo del metal, gracias a la influencia de la música folk, existe un rechazo generalizado hacia quienes posean aires de superioridad por subirse a un escenario y, como resultado de esto, el músico consagrado debe caracterizarse por su humildad y sencillez ante su éxito.

Eso de la fama - que es escaso aquí - creo que es lo último en lo que deberían pensar los músicos. (Xavier)

Lo menos importante es que se hagan las estrellitas. Eso no es necesario porque la fama te llega y todo, pero hay que pisar en la tierra. Eres un ser humano como cualquier otro que te que esté admirando. Es más, tú tienes que agradecer que te admiran porque ¡que chévere que alguien preste atención a la música que tú estás haciendo! (Vanesa)

3.3.3. Percepciones en torno a la estética

En cuanto al tema de la estética, las opiniones difieren para hombres y mujeres. Por un lado, los hombres tienden a percibir a la imagen personal o de la banda cómo lo menos importante al construir prestigio a un grupo musical:

La imagen es lo menos importante. O sea, no es que no sea importante, pero creo que antes de pensar en la imagen que puedas proyectar es primero centrarse en lo musical. (Xavier).

La apariencia pienso que no es tan relevante para las bandas. (Jair)

Yo diría que lo menos importante, en este caso, puede ser la imagen porque –a menos en mi caso– yo he tocado en varios eventos con toneladas de pintura encima como también he tocado, así como me ves, vestido normal, y simplemente cumplo con mi trabajo, doy lo mejor de mí, a ver qué sale. (David)

Creo que lo que menos importa es la imagen. He visto muchas bandas que porque son roqueros tienen que vestirse de cierta forma, acorde a estereotipos extravagantes a lo que de verdad representa. Para mí lo muy extravagante le quita la esencia de lo natural. (Rubén)

Mientras que, por otro lado, las mujeres tienden a percibir de manera íntegra el conjunto de elementos que conforman la presentación de un proyecto musical dando un lugar relevante a la imagen de la banda:

Para mí existen tres cosas fundamentales: la primera que como son músicos y lo que tratan de transmitir es su arte mediante la música, la excelencia musical. Otra cosa muy importante es el manejo de imagen de una banda, eso es importantísimo. Y otra, el contenido de acuerdo de lo que se trate o se quiera expresar. Con esto no te digo que vamos a satanizar a alguien que hable de la muerte. Al contrario, si es que tú me haces entender a la muerte desde tu visión, es un producto vendido para mí. La puesta en escena también es súper importante. (Vanesa).

Todo importa. Creo que todas las cosas conforman un todo. (Paola).

Hay que tener claro que lo que una banda presenta es un producto y si tú le ves desde el punto de vista de que quieres esparcir ese producto tienes que trabajar para ellos. Y en eso vamos a entrar en lo que es marketing, imagen, publicidad, etc. Yo no comparto que las bandas que se mantenga en un círculo cerrado, sino que si puedes expandirte es mucho mejor. Pero sí, el factor principal para que una banda tenga prestigio para mí es la calidad musical que presentas. (Renata).

Es así como, en este punto, se marcan diferencias importantes en torno a la posición de las mujeres en el campo de la música metal, y las categorías de visión y división del mundo la configuran. Tal y como lo expresa Bourdieu, “las prácticas y las representaciones de los dos sexos no son en absoluto simétricos” (Bourdieu, 2002, pág. 33) lo cual, en otras palabras,

quiere decir que las cosas que hacemos y cómo las percibimos se encuentran definidas por relaciones desiguales, relaciones de dominación de los hombres sobre las mujeres. De esta manera, el mundo social atribuye roles específicos hacia cada sexo que soporta dicha relación.

Las mujeres “por naturaleza” son definidas en cuanto a su intuición¹⁴, su perspicacia, su propensión a “pensar en todo” y considerar cada detalle. Además, al ser el espacio público lugar exclusivo de los hombres, en su lucha por una posición en los espacios restringidos, las mujeres deben argumentar y justificar sus actividades de la mejor forma posible, ya que equivocarse equivaldría a que aquella actividad no corresponde a las mujeres en general. Es así como las argumentaciones de las mujeres citadas anteriormente encajan en esa visión integral sobre los diferentes aspectos que implica un proyecto musical.

En segundo lugar, a diferencia de los hombres, ellas consideran de suma importancia el manejo de la imagen, lo cual se debe a las disposiciones que les han sido inculcadas. Tanto en la familia, como en la escuela, se impone una ética, y una estética, inscritas en disposiciones corporales, las cuales determinan el valor de una mujer en el espacio social. Las mujeres deben aprender el “arte” de mostrarse femeninas, toda la disciplina que deriva de mostrarse al público (masculino) y ser percibidas¹⁵. De esta manera, esta disposición hace que ellas consideren el detalle de la imagen de la banda como un factor a tomar en cuenta en la divulgación de su proyecto musical. Sin embargo, no todo recae sobre la “intuición” de las mujeres que se encuentran “predispuestas” a priorizar la estética. Al centrarse la lucha de los hombres en el honor que otorga el trabajo intelectual –o en este caso musical–no tienen necesidad de preocuparse por el aspecto que muestran ante los demás, ya que el simple hecho

¹⁴ “Forma especial de la peculiar lucidez de los dominados, la llamada ‘intuición femenina’ es, en nuestro propio universo, inseparable de la sumisión objetiva y subjetiva que estimula u obliga a la atención y a las atenciones, a la vigilancia y a la atención necesarias para adelantarse a los deseos o presentir los disgustos” (Bourdieu, 2000, pág. 46)

