

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIATURA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **LUIS ALBERTO MEDINA ENRÍQUEZ**, C.I. **1721255451** autor del trabajo de graduación intitulado: **"Música, Tecnología y Autenticidad: Transformaciones en el modo de escuchar y producir música en el Underground quiteño"**, previa a la obtención del grado académico de **ANTROPÓLOGO** con mención en **ANTROPOLOGIA SOCIOCULTURAL** en la Facultad de **Ciencias Humanas**:

- 1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.
- 2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 26 de Noviembre del 2015



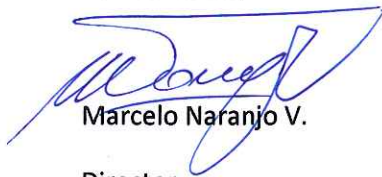
Luis Alberto Medina Enríquez

C.I. 1721255451-1

Quito, 26 de Noviembre del 2015

En mi calidad de director de la disertación de la estudiante **Luis Alberto Medina Enríquez** titulada: **Música tecnología y autenticidad: transformaciones en el modo de escuchar y producir música en el underground quiteño**, certifico que el presente trabajo reúne todos los requisitos reglamentarios y de estilo, de acuerdo a las normas impuestas por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y por la Facultad de Ciencias Humanas.

Atentamente,

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Marcelo Naranjo V.', is written over a horizontal line. The signature is stylized and cursive.

Marcelo Naranjo V.

Director

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO  
DE ANTROPÓLOGO CON MENCIÓN EN ANTROPOLOGÍA  
SOCIOCULTURAL**

**“MÚSICA, TECNOLOGÍA Y AUTENTICIDAD:  
TRANSFORMACIONES EN EL MODO DE ESCUCHAR Y  
PRODUCIR MÚSICA EN EL *UNDERGROUND QUITAÑO*”**

**LUIS ALBERTO MEDINA ENRÍQUEZ**

**DIRECTOR: MARCELO NARANJO**

**Quito 2015**

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a mis padres, Luis y Teresa, por la comprensión, el cariño y honestidad que en todo momento me han demostrado, por el respaldo infalible, la confianza y libertad con la me han dejado crecer. Gracias padre por tu incansable devoción al arte. Gracias madre por tu sabiduría y bondad. A Andrea, mi hermana, por ser el ejemplo más claro de la perseverancia. A Valeria por sus invaluable enseñanzas y amistad. A mis amigos por las risas, compañía y ayuda.

También quiero agradecer a Marcelo Naranjo, director de esta disertación, por su paciencia y honestidad, por su buena disposición para orientarme en este trabajo y compartir abiertamente sus conocimientos y sabiduría. Extiendo también mi gratitud hacia mis lectores Teodoro Bustamante y Mario Unda, por su tiempo y sus acertados aportes. Finalmente agradezco infinitamente a los músicos, quienes fueron la inspiración de este trabajo, y especialmente a la música, que da sentido a mi vida.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
1.1 Objetivos.....	9
1.2 Hipótesis.....	9
1.3 Metodología.....	10
1.4 Contexto cultural y social del <i>Underground</i> .....	12
<b>II. FUENTES TEÓRICAS.....</b>	<b>21</b>
2.1 Sociología del arte: Desciframiento de la obra.....	21
2.2 Transformaciones en el sonido.....	24
2.3 Lo Natural y Artificial en música: ideas sobre <i>autenticidad</i> .....	28
2.4 Deconstrucción en música.....	35
2.5 Contextualización.....	38
<b>III. MÚSICA Y TECNOLOGÍA: TRANSFORMACIONES EN LA FORMA DE PRODUCIR Y CREAR MÚSICA .....</b>	<b>40</b>
3.1 Producción musical y nuevas tecnologías.....	40
3.2 Creación musical y nuevas tecnologías.....	49
3.2.1 Sonoridad electrónica.....	49
3.2.2 Programación MIDI.....	53
3.2.3 Proceso técnico y proceso artístico.....	55
3.3 Encuentro acústico/analógico-digital.....	57
3.4 Internet y redes sociales.....	63
<b>IV. CRITERIOS DE LEGITIMIDAD Y AUTENTICIDAD EN MÚSICA .....</b>	<b>70</b>
4.1 Lucha por la autenticidad artística: trasfondo ideológico y político.....	70
4.2. Purismo y artificialidad.....	81

<b>4.3.</b> Criterios sobre música .....	88
4.3.1. Perspectiva de lo popular desde lo underground .....	88
4.3.2. Perspectiva de lo académico desde lo underground .....	91
<b>V. CATEGORÍA <i>UNDERGROUND</i></b> .....	<b>96</b>
<b>5.1.</b> “Desciframiento” de la música Underground.....	96
<b>5.2.</b> Ideología Underground: construcción ineludible del arte en un país “subdesarrollado” .....	100
<b>VI. CONCLUSIONES</b> .....	<b>103</b>
<b>VII. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>109</b>
<b>VIII. ANEXOS</b> .....	<b>111</b>

## RESUMEN

La presente investigación intenta explorar las nuevas dinámicas de producción y creación que el constante desarrollo tecnológico plantea para el fenómeno musical *underground* en Quito, entendido como un proceso artístico, cultural y social que entraña una discusión ideológica y política particular en torno a la construcción de autenticidad y legitimidad del arte. Esta fenomenología está caracterizada por una naturaleza variable, en tanto que la constante acción transformadora de la tecnología repercute sobre los comportamientos, actitudes y discursos de artistas y público en general.

Con la intención de dilucidar los cambios y resultados generados por la presencia de la tecnología en este mundo del arte, el énfasis analítico de esta investigación ha sido puesto sobre los modos y discursos de creación de varios músicos, que desarrollan su quehacer artístico dentro de la ciudad de Quito y cuya labor está intrínsecamente vinculada a una producción independiente. Para ello, ha sido necesaria que la perspectiva de la disciplina antropológica sea complementada con aportes desde la sociología del arte y la musicología.

## INTRODUCCIÓN

El estudio a continuación aborda el tema de la música en vinculación con la tecnología, que consiste en un fenómeno cultural particular, en torno al cual se genera una serie de resultados y repercusiones en el quehacer artístico de la música y por lo tanto también en la cultura e ideologías inherentes a ésta. Analizar un proceso de transformación tecnológica en música equivale a indagar sobre los medios y la capacidad de la tecnología para influir decisivamente en la cultura y el arte. Para ello, se precisa de un método que contemple el cambio cultural a través del tiempo, es decir, una aproximación diacrónica de la fenomenología, donde se observen los distintos eventos e implicaciones que ocasionan las transformaciones tecnológicas en la música, específicamente la del *underground quiteño*<sup>1</sup>, dentro del cual existen una amplia variedad géneros musicales. Con ello, es imprescindible señalar que en este estudio no habrá un énfasis analítico sobre ningún género de música particular, como lo habría en un estudio de culturas juveniles o tribus urbanas, donde las características intrínsecas de cada estilo musical y su faceta cultural individual son elementos de trascendental importancia. En realidad, el interés de esta investigación sobre música se halla en la intervención tecnológica y su repercusión en las ideas y discursos en torno a ella, mas no en la dinámica social o comportamental de algún conglomerado específico.

Quizá un hecho que a lo largo de la historia de la música se ha desestimado o haya sido casi inadvertido, es que la creación musical, imprescindiblemente, está asociada al fenómeno tecnológico. Umberto Eco, recuerda que “desde el comienzo de los tiempos, toda la música, salvo la vocal, se ha producido por medio de máquinas. ¿Qué son una flauta, una trompeta o, mejor aún, un violín, sino complejos instrumentos capaces de emitir sonidos si los maneja un ‘técnico’?” (Eco 2001: 287). De tal forma, se entiende que la

---

<sup>1</sup> *Underground* es un término anglosajón que, coloquialmente, define o agrupa a movimientos/fenómenos artísticos, culturales o sociales desconocidos por la mayor parte de una población, en la medida en que despliegan manifestaciones ajenas a la cultura de masas conocida como *mainstream*.

En esta investigación, el *underground quiteño* está definido como un conjunto de músicos, bandas y público afines a géneros musicales que son poco convencionales y distantes de lo que se conoce como la música popular en el contexto de la sociedad ecuatoriana, por ejemplo: Rock, metal, punk, hip hop, ska, rock progresivo, rock experimental, trip hop, ambient, jazz, blues etc. Estas características convierten al *Underground quiteño* en un movimiento artístico y cultural heterogéneo y alternativo, donde confluye una diversidad de identidades; incluso habría como referirse a él como un “mundo del arte” (Howard Becker. 1982)

presencia de la tecnología no es un elemento externo al fenómeno musical, sino que está contenido, tal vez de manera subrepticia, en el mismo. La tecnología ha sido una influencia incontrovertible sobre los senderos culturales y artísticos que la humanidad ha recorrido.

El énfasis sobre la tecnología, en la presente investigación, se explica por la necesidad de comprender los debates y criterios sobre la legitimidad y autenticidad de la música como arte, entre exponentes de distintos géneros y estilos; por ello, también tiene una valiosa importancia la manera como los músicos se autorepresentan de acuerdo a sus aspiraciones artísticas y su ubicación dentro de un contexto de condiciones específicas para el arte y el espectáculo en la ciudad de Quito. La lucha por el sentido y la autenticidad artística de la música (de manera general), en cuanto a su sonido, mensaje y su modo de creación, es lo que se aspira aprehender analíticamente.

La música como manifestación artística y expresión de la cultura humana naturalmente se inscribe dentro del tipo de fenómenos a ser estudiados por la antropología o por alguna otra disciplina de las Ciencias Humanas. Es su conjunción con la tecnología lo que convierte a esta temática en una propuesta investigativa novedosa y enriquecedora para la disciplina; la importancia de esto radica fundamentalmente en la asociación de dos variables que (en conjunto) no han sido analizadas exhaustivamente por estudios predecesores. La música y la tecnología, como un fenómeno capaz de intervenir perentoriamente en la cultura, se exponen a manera de un campo abierto de posibilidades teóricas y analíticas apenas mencionadas y tardíamente valoradas en la literatura antropológica o sociológica.

La cultura musical, especialmente en los jóvenes, merece una importante valoración e interés por parte de la antropología, en la medida de que se trata de un elemento artístico capaz de modificar actitudes y comportamientos. La música como producto social tiene una poderosa e indiscutible capacidad de generar identidades, agrupar o segmentar a personas, pero como objeto artístico puede incidir radicalmente sobre la emocionalidad y los estados de ánimo del individuo, así como también para orientar o expresar su ideología. La música es quizás la forma de arte con más fuerza y capacidad para intervenir en la cultura humana, pues se trata de una forma expresiva al alcance de la mayoría de individuos dentro de una sociedad, un elemento de la cotidianidad que habla por las personalidades e idiosincrasias.