¹⁵ Al tratar el tema sobre la estética vemos como en las percepciones de las mujeres se reconoce los conocimientos adquiridos sobre la relación entre estética y espacio público: “cuando tú te vas a subir a un escenario creo que es necesario considerar la estética, porque esto es como la comida: te entra por los ojos. Entonces sí creo que es un factor importante como lo es el cuidar en asunto de la imagen. Así como cuando vas a tu trabajo, vas vestido de una manera. Cuando vas a tu otro trabajo, que es subirte al escenario y mostrar tu propuesta musical tienes que vestir como es. Como yo me visto en la vida cotidiana depende de si hablamos de un día que no tengo que trabajar para mi es lo más relajado posible. Y cuando tengo que trabajar si tengo que ponerme un poco más casual que lo normal” (Renata, 2018).

de ser hombre justifica su posición en el espacio público. Incluso preocuparse por la estética para un hombre sería como feminizarse o rebajarse a algo que corresponde a la “naturaleza” femenina, a pesar de que en el rock existe una estética masculina establecida. Sin embargo, para los hombres las percepciones de “ser roquero” no se centran en la apariencia personal, sino en las disposiciones que otorgan honor y reconocimiento en el campo del rock señaladas en la siguiente cita:

El metal es la actitud. Es la esencia, las letras, la identificación. Tener el cabello largo ayuda, porque sí es bacán. Pero de ahí vestirse de negro, no es ser roquero. Eso salió de un actor, Marlon Brando. Elvis Presley no tenía cabello largo, los Beatles usaban ternos, Little Richard era una persona negra y homosexual que tocaba el piano, Chuck Berry era la persona más energúmena del mundo. Entonces no necesariamente es la imagen de las cadenas, las pulseras.... Yo me he dado cuenta de que sí ayudan, te identificas con eso, te gusta usar, pero no es ser roquero ponerte esas cosas. (Rubén).

3.4. Disposiciones estéticas y posición de las mujeres roqueras

*Nos consideramos algo más
que una banda de chicas tocando,
somos un grupo que vale la pena
musicalmente hablando.*
Ángela Peñaherrera, 2010

El segundo aspecto que determina la construcción del gusto constituye el conjunto de criterios de clasificación que definen la distinción “entre lo bello y lo feo, lo adecuado y lo inadecuado, lo que vale la pena y lo que no vale la pena” (Reyes, 2018). De este modo, en el siguiente cuadro podremos observar las disposiciones estéticas que corresponden a las y los artistas entrevistados en torno a la música rock y metal para analizar los códigos y diferencias existentes entre hombres y mujeres.

Tabla 4 - Gustos y prácticas musicales

Nº	Sexo	Géneros musicales	Referentes nacionales	Referentes internacionales	Discos preferidos	Maneras de escuchar	Medios	Objetos/actividades culturales preferidas
1	Hombre (bajista)	Rock clásico Heavy metal Jazz New Age	Tarkus	Iron Maiden Deep Purple Barón Rojo Ángeles del Infierno Obus Panzer	Master of the rings (Helloween) Larga Vida (Barón Rojo)	-Disco entero	Youtube	Libros de tecnología
2	Hombre (cantante y baterista)	Doom metal Heavy metal Thrash metal Black metal Rock clásico	Total Death Lazen Procesión Pulpo 3 Contravía Barro Barak	Anathema Catatonia Opeth Black Sabbath Metallica Mayhem	Brave Morder Day (Catatonia) Judgement, Serenate (Anathema) Deliverance (Orchid) Blackwater Park (Opeth) Mister Doom Satanas (Mayhem)	-Disco (metal) -Por canciones (rock clásico)	-Spotify -Discos (juventud)	Cine Televisión
3	Mujer (cantante)	Música tradicional europea Rock latino Música instrumental Música clásica Reggae Goth metal Folk metal Metal progresivo Thrash metal	Paulina Tamayo	In this moment Theater of vampires Sixty Nine Eyes Kalebala Arkona Elveitih Ataraksia Lisa Gerald	Earth Warrior (Omnia) Paris Spleen (Ataraxia) Poems for dying children (Autumn Tears)	-Disco -Selección de canciones	Discos Internet	Libros Cine
4	Mujer (guitarrista)	Death metal Metal sinfónico	-	Arch Enemy	Kill em all (Metallica) Enemy of God (Kreator)	-Discografía en orden	Internet	-

5	Hombre (bajista)	Heavy metal Thrash metal Power metal Black metal Death metal Rock n' roll Blues Jazz Funk	Metamorfosis Notoken Ente Sal y Mileto	Iron Maiden	Wast or sin (Arch enemy) There be blood (Exodus) Piece of Mind (Iron Maiden) Kill em all (Metallica) Bathory (Bathory) Destroyer (Kiss) Discografía completa de The Beatles	-Por canciones -Casetes en sus inicios	Youtube Spotify Diskman ¹⁶	Cine Escultura
6	Mujer (cantante)	Death metal Metal progresivo Metal sinfónico Heavy metal	-	Mercedes Sosa Ginger Arch Enemy Therion Muspel Metallica Pantera Queen Tarja Turunen Elkin Ramírez Dani Filth	-	-Discos en línea	Internet	Libros Poesía Cine
7	Hombre (bajista)	Death metal Metal industrial Hardcore Jazz Blues Electrónica Música Clásica	Descomunal Colapso Sarcoma Kaniwara Reject Mesayer Priorator	Fear Factory Cannibal Corpse Lamb of God Black Sabbath Iron Maiden	6 primeros discos de Black Sabbath	-Disco -Selección de canciones	Internet Youtube	Poesía Fotografía

Fuente: Elaboración propia

¹⁶ Este dispositivo lo utilizaba antes del surgimiento del Internet.

Este abanico de preferencias musicales nos indica algunos factores por los cuales las disposiciones estéticas en torno al rock se encuentran determinadas por la situación del campo de producción de música rock y metal. En primer lugar, es posible constatar que las mujeres carecen de referentes nacionales de música rock. A pesar de que en nuestro país existen bandas de rock reconocidas por un amplio público, las mujeres entrevistadas no han encontrado en ellos un referente que marque su gusto y trayectoria artística. Por el contrario, los primeros encuentros con la música rock y metal están marcados por artistas de la escena internacional, como es posible constatar en las siguientes citas:

La primera vez que escuché metal fue como: “¿qué es esto? ¡Suena súper!” Me encantó desde la primera vez que lo escuché. De hecho, yo hallé el metal porque me llamó la atención la portada del disco Oceanborn de Nightwish, entonces me robé el disco de mi hermano para saber qué era y desde ese momento no me he separado. En ese entonces tenía unos 11 años aproximadamente. (Renata)

Me acuerdo que lo primero que escuché fue Barón Rojo, y bueno intercalándose entre música en inglés y español, la buena época de MTV cuando estaba con señal abierta. Y ahí fui descubriendo un montón de cosas, investigando, pienso, buscando, comprando e intercambiando música porque antes era así. (Vanessa)

Yo creo que Tarja sí es una influencia, sobre todo para nosotras. También creo que una persona que me inspiró muchísimo por su forma de ser cuando el telón se cierra es Enkil Ramírez, quien fue vocalista de Kraken. Lo conocí por mis compañeros del colegio. Luego yo escuché “Hijos del sur”. Me hacía la fila para verles primerita. Y la última vez que vinieron por circunstancias de la vida pudimos compartir después del concierto. (Paola)

Al tratarse de los referentes en la música, las mujeres se han visto principalmente influenciadas por artistas femeninas de la escena roquera internacional (Nightwish, Arch Enemy, Therion) y de la música popular en general (Paulina Tamayo, Mercedes Sosa, Lisa Gerald). Sin desacreditar la influencia de los artistas y bandas masculinas en la configuración del gusto de las mujeres por la música rock, es relevante destacar el hecho de que las mujeres busquen en otras un espejo en el cual reflejar su subjetividad artística. La música rock y metal “no deja de ser una práctica cultural e ideológica que participa de los valores del patriarcado” (Viñuela Suárez, 2011, pág. 18), por lo que la capacidad de las mujeres para encontrar modelos de identificación en este tipo de géneros musicales se encuentra limitada al hecho de que su producción y difusión está en su mayoría dominada por hombres. Tal y como lo plantean Frith y McRobbie en su artículo *Rock and Sexuality* (1978):

(...) las posibilidades de identificación respecto a sus mensajes son más numerosas para los chicos que para las chicas. La existencia de una mayor variedad de modelos de masculinidad

se debe a que la producción y difusión del rock están dominadas por los hombres. Así, desde la sexualidad agresiva y dominante del «cock rock» hasta la dulzura y delicadeza del «teenybop», los chicos cuentan con diversas formas de entender e interpretar su identidad masculina. En cambio las chicas son siempre dirigidas hacia la ‘ideología del romance’ que las lleva a interpretar su sexualidad en términos románticos, apuntalándola en la interiorización de valores como el compromiso, la fidelidad o el sacrificio. (Viñuela Suárez, 2011, pág. 18)

El hecho de descubrir a mujeres que ocupan espacios que socialmente les son negados genera en muchas el impulso para subvertir los límites simbólicos producto del binarismo público/privado aplicado a la producción de música rock y metal¹⁷. Es así como el simple hecho de existir mujeres que se dediquen al metal –ya sea como cantantes, instrumentistas o compositoras– es una forma de subversión ante los modelos androcéntricos en la música, ya que “se apropian de los términos codificados como masculinos y los problematiza, contribuyendo así a desdibujar la frontera entre términos opuestos y favoreciendo la multiplicidad” (Viñuela Suárez, 2011, pág. 20). Una evidencia de esto es el relato de la experiencia de una de nuestras entrevistadas:

Una de las bandas que me inspiró bastante cuando inicié a escuchar metal es Arch Enemy, que hasta ahora es una de mis bandas favoritas. Esa banda yo empecé a escucharla cuando yo tenía 15 años y, en ese entonces, ya estaban con la vocalista. Eso para mí fue un cambio total de la visión que yo tenía del metal, primero porque cuando yo inicié a escuchar a esa banda no sabía que la vocalista era chica. Después investigué y eso fue una especie de shock porque ella tiene una forma de vocalizar tan fuerte y una actitud súper fuerte y agresiva en escena que te hace ver que una como mujer también puede pertenecer a este lado del metal que siempre ha sido muy masculino. (Renata)



Imagen 2

Portada del disco “Oceanborn” de la banda finlandesa de metal sinfónico *Nightwish*

¹⁷ La naturalización de la división sexual del mundo social confiere a los hombres y las mujeres un espacio indiscutible de pertenencia. Así, a los hombres se les confiere los asuntos públicos ligados a determinadas partes de cuerpo (la parte superior de cuerpo es monopolio de los hombres), mientras que las mujeres permanecen en los espacios domésticos renunciando a la exposición firme y directa de su voz y su mirada.

El mismo panorama se observa en la selección de discografías preferidas por hombres y mujeres. Ningún hombre mencionó algún disco de bandas femeninas o que incluyan al menos una mujer entre sus integrantes, mientras que las mujeres escogieron tanto discos de los “clásicos” del metal como de bandas con miembros femeninos. Este hecho refleja cómo se ha configurado el campo de la música metal en base a elementos simbólicos que expresan la identidad masculina de los roqueros.



Imagen 3

Portadas de discos representativos de bandas de metal nombradas por los entrevistados.