El contexto cotidiano de la actualidad resulta una inagotable relación dialéctica entre tecnología y cultura, puesto que la una modifica constantemente a la otra y viceversa, sin embargo, en los últimos años los individuos son quienes más han transformado sus comportamientos en la medida que nuevas tecnologías personales y comunales van apareciendo. Si la tecnología tiene el poder de cambiar dinámicas de la cultura en un nivel general, también puede hacerlo en espacios más específicos de la misma, como el arte. La música obviamente, también ha sido partícipe de los últimos avances de la tecnología electrónica y digital, por lo que se ha generado un ambiente de disputa entre aquellos que defienden su uso en la producción artística y aquellos que se oponen, exponiendo de la manera más sintética la condición actual de esta fenomenología, donde hay un entrecruce de opiniones y mezcla de criterios e ideologías.

Las posturas ideológicas y los criterios emitidos por compositores, intérpretes, músicos, productores y público oyente en torno al uso de la tecnología para la creación y la producción musical, serán la “base material” a partir de la cual se obtendrá el análisis de esta investigación. Por lo tanto, es necesario mencionar algunas características sobre el contexto y estos actores intervinientes que hacen posible la existencia de este estudio.

Los músicos de diferentes estilos que se ocupan de la creación y distribución de música *underground* en Quito, son los personajes protagonistas de este fenómeno definido como la intervención tecnológica en música, estos actores no están contenidos en un conglomerado fijo e inalterable, no pertenecen a ningún tipo de tribu o cultura juvenil, ni residen hacinados en un sector específico de la ciudad, tampoco realizan sus actividades de manera coordinada en algún otro lugar específico. Los músicos *undeground* son personas comunes, en su mayoría jóvenes, cuyo nexos o denominador común es su dedicación por la música que por su sonido, mensaje o complejidad no encaja dentro de los cánones comerciales del contexto quiteño o ecuatoriano.

Productores, músicos, compositores y público oyente se hallan distribuidos a lo largo y ancho de la ciudad, por lo cual especificar un solo lugar de trabajo etnográfico sería imposible. En todo caso, los sitios que podrían llamarse recurrentes para estos sujetos sociales serían escenarios de teatros, bares etc. Estudios de grabación, cuartos de ensayo y sus respectivas viviendas.

Cabe mencionar que con el nivel actual de participación del internet en la comunicación y relaciones humanas, éste se ha convertido el espacio de gestión y promoción artística para estos músicos. Por lo cual la difusión de su trabajo se ha facilitado aun así no llega a ser masiva, lo cual es otra característica propia de la música *underground*.

## **1.1 Objetivos**

- Analizar la manera en que la tecnología ha tenido su efecto transformador sobre la creación, producción, y consumo musical en el espacio urbano de Quito Norte y los Valles.
- Comprender las implicaciones de carácter cultural que están directamente inmersas en torno al fenómeno musical, y más específicamente al objeto artístico musical, su creación y distribución, en tanto que la tecnología lo modifica constantemente.
- Estudiar la construcción de los discursos de autenticidad o legitimidad artística, que están vinculados al desarrollo tecnológico, para lograr una comprensión global de la dinámica ideológica y cultural que se genera en torno al fenómeno musical, y la manera en que aquello repercute más allá del campo puramente artístico.
- Analizar la categoría “underground” adjudicada a ciertos estilos de música en el contexto quiteño, con el fin de comprender si ésta corresponde a un proceso de autorepresentación discursiva o a una categoría asignada por parte de todos los actores implicados en el fenómeno musical y el resto de la sociedad.

## **1.2 Hipótesis**

- La tecnología ha transformado el panorama de la creación y consumo musical en Quito, pues se ha observado un crecimiento en la formación de bandas o proyectos musicales independientes, esto podría explicarse por la expansión acelerada del acceso a internet, así como por la aparición de nuevos medios tecnológicos para la grabación y distribución de la música, lo cual, ayudaría en la comprensión de este nuevo panorama musical de la ciudad.
- La producción musical en Quito parcialmente se ha desvinculado de productoras formales e incluso de instituciones académicas, este fenómeno se podría deber a la posibilidad de distribuir, promocionar y acceder al producto artístico con mayor facilidad a través de internet y, a su vez, por la aparición de medios de grabación

alternativos que permiten una inversión menor de dinero. Lo cual formularía las pautas para entender estos nuevos procesos de la producción musical.

- Según Stith Bennet (1988) y otros autores desde la sociología de la música y la musicología, la intervención tecnológica sobre el fenómeno musical desemboca en sucesos de disputa ideológica, en el caso de Quito esta pugna es evidente, por ejemplo, en la desaprobación y rechazo de música que posee un sonido más “moderno” por parte de músicos más tradicionales. Esto podría explicarse por las interacciones de poder que se articulan a la música desde que se le asigna un sentido en la cultura, y por los discursos de autenticidad artística que se reflejan en una ideología musical. Estos elementos serían útiles en la comprensión de las repercusiones de tal intervención tecnológica.

### **1.3 Metodología**

La metodología empleada para esta investigación constituye en una comunicación directa con los actores que participan en el quehacer artístico musical y su vinculación con la tecnología, en razón de que la materia de análisis son los relatos, discursos, criterios y perspectivas entorno a esta fenomenología particular. Así, la información empírica fue recolectada principalmente a través de entrevistas extensas, en su mayoría, y grupos focales con bandas, músicos y productores inmersos o vinculados con el *underground quiteño*. Ésta resulta ser la etapa más fundamental en el desarrollo del trabajo de campo y la más fructífera en términos de acumulación de datos relevantes. Esta información obviamente requiere ser extraída bajo criterios cualitativos; ya que será estudiada a través un análisis del discurso, siguiendo las pautas metodológicas de autores como Siegfried Jäger (2001), Michael Meyer (2001), Teun van Dijk (2001), Ron Scollon (2001), quienes han trabajado la herramienta del *análisis crítico del discurso*, tanto desde una perspectiva sociolingüística como etnográfica. Con el afán de indagar específicamente sobre formas ideológicas, es necesario ocupar sistemáticamente un espacio para la interpretación y el desciframiento de los criterios aunados.

Otras herramientas metodológicas como la “observación participante” fue empleada pero con menor prioridad o protagonismo ya que el objeto de análisis no fue presupuesto a ser los rituales o comportamientos en torno a movimientos sociales o culturales que emergen de la música, sino la obra musical como tal, en su sus etapas creativa y productiva, su

aprehensión por parte del público y especialmente la dinámica ideológica que emerge de este fenómeno.

Otra parte fundamental de la metodología empleada, fue la etnografía “multilocal” (Marcus 2001), en la medida que, fue necesario movilizarse por casi toda la urbe en la búsqueda de los informantes correctos, es decir, no se delimitó un sector, barrio o comunidad específica de la ciudad para aproximarse a los actores sociales. Este tipo de etnografía no concibe al espacio como un factor determinante o definitivo para la obtención de datos acertados, por lo cual tampoco es un elemento que influye demasiado en los resultados obtenidos tras el análisis. La etnografía multilocal, como su nombre lo indica, se ejecuta en diferentes espacios (muchas veces distantes) que pueden o no estar relacionados entre sí, la importancia aquí radica sobre el informante y la veracidad de su testimonio, y no tanto sobre el lugar específico donde desempeña su rol. Las herramientas de registro en este tipo de etnografía pueden ser las ordinarias empleadas por cualquier antropólogo, en este caso, se hizo uso del diario de campo, las fichas respectivas y las grabaciones de audio/video.

Siendo el universo de estudio el conglomerado poco uniforme que se puede definir como *underground quiteño*, los criterios de la muestra no se basaron en el género (masculino/femenino) ni en la condición económica-social, sin embargo estos son factores que sí serán considerados o mencionados durante el desarrollo del análisis. En la formulación de este muestreo criterial se asume que el género musical no tienen una importancia fundamental, debido a que existe la posibilidad de estudiar la producción musical, independientemente de la afinidad musical de cada uno de los agentes y porque se trata de un estudio sobre Música y Tecnología, mas no sobre estilos musicales o colectivos artísticos. Por ello la muestra quedó distribuida de la siguiente manera:

E. Social \ Edad Agente	Baja		Media		Media - Alta	
	-25	+25	-25	+25	-25	+25
Músicos/Compositores	1	1	2	2	2	2
Productores	1	1	1	1	1	1
Total	2	2	3	3	3	3

Público Oyente: 6

Total: 22

La edad de los agentes informantes ha sido dispuesta de esa manera, pues, la información que puede aparecer en términos ideológicos puede corresponder a una diferencia generacional. Además el número de agentes representa una cantidad accesible para los límites de esta investigación.

#### **1.4 Contexto social y cultural del Underground**

La música como objeto de estudio, presenta una diversidad de escenarios y lugares donde sus creadores, productores y oyentes desempeñan sus respectivos roles. Por lo cual, resulta necesario reiterar que el trabajo desarrollado en campo no se limitó a un sector específico de la ciudad; el escenario social y cultural de la música cubre un vasto número de espacios en los cuales se suscitan distintas etapas y procesos del fenómeno musical.

Al enfocarnos específicamente en el escenario de la música *underground* en Quito, se despliega una serie de características específicas sobre un fenómeno cultural y artístico de grandes dimensiones, cuyos principales actores no están asociados según uniformidades de edad, sexo, educación o religión; sino más bien por su oficio como músicos y quizás por una ideología artística similar. Así, el género musical al que se dedican, queda relegado a un plano de análisis secundario, siendo la particularidad *underground* el único criterio determinante para seleccionar a los interlocutores, esta peculiaridad abarca a un conjunto relativamente extenso de estilos y géneros musicales, cuyo rango de difusión se halla lejos de los círculos más comerciales.

La música *underground* de la capital ecuatoriana no necesariamente se restringe a un conglomerado o colectivo homogéneo, no se aísla en un único sector de la ciudad, ni tiene líderes u alguna organización especial. Es decir, no se trata de una tribu urbana; lo que se pretende con esta aclaración, es dar a entender que el concepto *underground* está siendo evocado para agrupar a varios tipos de música y, con ello, sus correspondientes discursos artísticos, pues, de acuerdo al aparato teórico de esta investigación, el objeto de estudio radica en la obra musical como tal y su contenido, y no tanto en las actividades secundarias a una posible identidad grupal.

La música underground de Quito tiene a sus creadores y oyentes morando por todos los sectores de la ciudad, pero el encuentro de éstos se produce evidentemente durante el concierto, el cual vendría a ser uno de los escenarios culturales, aunque no el de mayor importancia, para el desarrollo del análisis que propone este estudio. En realidad, los espacios de ensayo y composición, pero especialmente los de creación y producción, son los escenarios más prioritarios para esta investigación.

Para realizar una caracterización acertada del escenario cultural y social de la música *underground* en Quito, es indispensable exponer las particularidades de la producción musical independiente, ya que, casi toda la música que encaja en esta categoría “coloquial”, es creada y desarrollada a través del autofinanciamiento, a veces de forma amateur, empleando escasos recursos económicos y difusión casi nula a través de medios de comunicación masivos como radio o televisión. Según la mayoría de los actores entrevistados para este estudio, las condiciones para producir su música casi siempre son adversas y se necesita de mucha suerte y contactos para conseguir algún tipo de “sponsor” o casa disquera que esté dispuesta a financiar proyectos de música underground. Esta circunstancia es una situación repetitiva y común para muchos artistas y músicos en un país como el Ecuador, donde la economía no permite un desarrollo fructífero y masivo del arte. En las siguientes páginas de este estudio se intentará develar si la condición *underground* de estos géneros musicales corresponde a estas mencionadas condiciones sociales y económicas propias de un país “subdesarrollado”, o si también están sujetas a una intención deliberada de carácter ideológico y simbólico, que denota rebeldía u oposición frente a lo tradicional/común y comercial.

Los músicos asociados con el underground se desenvuelven en un escenario desfavorable para la realización eficiente de sus proyectos y objetivos, principalmente a causa de que se dedican a géneros y estilos cuya popularidad es reducida debido a diversas razones, como el nivel de sofisticación de sus propuestas musicales, que no corresponde a los estándares de la música comercial como el pop. Al no tener un respaldo por el público, también se desvanece de a poco la posibilidad de obtener rentabilidad a través de su arte, lo cual genera también una insuficiencia de presupuesto para ejecutar producciones de alta calidad. Este tipo de dificultades son las que atraviesan músicos y productores de rock, metal, jazz, fusión, progresivo, funk, música de cámara e inclusive de música clásica/académica.

En el Quito de “música *underground*” existen diversos espacios de apertura para la puesta en escena de este tipo de música, pero casi siempre tienen un perfil bajo con muy poca popularidad y de cuya existencia se sabe debido a la oralidad cotidiana y, en los últimos años, al internet. Gracias a éste último recurso informático, la difusión se ha agilizado, ya que la información puede recorrer de forma gratuita, no así en radio o televisión. El marketing y la promoción son una dificultad parcialmente superada gracias a la intervención decisiva del internet. También es preciso reconocer que existían y existen algunos pocos programas radiales (nunca una estación entera) dedicados a la difusión de este tipo de música, especialmente de rock, pero que proporcionan una muy incipiente difusión a la misma. Lo curioso de estos programas que se transmiten en emisoras como Radio Visión, Radio Pública o Metro Stereo siempre destacan, ellos mismos, una peculiaridad divergente o una connotación alternativa de estas propuestas musicales.

Siendo los estilos y géneros *underground* muy poco preferidos (rentables) en radio y televisión, la difusión de esta música se ha visto parcialmente restringida, tanto al internet como a conciertos, los cuales tampoco hay en abundancia y conllevan una serie extensa de dificultades en organización y ejecución, principalmente por tratarse de una gestión independiente y la escasez de recursos o tiempo.

El escenario de acción para los músicos *underground* es problemático y desafiante, en la medida en que deben enfrentarse a dificultades y circunstancias que requieren de ser recursivos e ingeniosos. Según Caluco Roldán (Comunicación personal, 2012), productor y dueño de SonidoExterno, el mismo músico debe hacerse cargo de actividades que no le competen, es decir, debe inmiscuirse en el proceso productivo e incluso en la administración del marketing; las circunstancias le obligan a desempeñar roles fuera de su campo específico de trabajo que sería el creativo. Esta es una opinión en la que coinciden varios de los músicos y productores que fueron entrevistados para este estudio. Esto indica que no existe una estructura gestora propia de una industria musical real, y esta es una realidad que se presenta incluso dentro de los círculos de música más popular y comercial.

Algunos de los criterios de los músicos entrevistados apuntan a que en el país, de manera general, no existe una economía ni una educación que permite el surgimiento y la valoración que merece sus propuestas artísticas. Las oportunidades son limitadas. De cierta manera, acusan de su escaso éxito a una realidad cultural, social y económica propia de los países latinoamericanos. Pero aducen también que, la intervención del internet les ha

brindado la posibilidad de exponer su trabajo, aunque fuere de un modo gratuito y hacia públicos específicos. Es decir que, la tecnología ha desempeñado un papel absolutamente decisivo en la satisfacción de sus necesidades.

Como ya fue señalado previamente, los representantes de la música *underground* de Quito, no tienen un conglomerado homogéneo que representa a algún tipo de movimiento, sino un conjunto de individuos que hacen posible la existencia de música alternativa a la comercial y popular dentro del contexto nacional. Los músicos *underground* no desempeñan sus actividades artísticas dentro de un solo espacio determinado; ya que su dinámica de trabajo les exige movilizarse y ocupar diversos espacios y lugares a lo largo y ancho de la ciudad. Debido a estas peculiaridades este movimiento podría categorizarse como un mundo de arte específico.

Existen ciertos lugares comunes a los que un artista *underground* deberá necesariamente visitar o acudir en la medida que su trabajo lo requiera, pero no son imprescindiblemente los mismos para todos, de manera muy general se podría anunciar estos lugares como: el cuarto de ensayo, el estudio o lugar de grabación, el escenario y, considerando la naturaleza de este estudio, también se puede incluir las redes sociales o sitios web de difusión virtual como espacios constantemente frecuentados por los músicos *underground*.

#### *Cuartos de ensayo*

Es evidente que cada interlocutor de esta investigación dispone de sus propios espacios para desarrollar sus actividades musicales, hablando particularmente de los cuartos de ensayo, hay tantos como hay músicos o bandas. En la mayoría de los casos para las agrupaciones de cinco o seis integrantes, lo más común es que el lugar de ensayo esté adecuado en alguna habitación de la casa del baterista o de algún otro de los integrantes de la banda, en otros casos se da el alquiler de cuartos de ensayo equipados con mejor acústica y de precios relativamente cómodos. Es común también que los equipos de amplificación de los músicos permanezcan almacenados en el mismo cuarto de estudio durante largos períodos de tiempo, debido a razones logísticas.

La mayoría de los sitios de ensayo de los músicos *underground* son lugares de residencias comunes adecuados rudimentariamente por ellos mismos, con el fin de mejorar su acústica, los propios miembros de las bandas, especialmente el baterista se encargan de colocar materiales que aíslen el sonido en las paredes y puertas: estos materiales pueden ser pliegos

de esponja, cartones o cubetas de huevos vacías, además, muchas veces colocan alfombras en el piso para generar una mejor acústica, especialmente en el caso de que el piso sea de baldosas, ya que éstas pueden provocar que el sonido de los amplificadores se torne muy brillante y saturado.

### *Lugares de grabación y producción*

Los diferentes interlocutores que han colaborado en esta investigación disponen también de diversos lugares donde han grabado y producido su música, algunos han contado con la colaboración de verdaderos expertos en el tema del sonido, mientras que otros lo han realizado de una forma más artesanal o casera. Sin embargo, en ambos casos, la producción siempre ha sido realizada mediante autofinanciamiento. Como se ha dicho anteriormente, lo que caracteriza a los músicos y bandas underground es la producción independiente.

Uno de los estudios de sonido visitados durante esta investigación fue “Equilibrio Records”, un estudio profesional equipado con todo lo necesario para ejecutar una grabación y mezcla de sonido de alta calidad. Este lugar, cuyo dueño es el ingeniero en sonido Fabián Mendoza, cuenta con un cuarto de grabación y otro de “máquinas”, e inclusive tiene un espacio de espera o recreación. El estudio está localizado en el Barrio las Cuadras en el sur de Quito y ha sido el lugar donde bandas como “Veda”, “Curare” y “Desarma el Imposible” han hecho grabaciones y producciones de su música. Éste bien podría ser uno de los mejores estudios de la capital ya que, a pesar de haber sido adecuado en el segundo piso de una casa, está tan correctamente dispuesto que la propia edificación aparenta haber sido construida con el único fin de ser un estudio musical; se trata de un lugar lo suficientemente grande y propicio para producir profesionalmente. En este tipo de estudios el precio de la grabación muchas veces está establecido por hora, es decir que lo que pagan los músicos por sus servicios, depende en gran medida de su habilidad para interpretar su instrumento. A veces en esta misma clase de estudios de grabación el precio de la grabación se establece por tema o canción, pero cuando el lugar ya tiene un reconocimiento o prestigio considerable el precio está fijado por hora o sesión. Estos precios pueden variar de 50 a 100 dólares por hora.

Los estudios profesionales cuentan con una o dos consolas, mesa de mezclas, equipo de sonido de retorno, computador (por lo general una Macintosh) con los respectivos

programas de grabación y mezcla, dos o más monitores de control, un cuarto aislado acústicamente con ventana de observación, amplificadores de guitarra, bajo y teclado, cabezales, cabinets, micrófonos para amplificadores y voz, algunos pares de audífonos de grabación y normalmente también una batería.

Algunos músicos de jazz, rock o metal que han sido o son estudiantes de música o producción musical han podido realizar sus grabaciones en los estudios de sus universidades, los cuales también están armados con los mejores equipos. En el caso de la USFQ el estudio de grabación es realmente uno de los mejores del país, pero sus estudiantes no pueden disponer de las grabaciones que realizan para comercializarlas, su uso es estrictamente académico. A diferencia de esto, en el estudio de producción musical en la Universidad de las Américas, sus estudiantes sí pueden disponer como prefieran de las grabaciones que ejecutan ahí.

Según la mayoría de músicos entrevistados el mejor lugar para grabar música en la capital es “Graba Estudios”, sin duda, la calidad de las mezclas y masterización de esta empresa de sonido es de las mejores que se puede encontrar en el país, pero muy pocas veces es accesible para los músicos que se dedican a géneros más underground, ya que no disponen de los recursos económicos para financiar una producción de ese nivel. La única banda (de las entrevistadas para este estudio) que ha tenido la posibilidad de grabar en este lugar ha sido Jazz the Roots, cuyo resultado ha dejado totalmente satisfecho tanto a los músicos como al público oyente.

Otro estudio visitado durante el trabajo de campo de esta investigación fue el de Caluco Roldán, conocido empresarialmente como “SonidoExterno”, este lugar de grabación y producción musical ubicado en el sector de Carcelén está adecuado en una casa, no se trata de un sitio perfectamente organizado como los estudios anteriormente mencionados, sin embargo, a pesar de las limitaciones físicas, la calidad de los equipos, entre micrófonos, cabinets y cabezales, más los conocimientos como sonidista, le permiten a Caluco ofrecer a sus clientes una calidad de sonido totalmente profesional. Sin necesidad de tratarse de un estudio de primera categoría, la calidad de la producción que efectúa este sonidista es óptima para las necesidades de músicos de cualquier género. Sin que las condiciones de su espacio de trabajo sean las mejores, los resultados en materia de música no dejan insatisfechos a sus clientes a ningún momento.