La discografía citada por los hombres agrupa a las bandas más representativas de los diferentes sub-géneros del metal (Metallica, Iron Maiden, Kiss, Black Sabbath, Barón Rojo, Ángeles del Infierno, Mayhem), las cuales tienen en común un universo simbólico de imágenes y representaciones que personifica el ideal masculino –agresivo, dominante, crudo, explícito– en la música. No existe roquero que no mencione al menos a una de estas agrupaciones entre sus favoritas, ya que éstas constituyen el gusto legítimo dentro del campo de la música metal en Quito. Por otro lado, entre las mujeres existen preferencias diferentes acordes a su instrumento. Las mujeres que se dedican al canto tienden a mencionar discografías de estilo más “suave” (Omnia, Ataraxia, Autumn Tears), totalmente distintos a los grupos antes mencionados, mientras que una de las entrevistadas, guitarrista, escogió discos acordes al gusto dominante dentro de campo del metal (Metallica, Kreator, Arch Enemy, Exodus).



Imagen 4

Portadas de discos citados por mujeres.

Este hecho podría ser un indicador de la diferenciación de roles dentro de la música metal en donde ser instrumentistas es asociado a un rol masculino, mientras que ser cantante se encuentra más acorde a un rol femenino. Las preferencias musicales se encuentran condicionadas por los roles y posiciones que ocupan los individuos dentro de los campos, por lo que al ocupar una mujer un rol atribuido socialmente a los hombres deriva sus disposiciones estéticas hacia esa posición. Las siguientes citas reflejan esta diferenciación de disposiciones en torno al instrumento que ejecutan:

El principal atractivo para mí dentro de un disco de cualquier banda siempre ha sido el lado musical, entonces si encuentro algo que me atrape en cuanto a riffs, sobre todo el guitarra y batería, entonces empiezo yo a ver algo más de la banda. (Renata)

Pienso que porque soy cantante me fijo mucho en la voz, pero en general sí me gusta saber que dicen las canciones. Cuando no son los idiomas que entiendo, me gusta enterarme que es lo que me dice la canción, porque me pega tanto la canción si está en un idioma que no entiendo. Si me gusta investigar el tema de las letras, o por ejemplo si está en inglés o español me gusta saber porque, qué fue lo que inspiró la letra de tal o cual canción. Si me gusta investigar bastante en cuestión de letras y en lo vocal también, porque voy viendo el registro vocal que tiene la cantante y el mío, y voy jugando. (Vanesa)

De esta manera, ha sido posible observar cómo la música rock y metal posee un papel importante en la construcción de identidades de género, además de comprender el funcionamiento de códigos patriarcales en esta práctica musical. Al constituirse en su origen como un campo plenamente masculino, la escena de rock y metal ecuatoriana careció de referentes femeninos que representaran a las jóvenes que aprecian este tipo de música. A partir del análisis las disposiciones estéticas y los juicios que se desprenden de éstas, es posible comprender que aquella intención propiamente estética que pretende valorar a los

objetos artísticos constituye por sí misma un producto de convenciones sociales. La música connota espacios y personas que deben ocupar esos espacios, sin embargo, la posibilidad de subvertir estas normas no es del todo negadas.

3.5. La toma de posición de las mujeres roqueras

En términos de Bourdieu, las *tomas de posición* abarcan las “obras literarias o artísticas evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.” (Bourdieu, 1995, pág. 343). En este sentido, la música y las prácticas ligadas a ésta no solamente constituyen un bien cultural producido para el disfrute, sino que supone la manifestación de problemáticas que definen *tomas de posición* específicas las cuales corresponden a la posición que los agentes ocupen en el campo. En el caso de la música rock y metal, la posición de las mujeres en el campo responde a relaciones objetivas de subordinación y dominación como se relata en las siguientes citas:

Yo todavía he visto mucha gente que dice de forma peyorativa: “chuta, esa banda de esas manes”. Yo me pongo a pensar y digo “esas manes tienen una banda y vos ni siquiera sabés afinar, qué críticas”. Entonces aún hay esa intolerancia. Y también es el morbo. También sí existe y no lo voy a negar. Y dicen: “anda a verle a la bajista, a la guitarrista de esa banda” Entonces les llaman como si eso fuera lo más importante de la banda. En vez de ser importante la música, es tenerle a la integrante mujer. Y eso está mal (Rubén).

Dentro del rock pienso que sí ha habido discriminación porque, por ejemplo, que haya una banda de chicas y que estén pidiendo apertura en un evento grande, posiblemente no les den apertura por eso, por ser mujeres. O, por ejemplo, chicas que quieran estudiar música o ser del género rock posiblemente en sus casas no les apoyen por ser mujeres, van a decir que eso es de hombre, pienso que en la actualidad sigue habiendo eso (Jair).

Aquí sí hay discriminación de género. He visto. Todavía se ven esas cosas y es algo muy fastidioso. Hace 10 años yo lo veía, era más evidente. Ahora es como un poco más relajado. Veo a más chicas en el mosh y veo que entre hombres y mujeres se tratan de la misma manera dentro del mosh. Antes cuando entraba una chica decían: “no golpees tan duro”, pero ahora en cambio ya se vuelve habitual esa visión y así debe ser. No creo que la música tenga género, ni masculino ni femenino (Vanesa).

A pesar de las transformaciones que han ocurrido en el campo a lo largo de los últimos años, es posible constatar que las mujeres no son totalmente admitidas en este espacio. De esta manera, las posibilidades de actuación que posee las mujeres dentro de este espacio social se definen no solamente considerando un determinado número de canciones o discos producidos por ellas, sino todo un discurso y una lucha por defender una posición que por su

“naturaleza” les ha sido negada. Estas tomas de posición emplean como estrategia el uso positivo de la estética femenina diferente al posicionamiento pasivo de la mujer que se observa en la creación de “grupees” o de modelos para portadas de discos y revistas.