Considerando que cada músico o agrupación decide cómo y dónde producir sus creaciones artísticas, cabe destacar que existe música underground producida de forma casera, y que obviamente no llega a conseguir la calidad de sonido que podría obtenerse con equipos y personal profesional. No obstante, lo curioso es que con la intervención cada vez más acelerada de la tecnología electrónica/digital en música, existen estudios de producción caseros capaces de generar resultados de una calidad muy cercana a la estudios verdaderamente profesionales, como es el caso de “VueloEterno Producciones” de Xavier Reyes. Las tecnologías que este sonidista emplea para sus grabaciones son fundamentalmente digitales, y a pesar de aquello, sus producciones no suenan a demos baratos, sino a música generada con un alto nivel profesional. Éste es uno de los casos más representativos donde la tecnología ha desplazado parcialmente la intervención o presencia de un estudio de grabación compuesto de grandes y costosos equipos, ya que Xavier solo dispone, esencialmente, de una interface, una MacBook Pro, pedales, cables, micrófonos y un controlador de sonido con forma de teclado. De tal forma que su estudio de producción musical es su propio cuarto. Otro caso similar es el de Pablo Molina, quien realiza grabaciones y mezclas con una tecnología bastante similar a la de Xavier. No obstante, él junto a su agrupación Munn si han efectuado la producción de su música en estudios profesionales con la contribución de expertos en sonido.

### *Escenarios*

Existen pocos espacios destinados a la presentación exclusiva de música alternativa u underground en la capital, pero si se podría enumerar algunos donde recurrentemente se da apertura a bandas de rock pesado y metal; otros donde predominan géneros un poco más digeribles como el funk, el reggae y ska; y además otros más exclusivos para jazz o música académica/clásica. Estos lugares se hallan diseminados por algunos sectores de la ciudad y se debe señalar que varios son espacios al aire libre, designados para la ejecución de festivales como el Quito Fest o el Quito Raymi.

Existen también bares o restaurantes en los cuales se hacen presentaciones de música en vivo, donde algunos artistas underground aprovechan para darse a conocer, uno de estos es el Catekil, ubicado en el sector de La Mariscal a media cuadra de la Plaza Foch, los dueños de este sitio se han dedicado a ofrecer conciertos pequeños especialmente de rock, pero también ha habido ocasiones en que bandas de metal han realizado su performance ahí. Otros lugares que han cumplido funciones similares son “El agujón”, también ubicado en

La Mariscal, “El Molinón”, Ubicado en la Av. Amazonas frente al MAGAP, La antigua “Bunga”, en la Av. Francisco de Orellana, El local donde fue el “Seseribó”, en la Av. Veintimilla, El Pobre Diablo en la Av. Isabela Católica entre otros.

Estos sitios de entretenimiento nocturno son aquellos que frecuentemente ofrecen espacio a artistas para organizar eventos de música en vivo, aquí los músicos pueden conseguir una retribución económica más o menos rentable, tomando en cuenta la valoración que la sociedad ecuatoriana y quiteña le brinda al arte de manera general. En muchas ocasiones, cuando se trata de un evento pequeño, organizado no por un promotor de eventos sino por una banda, son los propios músicos quienes deben encargarse de la correcta organización y desarrollo del espectáculo, es decir que, cumplen varias facetas al mismo tiempo; así, deben encargarse de la amplificación y el sonido, de la venta de las entradas, de la seguridad y otras labores afines. Cuando existe un staff que se encarga de la organización, las cosas se facilitan enormemente, pues los músicos pueden dedicarse a sus respectivos roles, es decir a realizar su show musical.

Los músicos underground normalmente enfrentan una serie de limitaciones y dificultades para poder ofrecer un show de grandes proporciones y buena calidad. Solamente cuando se trata de un evento con patrocinadores, como el Quito Fest, la calidad del sonido o la escenografía es algo por lo que los músicos no deben preocuparse. De la misma manera, cuando hay presencia de bandas internacionales que traen gran beneficio económico, la calidad de la producción de todo el evento es óptima.

Existen diversos espacios en toda la ciudad donde se han llevado a cabo grandes conciertos o festivales de música underground como el parque Bicentenario, el estadio del Aucas, la Concha Acústica, el Itchimbía, el parque Ejido, La Carolina, el Teleférico entre otros como el parque del Tingo y el parque Cumbayá por mencionar a los Valles también.

### *Internet y Redes Sociales*

Al tratarse esta investigación sobre tecnología, es necesario mencionar que el espacio cibernético es ahora el medio más importante para la difusión de propuestas musicales, especialmente para los artistas underground, ya que su costo es mínimo. Existen algunas páginas web dedicadas exclusivamente a la difusión de música independiente de las cuales

las más importantes son BandCamp.com o SoundCloud.com. Así mismo están disponibles medios masivos del internet como Youtube o Facebook que los músicos emplean constantemente para dar a conocer sus proyectos.

Actualmente, el sistema de volantes que informan sobre la realización de algún espectáculo musical ha quedado casi obsoleto. Cuando se trata de efectuar convocatoria para algún concierto, la creación de un evento en Facebook es ahora una maniobra casi imprescindible, ya que la información llega de forma inmediata y masiva en la medida de lo posible. Es obvio reconocer que no tiene el mismo efecto que contratar un espacio televisivo para anunciar el espectáculo, pero la información hace un recorrido bastante efectivo a comparación con las épocas en las que el internet no cumplía esa función o cuando éste ni siquiera existía.

## II. FUENTES TEÓRICAS

La literatura que se ha escrito sobre música es monumental e inabarcable, pues varias disciplinas se han ocupado de su estudio y análisis. Por ejemplo, la propia teoría musical ya es un enfoque de vinculación directa al fenómeno, a cuyo desarrollo paralelamente se le suman perspectivas como la teoría y filosofía del arte, la estética del sonido o la semiología musical. Sin embargo, para la formulación del marco teórico de esta investigación, resulta pertinente excluir algunas de las anteriores apuestas teóricas y acoger a aquellas que agilicen el análisis sobre dos principales ejes temáticos, estos son: por un lado, la música como creación artística, y por otro, de una manera más específica, la música adherida al fenómeno tecnológico. Para el primer corte temático, la sociología del arte<sup>2</sup> y la antropología musical resultan ser dos enfoques pertinentes que se han encargado de brindar pautas útiles para el análisis de este fenómeno artístico desde las ciencias sociales. Así, bajo esta limitación se precisa de los estudios desarrollados básicamente por teóricos sociales del arte. Para el segundo corte temático, en el cual se articula la tecnología al fenómeno musical, se dispone de un amplio conjunto de autores contemporáneos que despliegan propuestas teóricas desde la musicología, etnomusicología y la sociología de la música. La característica general de estos autores es que sostienen tendencias posestructuralistas, con afinidad a la deconstrucción y el análisis del discurso.

### **2.1 Sociología del arte: Desciframiento de la obra.**

En la sociología del arte, la aproximación al fenómeno musical no se centra en las prácticas sociales de grupos caracterizados o definibles dentro del perímetro urbano, tampoco en la obra de arte como tal, ni en el arte directamente vinculado a la historia que le compete, sino sobre la “vivencia artística” (Silberman, 1971), en tanto el ser humano se comprende como principal actor. De manera muy sintética, los objetos de estudio de la sociología del arte son el artista como tal, el conocimiento sociológico de la obra de arte y el público, los tres en una situación comunicativa sociocultural. Es decir que, en torno a esta relación de

---

<sup>2</sup> Es imprescindible aclarar que, en vista de las limitaciones, la extensión y el nivel propiamente académico de esta investigación, la perspectiva teórica que parte de la sociología del arte no será referida como un bloque o escuela, sino que se hablará desde lo que plantean algunos de sus autores inscritos más representativos.

interdependencia Artista-Obra-Público se construyen todas las posibilidades culturales, sociales, económicas que van a ser estudiadas por el sociólogo del arte.

Cómo ya se ha dicho anteriormente, esta disciplina reúne elementos de otras, lo que la convierte en un estudio multidisciplinar. Alphons Silbermann (1971), quien se ha preocupado por definir con precisión el rumbo de esta disciplina y de cuyas ideas se ha formulado una perspectiva casi paradigmática de lo que trata, señala que en años previos, el objetivo de los sociólogos del arte era entendido o confundido casi como el mismo objetivo de un teórico del arte o la estética, o como el de un historiador del arte, como el caso de Francastel. No obstante, a pesar de que Silbermann reconoce los aportes y tentativas de estos estudios precedentes que se originan desde la segunda guerra mundial, su argumentación se orienta hacia una sociología que aborde el proceso productivo total del arte, de tal forma que se muestre una escena comunicativa entre dos actores primordiales, así:

La chispa producida por la tensión de fuerzas contrarias es la que engendra la vida propia de la obra de arte. Esta idea tiene un valor de evidencia para la sociología moderna, que ve en el arte —o en las artes— un fenómeno social que se manifiesta bajo la forma de una actividad social, presuponiendo así la presencia de dos colaboradores: el que da y el que recibe. Para hablar en lenguaje sociológico, ese proceso supone la existencia en el seno de la sociedad artística, de un grupo productor y de un grupo consumidor (Silbermann, 1971:29).

Esta relación descrita en el centro del análisis empírico para la sociología del arte, a la cual se puede acceder, dependiendo del caso, considerando diferentes temáticas como la cultura de masas, la vinculación realidad-obra, la intervención de la tecnología o el conocimiento y aprehensión del arte por parte del público. Alrededor de esta última idea, que aparece aquí de manera muy relevante, Pierre Bourdieu (1971) analizó el modo por el cual los espectadores enfrentan una obra de arte y, si les resulta posible, se apropian de ella. Las pautas teóricas que ofrece el sociólogo francés para comprender este proceso, radican sobre la idea de un desciframiento de la obra, entendido como un diálogo o interacción entre la cifra o código cultural de los artistas y el espectador. Así, los factores educacionales, sociales y culturales por los cuales está condicionado un individuo, construyen esta “cifra” que le permite hacer que la obra sea inteligible o no; siguiendo a Bourdieu, cuando:

La información ofrecida por las obras expuestas excede la capacidad de desciframiento del espectador, éste las percibe como carentes de significación, o más

exactamente, de estructuración y de organización, porque no puede decodificarlas, es decir reducirlas al estado de forma inteligible (Bourdieu, 1971: 48).

En este sentido, lo que la experiencia del arte exige es un enfrentamiento entre la competencia artística del espectador con la del artista, de tal forma que, el sentido construido o impreso en la obra, esté presente de forma natural, sin elementos ajenos, a la comprensión del espectador. Al grado de sincronía que exista entre ambas partes se la conoce con el concepto de *legibilidad* (Bourdieu, 2000), el mismo que se establece de acuerdo a la distancia que existe entre el nivel de emisión<sup>3</sup> o complejidad del código exigido por la obra y el nivel de recepción, que es el grado en el cual el individuo domina el mismo código.

Es preciso recalcar que, esta perspectiva evoca una condición francamente elitista de la producción artística, en la medida que el acceso a un conocimiento erudito del arte está limitado a ciertos grupos sociales. Bourdieu (1971) profundiza, precisamente, en este aspecto, aludiendo a un *silencio* generalizado de los detentadores del conocimiento artístico, esto quiere decir que se atesora este tipo de saber ejerciendo un poder simbólico; así, tanto el capital cultural como las herramientas de apropiación son manejados por grupos exclusivos que poseen recursos y motivos para hacerlo.

A diferencia de las necesidades primarias, la necesidad cultural como necesidad cultivada se incrementa a medida que se sacia, ya que cada nueva apropiación tiende a reforzar el dominio de los instrumentos de apropiación y, de ese modo, las satisfacciones vinculadas a una nueva apropiación (Bourdieu, 1971: 61).

El desciframiento siendo aplicable a toda obra de arte, en el caso de la música, resulta evidente reconocer que en las escenas de la expresión musical existe un elitismo; las salas de concierto denotan la misma pomposidad de las galerías de arte, o la monumentalidad y alcornia de los museos. La perspectiva que se enuncia aquí, a diferencia de otros enfoques donde el énfasis recae sobre la identidad, los colectivos y la cultural que éstos engendran, se enfoca de manera precisa en la interacción o diálogo entre el artista o músico y el espectador u oyente, a través de la obra de arte; es decir, que discurre indagando el proceso de producción global de la obra de arte, desde su concepción hasta su entrega.

---

<sup>3</sup> El nivel de emisión resulta ser un código muy específico de la obra de arte, que expresa una información en ocasiones muy hermética para aquellos espectadores/oyentes que desconozcan en absoluto pautas o referencias culturales, históricas o propiamente artísticas de dicha obra.

Al abordar el *desciframiento*, la orientación que la presente investigación quiere tomar es la búsqueda de los momentos e instancias, donde se da origen a los discursos sobre música y su autenticidad, es decir, el tiempo y los actores que entrañan la lucha por el sentido de lo “musical” y de lo legítimamente artístico.

## **2.2 Transformaciones en el sonido**

Respecto al segundo eje temático que conjuga dos variables, la música y tecnología, la cantidad de literatura teórica que se puede encontrar se reduce considerablemente, en tanto que se trata de un campo poco estudiado y recientemente introducido dentro de las fronteras de la sociología de la música o de la etnomusicología. Pero, a pesar de ser un contingente tardío, es notable la presencia de varios investigadores sociales que se han dedicado a estudiar esta fenomenología particular. El debate esencial que es protagonizado por autores como Simon Frith (1984,1986), Stith Bennet (1988), Joan-Elies Adell (2002), Ana María Ochoa (2002), Israel V. Márquez (2010), entre otros, está dirigido hacia el uso de la tecnología por parte de la música y las transformaciones tanto palmarias como discursivas que ésta ha tenido como consecuencia.

Stith Bennett (1988) es un sociólogo de la música que desarrolló un estudio singular donde analiza la forma en que los cambios en el sonido generan una serie de repercusiones ideológicas y políticas. Su perspectiva apunta hacia la confirmación de que la tecnología tuvo un papel fundamental en todo el desarrollo de la música popular contemporánea (pop-rock), tanto en las formas de grabación como de reproducción y actuación en vivo. Así, no solo las técnicas de reverberación y eco, o la modalidad de grabación y mezcla de diversas pistas fueron los elementos tecnológicos que permitieron las transformaciones en la música, sino que tanto los aparatos para el hogar como los radios y tocacintas, más los amplificadores y micrófonos en los conciertos, funcionaron todos como una red masiva de tecnologías que influyeron en la producción y consumo musical. “La música y la electricidad se convirtieron en una institución popular” (Ibíd., 1988: 211). El autor señala que estos recursos hasta cierta medida se van naturalizando con el paso del tiempo, pero también afirma que en ocasiones, la transformación del sonido puede generar rupturas o

conflictos aparentemente de defensa de la estética que tienen una función remarcable en torno a la ideología.

La pasión por la música genera confrontaciones entre gente adpta a determinados estilos musicales, los mismos que, en su caso de estudio, están atravesados por elementos de la cultura no musicales. La tecnología, así, comprende aquel factor decisivo que dio lugar a una etapa de transición entre la música de los 50s y 60s. Bennett (1988) narra la lucha del encuentro acústico/eléctrico cuando a principios de los 60s se inició el uso de amplificaciones y distorsiones para guitarras, micrófonos y demás aparatos eléctricos; y el rechazo de estos recursos por parte de los persistentes músicos de folk. Lo que el autor visualiza en ese contingente, es la aparición de una moral musical en discusión, hecho generado por este cambio en el sonido. Las respuestas de rechazo de los “folkies” frente a la llegada de músicos “rock”, Bennett (1988), las cataloga como una lucha conservadora, un móvil que pretende perennizar la tradición acústica; por otro lado, la música más ruidosa con instrumentos eléctricos la observa como una rebeldía, una representación del cambio y el espíritu de la juventud. Esta es una de las más interesantes reflexiones que el autor extrae, precisamente, de los juicios emitidos desde ambos bandos, ya que cada uno, por su parte, intenta legitimar un discurso de autoridad o *autenticidad artística*<sup>4</sup>. Esto lo comprueba demostrando la presencia explícita de tal discurso en el elitismo de los músicos académicos, quienes por su formalismo y el respaldo de la academia, creen detentar esta supuesta legitimidad artística. Respecto a esto el autor dice que:

La apasionada respuesta de los músicos pertenecientes a la música culta europea frente a la música eléctrica se expresa típicamente en forma de rechazo indignado (que parece estar basado en un elitismo despótico), y la mezcla de música y electricidad es desechada como ruido no musical generado por bárbaros de la cultura (Bennett, 1988: 226).

Los juicios de valor que son emitidos tanto desde los músicos eléctricos hacia los acústicos y viceversa, como las acusaciones despectivas de los académicos, evidencian una clara

---

<sup>4</sup> La legitimidad en cualquier ámbito o aspecto de la cultura, en este caso el arte, es un concepto empleado para denominar un reconocimiento (o una pretensión de reconocimiento) universal. Que se diferencia de la legalidad en el sentido de que no es un parámetro o característica que se enuncia, sino que, al contrario, debe ser un arbitrario naturalizado que se establece no a través del ejercicio autoritario, sino más bien del acto consuetudinario y se establece con el carácter de ser “necesario” (Bourdieu, 2002). En el siguiente acápite se pondrá especial énfasis en el concepto de autenticidad en música.

circunstancia de confrontación, que se traduciría como un conflicto cultural e ideológico; un espacio de roce y pelea alrededor de los valores adscritos al fenómeno musical; una lucha por el sentido de legitimidad o autenticidad. Pero, para que se formule este contingente aquí descrito, hay que recordar que fue necesaria la constante intervención transformadora de la tecnología.

Bennett considera que estas confrontaciones poseen un trasfondo político y social, pero que surgen inicialmente de una asignación de significados o de sentido prelingüístico al sonido de la música (Ibíd., 1988), esto quiere decir que existen sonidos u “artefactos” de los cuales los músicos intentan apropiarse de alguna manera para exponerlos como emblemas, no obstante esto, se entiende como una intención no premeditada, pues la música tiene una característica muy particular, y ésta consiste en que se trata de un lenguaje que no es traducible a palabras, pero, de algún modo, generan un efecto sobre ellas y sobre las ideas. Cualquier material cultural se puede asociar con momentos, situaciones o personajes; la comprensión del sonido, de igual manera, depende de una asignación previa de sentido, que se trata de un ejercicio casi inconsciente. Así, la música puede absorber fácilmente significados (Ibíd., 1988).

Uno de los conceptos más destacados que plantea Bennett se trata del control electrónico del sonido (Ibíd., 1988: 209), lo que explica con esto es que en la música en general, la intervención de la tecnología aparece casi invisibilizada u oculta, pero su rol es imprescindible en la producción y consumo a partir de inicios del siglo XX. Con ello, precisa también que su tesis del cambio en el sonido, ni si quiera sería posible plantearla sin aquel significativo desarrollo tecnológico de la época, la cual formula a su vez la evolución electrónica del sonido. Estos conceptos son de crucial importancia para tratar el tema de la transformación en las maneras de hacer y escuchar música. El autor también habla de culturas musicales (1988., 1988: 2), entendidas como momentos de la cultura musical que, en cierta medida, están legitimados, pero que, en determinadas situaciones, precisamente, son las protagonistas de los conflictos por su resistencia al cambio. La política musical es otro de los elementos discursivos que se destacan en el análisis del autor, que resulta pertinente para este proyecto, pues, los registros ideológicos y políticos que están impresos, de manera tácita o explícita en la música, son el objeto final de discusión que se pretende estudiar.

Stith Bennett (1988) plantea una propuesta teórica de aproximación al fenómeno musical distinta a otros enfoques de las ciencias humanas, pues, no busca indagar sobre el papel que cumple la música en los intersticios del comportamiento humano o en la experiencia artística individual; su enfoque, en realidad, vislumbra a la música en un nivel discursivo y político, atravesado por el elemento tecnológico. De tal manera que la lucha ideológica termina siendo uno de sus ejes analíticos. Sus planteamientos y conceptos, entonces, son los que resultan más útiles para orientar el enfoque teórico de la presente investigación sobre la música en el underground quiteño. La determinación a seguir las ideas de este autor no solo es justificable porque éste posee un amplio conocimiento del papel que desempeña la tecnología en el fenómeno musical, sino que sus estudios envuelven el problema de la estética y la autenticidad, reconociendo su relatividad al ser una base de criterios construidos (que pueden ser deconstruidos).

Por otro lado, Simon Frith (1986) resalta el tema del control corporativo de la música en contraste a la innovación tecnológica, las implicaciones del mercado capitalista que persiste en sus intenciones de mantener la grabación como algo exclusivo e inaccesible para todos. Frente a esto, Paul Therberge (2004) también tuvo la necesidad de investigar cómo las formas de producción musical en los estudios han ido transformándose según el uso de la tecnología, y han ido generando a su vez nuevos panoramas de creación, con la inclusión de agentes creadores y una nueva forma de intercambio cultural y musical. El internet, en este punto llega a ser un elemento clave a ser analizado por su capacidad comunicativa. El discurso de la autenticidad o legitimidad artística está presente en sus ideas, pues su investigación sobre los estudios de grabación se orienta a revelar como el mercado controla la cultura musical, intentando reducir o desprestigiar las grabaciones hechas en estudios caseros o independientes.