La escena de rock con la presencia de mujeres digamos que estéticamente se ha vuelto más bonita porque las mujeres en el escenario le dan ese toque elegante. A pesar de que he visto también mujeres que no necesariamente tienen esa imagen muy femenina. Pero no es necesario porque el simple hecho de la presencia femenina en el escenario es bonito. Es que en general las mujeres somos bonitas, todas. Entonces sí le da un toque a la imagen, a la puesta en escena (Vanesa).

Yo creo que, como en la belleza la mujer destaca más que el hombre, le dieron un toque de más glamour y belleza a la música, les dieron un complemento porque antes me acuerdo se les veía más en las portadas, cosa que era también bastante misógino. Ahora que les vez cantando lo primero que dices es "ve esta *man* que bien que toca". Yo si admiro a muchas mujeres que están en esto porque les demostraron a todos que sí se puede, que no importa que seas hombre o mujer. Hay una banda en la que toca una chica mucho mejor que mis propios amigos. Entonces si súper chévere el aporte que le han dado. Cambia bastante cuando hay una mujer en una banda, se nota que las costumbres cambian. Ahí se vuelven incluso un poco más profesionales porque la mayoría de bandas de rock son todos hombres y bueno, vamos a ensayar y unas bielas. En cambio, cuando hay una mujer vamos a tocar más. Entonces ellas han puesto un poco de orden en algunas bandas, aunque todavía sigue siendo mayoría la presencia de hombres, si ha cambiado bastante (Xavier).

Yo creo que la feminidad es algo natural que tenemos. Creo que es la parte delicada, la parte dulce que tiene una mujer que jamás vamos a encontrar en un hombre. Incluso ese sentido maternal que tenemos. Yo soy la única chica en la banda y a veces me he sentido como la mamá de los otros de la banda. Por ejemplo, en los viajes no llevan cepillo de dientes, cuando vamos a algún lado se olvida cualquier cosa, entonces siempre vienen donde mí a preguntarme si yo tengo. Entonces son cosas así. Una es femenina desde ese sentido, no simplemente desde el punto de vista musical, sino en todo el sentido de la vida. Eso es algo que uno no puede cambiar porque eres mujer y eso no cambia por el hecho de que escuches metal (Renata).

En este sentido, es posible sustraer dos elementos que constituyen la toma de posición de las mujeres roqueras: en primer lugar, la subversión que implica ocupar un espacio socialmente designado hacia los hombres y, en segundo lugar, la preservación un sistema de creencias en torno a la feminidad y estética femenina. En el primer caso, las tomas de posición abarcan la lucha simbólica de las mujeres por ganarse un espacio en el campo de la música rock y metal, y contribuyen a redefinir las prácticas al liberarlas de preceptos y prejuicios en torno al género:

La mujer es lo que es. Además, que hay comportamientos que yo creo que están bien, y nadie tiene derecho a establecer si son masculinos, o si son muy femeninos. A la final tú eres una persona y que tienes la libertad de poder ser (Paola, 2018).

Por otro lado, las creencias en torno a la feminidad que naturalizan la inclinación de las mujeres hacia las artes domésticas, la organización de los suyos y el cuidado personal, se encuentran relacionadas a la práctica musical roquera, lo cual es una evidencia de cómo las estructuras sociales y los principios de visión y división generadores de los “géneros” (Bourdieu, 2000) se aplican cabalmente en todo tipo de prácticas.

Conclusiones

A lo largo de este recorrido ha sido posible observar de qué manera se configura el *habitus* de los y las roqueras identificando los rasgos comunes y las diferencias existentes entre sexos para dar cuenta de las estructuras y relaciones que las sostienen. Al explicar el sistema de esquemas de percepción y apreciación pudimos comprender de qué manera el gusto por la música rock y metal es una manifestación de condiciones materiales y culturales de los agentes, y cómo estos esquemas, a su vez, son generadores de prácticas que tienden a conservar o transgredir el orden de los campos. Para esto, todo este trabajo se ha orientado de acuerdo a la aplicación relacional de las principales categorías que configuran nuestro marco teórico, como son el *habitus*, el campo y el capital.

Parte de este trabajo ha tenido como objetivo debatir sobre el hecho de que “en la música, como en la vida, las mujeres han sido casi siempre consideradas como objeto y no como sujeto de la acción” (Viñuela Suárez, 2011, pág. 8). Si bien la génesis del rock se estructuró acorde a una ideología de género dominante en la cual las mujeres no formaban parte de la actividad roquera o lo hacían adaptándose a los modelos androcéntricos de esta práctica cultural, con el tiempo surgieron ejemplos de mujeres que se apropiaron de una forma diferente de recorrer la escena aportando otras perspectivas a favor de la diversidad en la práctica del metal.

Romper con los estereotipos que contribuyen a naturalizar la desigualdad entre los sexos y deslegitimar a aquellos que se apropian de posiciones que socialmente les son negadas, es el resultado de comprender sobre qué condiciones particulares se producen las prácticas culturales, siendo éstas un reflejo del funcionamiento de las estructuras sociales en su conjunto. Para las mujeres roqueras de la ciudad de Quito el espacio de posibilidades dentro del campo de la música rock y metal ha crecido exponencialmente, sin embargo, aún no es posible afirmar la existencia de una completa igualdad entre las posiciones de hombres y mujeres ya que la “aceptación” de las mujeres dentro del rock deriva en la creación de un filtro especial a través del cual se juzgan sus actividades y se delimita de las actividades de los hombres.