Tanto el internet, como la autoridad y el poder que tienen los estudios de grabación, son dos elementos importantes que se estudiarán en el caso de la música underground de Quito, pues, es claro que ambos repercuten directamente sobre la dinámica de producción y difusión de la música. El acceso a estas herramientas tecnológicas resulta también una importante entrada temática, en tanto que depende de factores económicos y sociales, de los cuales también se pueden desprender formas discursivas en torno a la autenticidad artística de la música que produce.

### **2.3 Lo Natural y Artificial en música: ideas sobre *autenticidad*.**

La *autenticidad* en música ha planteado un panorama de constante discusión entre teóricos, músicos, productores y audiencia en general, ya que, como discurso, no existe un ideal universalmente aceptado que determine lo que se puede considerar arte musical y lo que no. Al contrario, la autenticidad está en permanente construcción a partir de diversas subjetividades, que se agrupan o refuerzan de acuerdo a afinidades y similitudes de opinión. No obstante esta condición heterogénea del concepto y su uso, a lo largo de la historia del arte sí han existido discursos dominantes sobre lo que debería ser lo auténtico, de los cuales, el más persistente ha sido el que procede desde el romanticismo. Donde se defiende la idea de que el artista debe crear a partir de sentimientos sinceros para entregar un arte sincero, original, profundo, con una “identidad previa al comercialismo” (Ripollés, 2006: s/p), es decir, que no tenga un propósito puramente mercantil y, en lugar de aquello, cristalice la abnegación y el trabajo apasionado del artista fiel a ciertos principios, que podrían llamarse éticos, de su labor. El énfasis de la noción romántica es la intención sincera de expresar emociones y sentimientos de la manera más diáfana posible, y así, entablar una comunicación directa con el público.

Además de estas características, el discurso de la autenticidad romántica contiene una idea de pureza que tiende a exaltar a la tradición y reprochar la innovación estética radical, lo cual implica asumir la tecnología como una posible amenaza que puede restar autenticidad artística.

A pesar de la fuerza y la permanencia del ideal romántico del arte y la música, éste no ha sido el único que ha dominado la configuración de los discursos de autenticidad hasta la actualidad, pues, las vanguardias del siglo XX también propusieron un nuevo modo de concebir el arte que, en ciertos aspectos, se oponía al discurso de creación romántico, ya que su enfoque está en el aspecto estético, en la creación de obras innovadoras basadas en la experimentación, el desarrollo y el cambio. La verdad, para los vanguardistas, no reside en la capacidad de llegar al público con una expresión genuina de sentimientos e ideas sinceras, sino en la propia obra, en el proceso de creación y su originalidad. Es el arte por el arte. (Ibíd., 2006).

El musicólogo español, Fernán del Val Ripollés, afirma que en la música moderna, particularmente en el rock, los discursos de autenticidad se configuran con diversas nociones que, por alguna u otra idea, terminan estando vinculadas a las posturas romántica y vanguardista, y, además, en ciertos casos pueden estar compuestas discursivamente por ideas de ambas. Como se explicó previamente, estos elementos ideológicos jamás formulan un pensamiento ortodoxo o plenamente definido; así, el ideal del arte o, en este caso, de lo que puede considerarse auténticamente “musical”, se halla en constante reinención. Pero, lo que sí es recurrente en las discusiones sobre autenticidad es el empleo de varios conceptos o nociones como: honestidad, profundidad, mensaje, tradición, búsqueda, innovación, originalidad, pureza, arte y a su vez también: comercialismo, repetición, mercancía, producto, artificialidad.

Como se expresó en el anterior acápite, la tecnología ha desempeñado un papel protagónico en la configuración de los elementos discursivos de la autenticidad, pues, la evolución electrónica del sonido estableció el enfrentamiento de lo tradicional y lo nuevo en música en términos ideológicos y políticos (Bennett, 1988). Para los propósitos de esta investigación resulta imperante ampliar y complementar el alcance teórico de esta idea.

Joan-Elies Adell (2002), afirma que cuando se produce el advenimiento de nuevas tecnologías para la creación musical, existe una dialéctica entre orgánico y sintético (auténtico-artificial; tradicional-nuevo) que se reproduce, sistemáticamente, a lo largo de la historia de la música (Ibíd., 2002), es decir que, la legitimidad o rechazo de determinadas prácticas musicales siguen un ciclo constante que se vuelve a presentar; a la vez que admite o brinda autenticidad a ciertos sonidos o artefactos, así, otros más novedosos se convierten en las nuevas víctimas de la estigmatización, se trata de una constante lucha cultural, una resistencia al cambio. Adell dice que existen “tecnologías “poco tecnológicas”, ya que han sido progresivamente naturalizadas y sus efectos se vuelven invisibles para nosotros” (Ibíd., 2002: 103). Estas tecnologías que ya no son objeto de estigmatización han sido absorbidas en la cultura musical por efecto del tiempo, su admisión es un proceso que puede durar años, pero es una dinámica constante.

Cada nuevo desarrollo en tecnología musical termina provocando conflictos en los valores y estéticas musicales. Los conceptos claves de Adell son la *artificialidad* y las *nuevas autenticidades*. En el caso del underground quiteño, el desarrollo musical sigue este mismo juego en el que la artificialidad es rechazada, pero no cuando se da uso de herramientas de

tecnología de vanguardia en la grabación de los sonidos, sino, más bien, cuando estos elementos tecnológicos suplen la destreza del músico, u ocultan falencias en la interpretación de los instrumentos. La habilidad para tocar es un elemento empírico, que tiene mucha relevancia al momento de otorgar o percibir una música como auténtica o legítima.

Por otro lado, Simon Frith (1986), también se empeña en profundizar el problema de la *autenticidad artística* en función de la intervención tecnológica, mencionando específicamente tres inventos que cambiaron el panorama de la música popular en el mundo, estos son: la grabación magnética, el micrófono y la cinta magnética. Él describe como, en un inicio, estos nuevos elementos tecnológicos resultaron *antinaturales* en la lógica de la producción musical de los pasados años 50s, mas, su intención apunta a demostrar cómo estos mismos aparatos lograron la legitimación del rock, en tanto que éste sufrió cambios y contrastes de contenido y sonido. Frith desarrolla una temática interesante, pues pone énfasis en revelar las formas discursivas que yacen en la música y que son principalmente generados por transformaciones en el sonido. En su estudio “Rock and the politics of memory” (Frith, 1984), analiza profundamente la manera como el rock alcanzó una autenticidad gracias a su separación del pop, a través de la incorporación de pretensiones más artísticas y sofisticadas. Él señala que las políticas usadas en el rock fueron solo una utopía de rebeldía, pero que dio buenos resultados a favor de su legitimación, el sonido eléctrico de este género se naturalizó y formó una nueva cultura musical ampliamente difundida. La estrategia del rock consistió en desprenderse de la ideología de una lógica consumista, popular y masiva que caracterizaba al pop, siguiendo a Frith:

The political significance of this was not that rock was coopted, but that the terms of its cooptation were concealed. Pop commercialism was so blatant that pop fans could never forget their consumer status; rock fans, by contrast, could treat record-buying as an act of solidarity (Ibíd., 1986: 66).

Por su parte, Ana María Ochoa, antropóloga y directora del Centro de Etnomusicología en Columbia University, analiza los discursos de autenticidad en música y sus desplazamientos conforme los fenómenos musicales adquieren popularidad y aceptación en la cultura. Según Ochoa, la autenticidad ha sido una noción ligada históricamente al

Folklore y a la música de “eruditos” (Ochoa, 2002). Sin embargo, el cambio que se ha observado durante un período de varias décadas radica en que la tecnología, el mercado e imaginarios, han generado nuevas relaciones de poder entre nuevas subjetividades y estructuras de la industria cultural, lo cual, posibilitó un desplazamiento de la noción de autenticidad hacia músicas más “masivas” (Ibíd., 2002). La autora ejemplifica este fenómeno de transición con dos géneros musicales (quizá ahora movimientos culturales en sí), que se adjudicaron un gran espacio en la industria y cultura popular mundial como lo son el *Rock* y la *World Music*<sup>5</sup>.

El origen de la autenticidad o legitimidad artística en el rock, como ya se ha dicho a través de la revisión de las ideas de Frith (1984), se encuentra en su separación deliberada del pop y su ideología, no obstante, esta disolución premeditada contiene diversas connotaciones que merecen ser profundizadas, pues existe todo un entramado de circunstancias e ideas que dieron lugar a este manejo del discurso artístico en el rock y, particularmente, porque este género musical es uno de los más prominentes entre el underground quiteño.

Músicos, industria y consumidores, se han encargado de defender un conjunto de argumentos para generar un imaginario poético en torno a este género musical. Lo más destacado que se puede mencionar de este discurso, es que el Rock alude a una experiencia definida como “verdadera”, la misma que debe evidenciar espontaneidad, sentimientos reales y una sinceridad comunicativa entre artista-público que vuelve remarcablemente intensa a la experiencia musical, lo cual evoca, nuevamente, un sentimiento romántico de la manifestación.

También se habla de que el Rock es una música capaz de crear comunidad pues, a través de su ideología, reúne a personas que comparten gustos y sensibilidades, las cuales se orientan hacia lo alterno, hacia una rebeldía que se proclama en cada aspecto de la cultura roquera. La pasión que se experimenta y se defiende como una forma de vida en este fenómeno musical, está vinculada con el hecho de que históricamente el rock se ha definido como un reto contestatario contra el orden establecido, es decir, que se opone, al

---

<sup>5</sup> World Music es un género musical que tuvo sus orígenes a finales de la década de los 80s y que alcanzó reconocimiento a principios de los 90s. Su principal característica es la transnacionalización de lo “local”, entendido como manifestaciones artísticas musicales que en su mayoría no proviene de Norteamérica ni de Europa. Son producciones modernas que pretenden integrar lo “exótico” a lo global “universal”.

menos en ideología, a la comercialización masiva de la industria cultural<sup>6</sup> generada por el capitalismo. Según Ochoa, para una banda de este género, incorporarse al mercado masivo significa “venderse”, en una connotación negativa, es decir, traicionar al movimiento de autenticidad del Rock (Ochoa, 2002). Sin embargo, la industria cultural es un medio del cual el Rock, ni ningún otro género musical *mainstream*<sup>7</sup> han podido escapar. La autora agrega, en su análisis, la aparición de una paradoja permanente entre la autenticidad del Rock, plasmada por medio de su carácter contestatario, y la industria millonaria a la cual le debe su masificación y permanencia. Así, el carácter de “rebeldía” podría ser asumido como una especie de fetiche empleado para evocar autenticidad y legitimidad. Sin embargo, la autora va más lejos, diciendo que las características del imaginario del rock no han surgido de un discurso meramente antagonista al orden social mercantilista, sino que, se han creado precisamente por medio del mismo. Ochoa explica las paradojas entre la rebeldía y la industria cultural:

Deconstruidas y a la luz del día, parecen cargadas de ingenuidad. Pero lo que hay aquí no es una simple ceguera ante la realidad por parte de los consumidores, tal como analizan algunos críticos del rock como Theodore Gracyk al colocar ejemplo tras ejemplo de cómo la industria discográfica no sólo ha explotado comercialmente la imagen de rebeldía y alienación del rock, sino que además ha participado en su construcción. Lo que hay, más bien, es una búsqueda profunda de sentido de vida, una necesidad de «reencantamiento del mundo» mediada por el gran aparato de la industria masiva y la tecnología. (Ochoa, 2002: s/p)

A través de esta última afirmación se entiende que el Rock, como movimiento cultural, pretende abrirse un espacio, sin abandonar su “ideología intrínseca”, entre la realidad infranqueable que el mercado y la tecnología construyen en la sociedad.