Esta tendencia a inferiorizar las prácticas de las mujeres dentro del rock y el metal es un reflejo del estado de este campo social en el cual las posiciones se encuentra sexuadas y son

sexuantes: poseer una guitarra en las manos o mirar de frente a la audiencia y gritar son actos masculinos, por lo que al ocupar una mujer esa posición atenta directamente a la idea más profunda que los hombres tienen de sí mismos. A pesar de que el campo de producción de rock y metal continúa siendo un espacio legítimamente masculino, las mujeres han sabido utilizar las cartas que poseen a su favor. Tal y como lo comenta Vanesa, “dentro del rock, así como ha habido gente que te cierra las puertas, también sucede lo contrario” y existen muchos casos en los cuales se considera como algo positivo la participación de las mujeres dentro la escena del rock.

El tema de la estética femenina dentro del rock se complejiza cuando las mujeres pasan de ser el objeto percibido –producto de la misoginia que caracteriza los orígenes de rock– a ser sujetos que se afirman en su estética y su feminidad. Al transgredir un espacio socialmente consagrado como masculino, las mujeres roqueras transgreden también, en cierta medida, los modelos tradicionales de feminidad que las constreñían solamente a los espacios domésticos y las definen como seres débiles, pasivos, inferiores, de mirada baja, sin ser capaces de expresar y valerse por sí mismos. Sin embargo, se debe considerar el hecho de que esta transgresión no presupone masculinizarse ni abandonar los preceptos que cada mujer posea de su feminidad, sino que supone una mayor igualdad en el acceso a los productos y las prácticas culturales.

Cabría aclarar que el análisis de la génesis y apropiación de la práctica roquera presentó resultados homólogos tanto en hombres como en mujeres lo cual significa que, en el marco de las personas entrevistadas, no existe una brecha que separe la configuración primaria del gusto por la música rock y metal entre géneros. Tanto hombres como mujeres tienen en común una herencia cultural familiar y escolar que desemboca en la configuración de un *habitus* melómano y que, posteriormente, abriría las puertas a la práctica roquera. Conjuntamente, se pudo constatar la posición que ocupa la música rock y metal en el campo de producción cultural al emplear la autodidaxia como estrategia para la toma de posición de los y las roqueras entrevistadas.

Así, el gusto por la música rock y metal se manifiesta gracias a un conjunto de percepciones y apreciaciones que delimitan las pautas del gusto legítimo. En primer lugar, la música rock y metal es considerada como “música con contenido” lo cual deriva de la apropiación de

premisas que configuran a la música culta y la música folk. Además, esta práctica musical constituye un elemento definitorio de la identidad y personalidad de los agentes que se manifiesta a través del *habitus*. En segundo lugar, existe una dialéctica entre la calidad artística (virtuosismo) y la austeridad que debe caracterizar a un músico de rock representando tanto el rechazo hacia determinados aspectos de la cultura pop como el playback y las “estrellas” de música pop. En tercer lugar, el tema de la estética asume percepciones diferentes en mujeres y hombres. Las mujeres tienden a considerar a la imagen y presentación de su banda como uno de los factores relevantes para presentar un proyecto musical, mientras que los hombres no lo consideran de mucha importancia. En este sentido, se observan las dinámicas que producen una división sexual de las actividades que otorgan al hombre la lucha por el honor y el intelecto, mientras que las mujeres suelen ocupar los papeles de representación. Esto no quiere decir que las mujeres no aporten de forma intelectual a un proyecto musical, si no que su participación debe ser respaldada por un trabajo integral de modo que no se le pueda reprochar su fracaso al hecho de ser mujer.

En cuanto a la configuración de las apreciaciones y disposiciones estéticas una de las diferencias más relevantes entre hombres y mujeres es la búsqueda de referentes que en la música rock y metal ha estado en su mayoría dominado por hombres. Las mujeres roqueras han encontrado en otras la evidencia que sí es posible posicionarse en el mundo del rock y metal lo cual ha dado paso a la subversión del campo. De esta manera, se complejiza la configuración del orden social ya que esta subversión no solamente destruye la distribución sexuada de las posiciones dentro del campo de la música rock y metal, sino que da paso a la transformación de la idea que los hombres tienen de sí mismo.

Para finalizar, cabría considerar que la música rock y metal no son géneros musicales masculinos, sino que las condiciones particulares de su producción los han delimitado hacia un determinado sector de la población, predominantemente masculina. Es por esto que, en la medida en que los límites inherentes a las condiciones sociales se diseminan, será posible integrar a una mayor diversidad de agentes que formen parte de esta práctica cultural. Tal como lo comenta Vanesa, “el metal está para quien quiera escucharlo, hombre, mujer, niño, niña, abuelitos, para todos”, por lo que es necesario romper con las estructuras asimiladas

que definen a los objetos culturales como esencia de un grupo social determinado y que contribuyen a la eternización de los modelos construidos de forma arbitraria.

Bibliografía

- Acosta, R. (13 de octubre de 2017). Historia del rock en Quito. (C. Ramos, Entrevistadora)
- Andrade, X. (1999). Masculinidades y cultura popular en Guayaquil. En T. Salman, & E. Kingman, *Antigua modernidad y memoria del presente* (págs. 101-124). Quito: FLACSO.
- Ayala Román, P. (2008). *El mundo del rock en Quito*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Billboard. (24 de octubre de 1981). Spotlight on Latin America . *Billboard*, págs. 36-37.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1993). *Cosas Dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama .
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, S.A.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México, D.F.: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P., Passeron, J.-C., & Chamboredon, J.-C. (2002). *El oficio del sociólogo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2005). *Una invitación a una sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Concejo Metropolitano de Quito. (18 de diciembre de 2008). Ordenanza metropolitana n° 277. *Ordenanza metropolitana que garantiza el reconocimiento de las culturas juveniles y acceso seguro a los espacios públicos y a los servicios de salud sexual y reproductiva por parte de los jóvenes del DMQ*. Quito, Pichincha, Ecuador: Concejo Metropolitano de Quito.
- Criado, E. M. (2009). Habitus. En R. Reyes, *Diccionario crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-social*. Madrid: Universidad de Sevilla.
- Dammert Guardia, M. C. (2014). *Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa*. Quito: FLACSO.
- Dammert Guardia, M. C. (2014). *Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa*. Quito: FLACSO.
- Douglass, F. (1845). *Narrative of the live of Frederick Douglass, an American slave*. Boston.

- Explored. (24 de abril de 1993). *La Mary Lou y el miedo*. Obtenido de Explored: <http://hoy.tawsa.com/noticias-ecuador/la-mary-lou-y-el-miedo-42212.html>
- Fonseca, L. F. (13 de octubre de 2017). *Los grandes festivales de música requieren políticas públicas*. Obtenido de Cartónpiedra: <http://www.cartonpiedra.com.ec/noticias/edicion-n-311/1/los-grandes-festivales-de-musica-requieren-politicas-publicas>
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. C. Villalobos, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (págs. 413-436). Trotta.
- Frith, S., Straw, W., & Street, J. (2006). *La otra historia del rock. Aspectos claves del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s. 1.
- García Canclini, N., & Urteaga, M. (2012). *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.
- Guevara, J. (2004). *Lo que escribí en las paredes. Cantares y decires de un cantor de contrabando*. Quito: Fundación Editorial La Pulga, Los libros de Tintají.
- Guiraldo, C. R. (2 de abril de 2015). *El rock y pop ecuatoriano*. Obtenido de gk.city: <https://gk.city/2015/04/02/el-rock-y-pop-ecuadoriano/>
- Jouve Reyes, G. H. (2013). *Las mujeres roqueras en Quito*. Quito: FLACSO.
- JulioMB. (s.f.). *Ritmos y melodías de Ecuador*. Obtenido de LOS 12 HITS DEL CLAN DEL 4 - VARIOS INTERPRETES - baladas: <http://ritmosymelodiasecuador.blogspot.com/2010/01/los-12-hits-del-clan-del-4-varios.html>
- La Generación del Heavy Metal*. (s.f.). Obtenido de Rockfm : <http://www.reocities.com/rockfmecu/historia.html>
- La Hora. (02 de diciembre de 2005). *Rokmiñahui XII, un concierto de resistencia*. Obtenido de La Hora: <https://lahora.com.ec/noticia/2874/home>
- Madrid Tamayo, A., Negrete Morales, M., & Livio Madrid, T. (2013). *Factory Nunca Más. Estudio de caso en torno al incendio de la Discoteca Factory*. . Quito: David Cordero INREDH.
- Música Joven. (2003). *Quienes Somos*. Recuperado el 11 de 11 de 2017, de Musica Joven: http://www.musicajoven.org/quienes_somos/
- Neumane, R. (2013). *Rock & Pop. Bienvenidos a Ecuador*. Guayaquil: Editorial de la M. I. Municipalidad de Guayaquil.
- Orquera, L. F. (25 de noviembre de 2014). *Los festivales universitarios, con más fuerza*. Obtenido de El Comercio: <http://www.elcomercio.com/tendencias/centralazo-polifest-festivales-musica-universidades.html>

- Plan Arteria. (18 de abril de 2012). *Programas radiales que aportaron a la difusión del rock nacional*. Obtenido de Plan Arteria: <http://planarteria.com/2012/04/blog-programas-radiales-que-aportaron-a-la-difusion-del-rock-nacional/>
- Plan Arteria. (22 de abril de 2014). *El rock quiteño: 40 años bajo el volcán*. Obtenido de Plan Arteria: <http://planarteria.com/2014/04/el-rock-quiteno-40-anos-bajo-el-volcan/>
- Ponguillo Romero, S. M. (2016). *Mujeres rockeras de Quito: un acercamiento a sus prácticas y problemáticas dentro de la escena alternativa contemporánea*. Quito: UDLA.
- Reyes, R. (10 de mayo de 2018). *Habitus*. Obtenido de Diccionario crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-social.: <https://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>
- Rocker Magazine. (2010). Mujeres de Negro. *Rocker Magazine*, 10-19.
- Rodríguez, P. (2014). *Cuatro décadas de historia. Concha Acústica de la Villaflora*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Rodríguez, P. (2017). Cronología del rock en Quito. (C. Ramos, Entrevistador)
- Sierra, N. (2008). Jóvenes en la mirada de la institución. Las historias detrás del "Caso Factory". *Revista electrónica, Aportes Andinos No.24*, 5.
- Simon Frith, A. M. (1978). Music and Sexuality. En A. G. Simon Frith, *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. (págs. 371-389). Lodon, New York: Routledge.
- Telemix. (16 de Junio de 2017). *El Telégrafo* . Obtenido de El Clan del 4 rendirá tributo a Pepe Parra y a C. Rubira Infante: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/22/el-clan-del-4-rendira-tributo-a-pepe-parra-y-a-c-rubira-infante>
- Telón de Acero (Dirección). (2012). *Memorias del rock guayaco*. [Película].
- The Fausto Rock Yeah. (10 de julio de 2013). *Historia del rock en el Ecuador II: Expansion del rock y primeras bandas ecuatorianas*. Obtenido de The Fausto Rock Yeah: <https://thefaustorocksyeah.wordpress.com/category/historia-del-rock-en-ecuador/>
- Viñuela Suárez, L. (2011). *Dossiers Feministes. No me arrepiento de nada: Música y Mujeres*. Castellón de la Plana (España): Universitat Jaume I: Instituto. Universitario de estudios feministas y de género.
- Viteri Morejón, J. P. (2011). *Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI*. Quito: Ediciones Abya Yala.