Por otra parte, la paradoja que envuelve al Rock y la tecnología resulta ser muy similar a aquella que se presenta en el caso de la música Folk; el discurso de rebeldía en este género se entiende como una oposición a la modernidad, el mismo que equivale al rechazo de lo que suena demasiado artificial o “impuro”. Lo curioso es que la tecnología resulta ser un elemento omnipresente en todo estilo de música, ya que, por más mínima que sea su

---

<sup>6</sup> La idea de industria cultural que la autora evoca y a la que varios de los interlocutores/informantes de esta investigación se remiten, tiene reminiscencias de la crítica de la cultura realizada por Adorno (1962), en la que el filósofo alemán califica como “arte inferior” a aquella producción diseñada para eliminar la distancia entre la obra de arte y la realidad del “sujeto”, es decir que, se trata de un “producto” artístico modificado cualitativamente para ajustarse a las necesidades sociales, lo que lo convierte en un bien de consumo más. Para Adorno esto resulta la evidencia del fracaso de la cultura.

<sup>7</sup> *Mainstream* es un anglicismo que literalmente significa “corriente principal”, el cual se emplea para categorizar los gustos y preferencias mayoritarias en un momento dado de la sociedad.

intervención, tanto el Rock como el Folk no pueden desprenderse de ella con el afán de hacer una demostración de rebeldía. El rechazo a la tecnología son garantías de la presencia de lo “genuino”; discursivamente, su uso excesivo convierte a la música en una manifestación *artificial*, carente de contenido, en torno a la cual se generan los criterios de legitimidad o autenticidad artística.

En el caso de la World Music, cuyo escenario es una hibridación entre lo global y lo local<sup>8</sup>, el imaginario de autenticidad se establece a partir de un discurso que incluye varias ideas, entre las cuales se destacan: el “respeto a la naturaleza”, la “espiritualidad”, el “vínculo con las verdaderas raíces del ser interior” (Ochoa, 2002). Así, los valores fundamentales que se plasman en esta música se definen como la “liberación” para entablar un contacto con sentimientos y emociones genuinas. Esta clase de autenticidad es construida en base a la “naturalidad” elaborada por el folklore, pues busca y afirma su legitimidad a través de lo “autóctono” e incluso lo “ancestral”. Este discurso adquiere solidez y reconocimiento gracias a que existe un “otro”, autor de un trabajo artístico “exótico”, que se incorpora a la globalización y permite acceder a estas emociones y sentimientos. Sin embargo, “la globalización de estas manifestaciones implican asumir como auténticos y originales los sonidos que en su lugar de origen se viven como nuevas versiones de los géneros tradicionales” (Ibíd, 2002: s/p)

Lo que se esconde deliberadamente en el discurso de autenticidad de la World Music es el aparato industrial y tecnológico, el cual permite que estas manifestaciones artísticas sean escuchadas y reproducidas globalmente; aquí, existe claramente una intención de ocultar este contingente real, a pesar de que sin tecnología este género musical jamás hubiese podido consolidarse. El proceso de producción de esta música, las fuerzas que permiten su globalización, se encuentra invisible en la experiencia de acceso al trabajo artístico “exótico” desde la distancia, es decir, la tecnología y el mercado son intencionalmente desplazados y solapados con el propósito de entregar una música, aparentemente, sin “artificialidad”.

---

<sup>8</sup> Para Ochoa, lo global está representado por la cultura hegemónica de Europa y Norteamérica, mientras que lo local corresponde a la producción cultural y artística de un “otro descontextualizado”, que comúnmente proviene de África u otras regiones distantes de la modernidad de “Occidente”.

Según varias de las ideas anteriormente explicadas, la dialéctica entre el carácter *natural* o *artificial* que una obra musical despliega, es uno de los factores condicionantes más relevantes, capaces de otorgar o restar autenticidad a dicha obra. El nivel de artificialidad, que es una categoría discursiva, se lo percibe de acuerdo al grado de intervención tecnológica que ha tenido la obra musical durante su producción. Ésta puede plasmarse y ser plausible en la propia sonoridad del producto final, es decir, que puede tener timbres o efectos sonoros que, intencionalmente, le brindan una sonoridad electrónica a la música. Sin embargo, también existen otros tipos de música cuya sonoridad no incluye rasgos explícitamente electrónicos u artificiales, pero aquello no garantiza que haya habido una ausencia de intervención tecnológica durante su creación y que, por lo tanto, lo que se escucha sea una obra musical más “pura” o “natural”. En ciertos de estos casos, la participación de la tecnología, que puede ser moderada o alta, resulta casi imperceptible para oídos inexpertos, circunstancia que se convierte en un fenómeno común en la era digital actual.

Según Israel V. Márquez (2010), musicólogo español, la grabación multipista y, a su tiempo, el ordenador pasaron a ser un “metainstrumento”<sup>9</sup> (Márquez, 2010: s/p) con el cual el productor maneja y controla minuciosamente cada detalle sonoro durante el proceso de grabación, mezcla y post-producción. Así, a través de una interfaz de un software diseñado para procesar audio, el productor dispone de todos los recursos y herramientas para examinar con inigualable precisión los errores e imperfecciones de la interpretación instrumental, y además puede probar infinitas posibilidades de manipulación. Este insólito nivel de control sobre el fenómeno sonoro solo es posible gracias a la tecnología digital, pues con ella “accedemos al sonido e intervenimos sobre él por medio de interfaces visuales que ensanchan y estrechan las ondas sonoras, que las abren y cierran, configurando una forma de creación musical donde se da una total sincronización y equivalencia gráfico-sonora” (Ibíd., 2010: s/p). Por ello, Márquez, considera al productor como un artista y un “cirujano de los sonidos” (Ibíd., 2010: s/p) que ejecuta su trabajo creativo, especialmente durante la post-producción, que es la etapa donde se ajustan y arreglan los detalles finales de la obra musical.

---

<sup>9</sup> Para el autor español, Israel V. Márquez, un *metainstrumento* es aquel que está construido para controlar la totalidad de un proceso de producción (Márquez, 2010); en el caso de la música, el ordenador o computador, al ser operado por un “técnico”, tiene dicha capacidad de control sobre cada uno de los aspectos y detalles de la grabación, mezcla y postproducción.

Este proceso de extensiva intervención tecnológica, que se trata de una manipulación digital del sonido, ha planteado la aproximación hacia una era musical, en la que la perfección instrumental puede ser alcanzada por medio de la lógica matemática de la informática. Al resultado de esto, Márquez, lo llama “Hiper música”, un tipo de creación que apunta hacia lo ideal y que sobrepasa el nivel de perfectibilidad que puede alcanzar una interpretación propiamente humana, donde lo común es que exista el azar, el ruido, la vibración accidental. Al eliminar estas características, desaparece todo rastro de titubeo o duda, que son, en esencia, evidencias de la naturalidad de una ejecución humana. En este sentido, la música creada a través de medios digitales llega a ser demasiado perfecta para ser “musical”, lleva consigo una firma incontrovertible de artificialidad y, por lo tanto, su legitimidad o autenticidad es puesta en debate.

Las diferentes nociones de autenticidad que puedan construirse, funcionan como criterios selectivos, por medio de los cuales, músicos, compositores y público en general, puede dictaminar lo que es legítimo dentro de algún determinado género musical e incluso, en ocasiones, fuera de él. La influencia que esto tiene sobre la cultura no es poca, ya que el mercado y la industria suele apropiarse de estas autenticidades, para generar propias estrategias de consumo e incluso, a partir de ellas, se puede elaborar políticas culturales.

En el underground quiteño es evidente la tendencia a rechazar o desprenderse de cualquier proceso o lógica que se vincule con una producción comercial al estilo del pop. Este elemento ideológico es fundamental en casi todos los estilos alternativos, ya que la mayor parte de ellos despliegan en sus temas una tendencia discursiva, que pretende alejarse del consumo musical como producto y orientarse a la entrega de un trabajo con aspiraciones artísticas reales.

## **2.4 Deconstrucción en música**

Esta herramienta metodológica y teórica ha sido acogida por musicólogos (Bernal, 2007); (Cobussen, 2002), filósofos del arte e incluso compositores, con el afán de profundizar y reflexionar exhaustivamente sobre la naturaleza enigmática del lenguaje musical. Fundamentalmente, las diferentes aproximaciones al fenómeno musical que se han desarrollado a partir de una perspectiva deconstructivista, invitan a indagar y formular cuestionamientos acerca de los elementos internos y externos de la música como tal. Es decir, que genera discusiones en torno a la substancia, tanto narrativa como auditiva del

fenómeno, lo cual, probablemente, se encamina hacia una problemática filosófica mucho mayor. En este marco teórico solamente se esbozarán algunas de estas temáticas con el fin de esclarecer la deconstrucción en música y su propósito dentro de esta investigación.

Deconstruir música implica desarticular “aquello” que le otorga su condición como tal, es decir, toda categoría que usualmente se emplea para determinar lo que es música y lo que no lo es. Para el musicólogo Alberto Bernal (2007), existe una dualidad entendida entre el mundo y la música, cuya función es, precisamente, limitar ambas dimensiones y enfatizar sobre aquello que está dentro y fuera del discurso propiamente musical; esta dualidad es el origen de un orden que posteriormente se configura en un espacio propiamente académico de la música, en el cual se excluye el resto del mundo, lo no musical, aquello que no está ordenado mediante cánones y categorías reconocibles, siguiendo a Bernal:

La deconstrucción se manifiesta aquí como una transgresión de los límites impuestos a la música y de la separación categórica entre lo que está dentro y lo que está fuera, fundamentando un posible discurso «musical» en una desintegración tautológica de lo «propiamente» musical (Bernal, 2007: 177).

Para Bernal (2007), incluir elementos externos a la dimensión musical o, a su vez, asumir rituales de la música en la cotidianeidad de los sonidos ordinarios, son aplicaciones de la deconstrucción que permiten al fenómeno escapar de su percepción más formal y estructurada; así, propician una permeabilidad entre la dimensión de lo musical y extramusical. Cuando se cuestiona la inmutabilidad de este orden construido, se perciben los cambios y movimientos que la propia práctica musical conlleva, dando apertura para que nuevas ideas la integren.