Anexo 1: Guía de entrevista

Categoría	Tipos	Tema	Preguntas
Capitales	Económico	Profesión	¿Cuál es tu profesión y cuál ha sido la titulación más alta que has conseguido? ¿Cuál es la profesión de tus padres?
		Educación	¿Estudiaste en un colegio fiscal, particular o fiscomisional? ¿Era un colegio mixto, masculino o femenino?
		Situación familiar	¿Estas soltero, casado, viudo o divorciado?
		Lugar de residencia	¿Qué tiempo vives en tu lugar actual de residencia? ¿Cuál fue tu lugar de residencia anterior?
		Contratos	¿Trabajas con alguna productora o de forma independiente?
		Familia	¿Cómo es la relación con tu familia? ¿Te apoyan ellos en tu actividad del rock?
		Banda	¿Cómo cubren los gastos de la banda (transporte, ensayos, instrumentos)?
	Cultural	Educación musical (Familia, Colegio, Iglesia, etc)	¿Existen más músicos en tu familia? ¿Tienes educación formal de música? ¿En dónde aprendiste a tocar? ¿Has estado vinculado a alguna institución musical?
		Preferencias musicales	¿Qué géneros musicales prefieres? ¿Qué subgéneros del metal

			<p>prefieres? ¿Nombra los artistas nacionales e internacionales que prefieres?</p>
		Maneras de escuchar	<p>¿Prefieres escuchar un disco entero o canciones aleatorias? ¿Cuál es tu disco preferido? ¿En un disco/canción que es lo que más te interesa? ¿Por qué medios escuchar música: radio, internet, televisión, discos propios, discos prestados, etc.?</p>
		Cultural objetivado	<p>¿Cuál/es de los siguientes objetos prefiere más: discos, libros, revistas, películas, pinturas? Especificar</p>
		Saber componer	<p>¿Cómo obtuviste tus conocimientos musicales? ¿Sabes componer? ¿Cómo aprendiste?</p>
		Instrumento	<p>¿Tienes instrumentos musicales? ¿Cuáles y cuantos? ¿Qué instrumento/s tocas y porque te inclinaste hacia ese instrumento?</p>
		Actividades culturales	<p>Aparte de la música ¿te dedicas a otra actividad cultural? ¿Con que frecuencia asistes a conciertos?</p>
		Valor de la cultura	<p>¿Qué posición tiene la música en tu vida?</p>

			¿Crees que la música y el rock son algo indispensable?
Social	Provisión y recepción de ayuda		¿Quiénes han sido las principales personas que te han ayudado a lo largo de tu carrera artística?
	Toques		¿Cómo fueron tus primeros conciertos? ¿Cómo seguiste participar en festivales y otros conciertos?
	Participación en grupos organizados		¿Eres miembro activo o no activo de algún grupo organizado? (religioso, ecologista, cultural, profesional, político, deportivo, benéfico, etc.) ¿Cuál es tu papel y actividad dentro de este grupo?
	Influencias		¿Cómo es tu relación con los productores de conciertos en la ciudad? ¿Cómo es tu relación con los demás artistas?
Simbólico	Prestigio		¿Cuáles de los siguientes factores otorgan mayor prestigio a una banda? Ej.: antigüedad, temas propios, complejidad de los temas, lugar de origen, miembros de la banda, el tipo de género musical, estética ¿Cuáles es el menos importante?
	Géneros		¿Cuál crees que es el mejor subgénero del metal y por qué?
	Estética		¿Un roquero debe necesariamente mostrar una estética acorde a este tipo de música?

			¿Cómo prefieres vestir para ir a un concierto? ¿Cómo prefieres vestir en tu vida cotidiana?
<i>Habitus</i>	Mujeres y hombres	Inclinación hacia el metal	¿Cómo fue que surgió tu interés por el metal? ¿Cuáles fueron tus influencias? ¿Cuáles son tus principales referentes nacionales e internacionales?
		Cualidades	¿Cuáles son las cualidades que prefieres?
		Experiencia subjetiva	¿Qué sientes cuando estas en el escenario?
		<i>Mosh</i>	¿Has entrado a un <i>mosh</i> ? ¿Qué sientes al hacerlo?
		Motivaciones	¿Consideras al metal como algo más que un gusto musical? ¿Qué es lo que te motiva a escuchar esta música?
		Expectativas	¿Cuáles son tus expectativas como músico de metal? ¿Cuál es tu perspectiva con respecto a la producción de metal en el país?
		Dominación masculina	¿Crees que el metal es un género musical masculino? ¿Crees que existe discriminación de género en este ámbito?
		Percepciones	¿Qué implicaciones personales y sociales crees que ha tenido tu afinidad por el metal? ¿Cómo ha cambia la escena de rock en quito con respecto a la presencia de mujeres en escena? ¿Qué diferencia al metal de otro tipo de géneros musicales?

		Identidad	¿Qué es para ti ser roquera/o? ¿Qué elementos configuran el ser roquera/o? (formas de pensar, practicas, estética)
		Conversión	¿Crees que el rock ha implicado una transformación de tu vida? ¿Cuál/es fueron tus motivaciones para formar parte de un grupo de metal?
	Mujeres	Inclusión o exclusión	¿Cómo te sientes dentro del ámbito del metal? ¿Te sientes totalmente integrada?
		Masculinización	¿Crees que una mujer debe masculinizarse para ser roquera? ¿Qué es para ti la feminidad?
		Concepciones del metal	¿Qué palabras utilizarías para describir al metal? ¿Cómo ha sido el rol de la mujer en el metal en el país?
	Hombres	Percepción sobre la mujer	¿Cómo describes a una mujer roquera? ¿Cómo percibes tú a una mujer tocando metal?
		Cambios	¿Qué cambios crees que han existido en el mundo del metal con la introducción de mujeres en los escenarios?

Anexo 2: Transcripción y codificación de entrevistas
(En archivo digital *Atlas.ti*)