Entre estado y proceso, entre repetición y cambio, entre discreto y continuo, entre estatismo y movimiento..., la deconstrucción de categorías musicales cerradas sobre sí mismas hace posible un «más allá de lo categorial», un discurso basado sobre lo interfronterizo, que a su vez deroga la centralidad de diferentes elementos categoriales, haciendo de esta manera posible la existencia de otros elementos, la aparición de «lo Otro». (Ibíd., 2007: 177)

El orden interno de las categorías musicales también se reorganiza por efecto de la deconstrucción, ya que existe una jerarquía entre lo que es marginal y central dentro de su propio discurso y cuando éstos se enfrentan o se cuestionan aparecen nuevas formas y modos de creación; así, por ejemplo, muchos de los rasgos de la música atonal en cierto momentos fueron (son) considerados transgresores, pero no se excluyeron completamente

de lo que se comprendía como música. De esta manera, la vanguardia artística, como agente de la innovación, podría considerarse una especie de proceso de deconstrucción, no necesariamente premeditado ni encaminado siempre bajo términos filosóficos. El proceso creativo que busca trascender las formas más comunes de lo establecido facilita la articulación de estos elementos considerados previamente como “extramusicales”, pero que de a poco, se van naturalizando, o legitimando. Este continuo ciclo, permite la posibilidad de que algo más pueda convertirse en música, así como, que la música se pueda convertir en algo más (Bernal, 2007).

Adherir a este marco teórico un segmento dedicado a la deconstrucción resulta pertinente, en la medida que consiste en un ejercicio que no pertenece exclusivamente a un campo analítico, desde el investigador u observador, sino que, viene a ser un proceso que subyace y puede ser develado en la mayor parte de actividades creativas. Así, la propia práctica musical constituye un ejercicio de deconstrucción, efectuada por los propios músicos (Cobussen, 2002). Marcel Cobussen, musicólogo de la universidad Erasmus de Rotterdam, señala que el “texto musical” está sujeto a interpretaciones diversas y que cada una en sí es una forma de deconstruirlo. La interpretación se trata de una modalidad de reproducción pero que en su ejercicio adhiere o integra muchos elementos externos, que, muy probablemente, no pertenecen al lenguaje original escrito de la música, mucho menos si se trata de otro compositor. La deconstrucción nos dice que ni si quiera el propio autor de la obra musical puede abstraer y representar con certeza los sentimientos o ideas que trata de plasmar en su música.

Aquel “texto musical” representa todo aquello que categóricamente ha sido acogido como música y excluye sistemáticamente la heterogeneidad del fenómeno a través métodos, los cuales permiten una sola lectura, la misma que despliega legitimidad y validez. La pluralidad del texto musical, no radica dentro de sí mismo, si no fuera, de tal forma que existe una constatación de reinterpretación con elementos externos, lo cual recrea y reinventa incluso dentro de la propia tradición. Pero como se ha dicho en anteriores acápite, la tecnología y la creatividad son las que permiten una resignificación de valores y sentidos a la música. Una nueva producción estética resulta de un proceso que podría llamarse de cierta forma performativo. Para esta investigación no se requiere analizar obras o canciones específicas, sino más bien la reelaboración de discursos generadores de autenticidad y legitimidad.

En función de la presente investigación, se puede apelar a la deconstrucción desde una aplicación muy específica, la cual, únicamente, nos debe encaminar a discernir entre las antiguas y nuevas formas que producen legitimidad, es decir, nuestro enfoque se orienta hacia la parte más discursiva y no tanto filosófica, ni estructural de la música.

## **2.5 Contextualización**

Considerando este caso de estudio sobre la música que se produce y se escucha entre jóvenes quiteños, se puede acudir a varios conceptos que los autores anteriormente mencionados emplean para desarrollar sus propuestas teóricas. La *artificialidad* o la categoría *antinatural* son términos que, necesariamente, se retomarán al discutir sobre tecnología y la autenticidad música. El uso de la tecnología y su reflejo en el sonido de la música son los objetos sobre los cuales se construyen los criterios de autenticidad y legitimación que, a su vez, permean ideologías y separan géneros y estilos musicales.

La construcción de discursos alrededor de la sonoridad, por ejemplo, del metal o del rock quiteño, son minúsculos elementos que son parte de una gran idiosincrasia musical, que se manifiesta conflictivamente, en tanto que se enfrenta a una sonoridad con otra distinta. En términos sociológicos, Bourdieu (2000) presenta este problema como un choque de capitales culturales y educativos de distintos individuos, pero hablando de música más específicamente, Joan Elies-Adell (2002), nos habla del mismo conflicto cultural señalando que el cambio del sonido a través de la tecnología genera nuevas autenticidades, así, en el underground quiteño, estas singularidades discursivas serán analizadas con énfasis, pues representan el propio objeto de esta investigación. Por efecto de la globalización y la difusión inmediata de la información a través del internet, quizás los propios discursos que están en defensa de distintas sonoridades se tornen difusos o eclécticos, pero, mientras existan géneros musicales, habrán adeptos que perpetúen la música con sus rasgos ideológicos y políticos; así por ejemplo, el hip hop o el rock no invisibilizan o desconocen entre sí a sus congéneres; tiene una perspectiva, una mirada del uno hacia el otro y viceversa. Todos los géneros que conforman el underground quiteño están expuestos a críticas y opiniones, tanto desde sus propios colegas como desde el mundo de la música popular o la música académica. El conjunto de estas posturas, críticas y juicios son precisamente lo que autores como Simon Frith (1986,1984), Stith Bennet (1988), Ana María Ochoa (2002) o Joan Elies-Adell (2002) han planteado como su objeto de estudio.

Por otro lado, la idea de la desconstrucción en música tendrá una utilidad complementaria, pues, en esta investigación es planteada como un recurso teórico para comprender de manera más amplia, lo que la tecnología ha transformado en la dimensión estética y discursiva de la creación musical.

Es necesario mencionar un último punto importante respecto al underground quiteño en torno a su connotación alternativa o subalterna, que se intentará resolver categóricamente con las bases del presente marco teórico. Se ha entendido desde hace ya tiempo que el factor más decisivo para que géneros musicales como el rock o el hip hop permanezcan en las sombras de lo popular es la economía del país, la misma que no permite el desarrollo de una verdadera industria musical para estos géneros, no obstante, a través de las propuestas discursivas que se originan dentro de cada escena musical, será posible observar si aquel factor económico tiene una preponderancia real o si se trata solamente de un elemento condicionante, que es parte de otros elementos más asociados al carácter ideológico de este tipo de música en el Ecuador y más específicamente en Quito. Es decir, se pretende vislumbrar si el carácter “underground” tiene una causalidad infranqueable o se trata de un agregado discursivo y simbólico.

### **III. MÚSICA Y TECNOLOGÍA: TRANSFORMACIONES EN LA FORMA DE PRODUCIR Y CREAR MÚSICA**

La transformación tecnológica en las formas de producir y crear música es un fenómeno constante, así como lo es también en todos los aspectos de la vida humana, principalmente urbana. La producción tecnológica no se detiene y su perfeccionamiento parece no tener límites, sin embargo, existen ciertas tecnologías que despliegan una presencia más evidente que otras, lo cual puede depender de su necesidad de uso, accesibilidad o de su manifestación pública.

La lectura de la transformación tecnológica en música es un ejercicio que no puede ser ejecutado instantáneamente, no se trata de un fenómeno palpable ni evidente, debido a la naturaleza sonora y “preliguística” (Bennet: 1988) del fenómeno musical. Siguiendo a Simon Waters:

Whereas a ‘morph’ (morphological transformation) between two visual events can be read instantaneously at any point in the transformation, sonic events require time to become established and identifiable, and transformations between ‘events’ are not perceptually linear, tending to proceed discontinuously through phases of ambiguity and lurches of recognition (Waters, 2000: 14)

Los eventos que históricamente representaron una transformación en las formas de hacer música no resultaron tan evidentes ni relevantes para el mundo, como aquellos que cambiaron, por ejemplo, el panorama de la producción cinematográfica. No obstante, el análisis a continuación tiene como objeto estudiar cómo estos eventos de cambio han incidido, no únicamente en un nivel técnico sino también, en corrientes ideológicas de artistas quiteños.

#### **3.1 Producción musical y nuevas tecnologías**

La transformación de las tecnologías en la actualidad se caracteriza por ser un fenómeno global, pero que se reproduce de manera distinta de acuerdo a las condiciones económicas y socioculturales de cada país o ciudad. Así, las denominadas regiones subdesarrolladas casi nunca logran experimentar una incorporación tecnológica de vanguardia, en razón de que no son productores de tal tecnología, sino solamente compradores. Este rezago es parte de una dinámica económica común en países de Latinoamérica, donde la adquisición de tecnología de punta se plantea como una actividad de lujo, debido a los altos precios que

generan las importaciones de industrias trasnacionales. Quito es una de estas ciudades, donde los avances tecnológicos de vanguardia tienen su aparición tardíamente y su accesibilidad se restringe hacia los estratos socioeconómicos más altos. Por ello, muchas actividades productivas que dependen sustancialmente de la tecnología, están sujetas a esta condición socioeconómica, dentro de las cuales obviamente encaja el arte, especialmente la música.

En Quito el fenómeno de la producción musical no es distinto de otras ciudades de Latinoamérica, por lo cual se podría acoger su contingente como ejemplo o referencia de lo que ocurre en el resto de la región. En la capital ecuatoriana los músicos y productores hacen uso de las tecnologías que están a su alcance y muy pocos, debido a cuestiones de recursos, tiene la posibilidad de asegurar producciones de la más alta calidad. Esta circunstancia se agudiza en el caso de los músicos *underground*, ya que, como se explicó previamente, sus obras muy pocas veces son consideradas por casas discográficas, debido, fundamentalmente, a que no cumplen con los estándares de la música más comercial o popular, es decir, no proporcionan un buen nivel de ventas por diversas razones que más adelante serán analizadas. Estas condiciones provocan que el espacio dentro del mercado musical para estos artistas sea muy reducido e incipiente.

De acuerdo a esta dinámica socioeconómica, las actividades artísticas permanentemente presentan dificultades en su desarrollo, y sus actores normalmente se hallan buscando maneras de franquearlas. Comúnmente la producción musical en la ciudad consiste en un servicio para artistas, que despliega (todavía) un carácter exclusivista e incluso elitista, debido a que los estudios de grabación que poseen los equipos y las tecnologías indispensables para ejecutar con calidad fiable los procesos de registro y mezcla, ofertan sus servicios a precios usualmente elevados. Hace algunos años este contingente limitaba la posibilidad de que muchos músicos produzcan y difundan su material artístico. No obstante, a pesar de estas adversidades y limitaciones, un reciente fenómeno de resurgimiento musical se ha suscitado en la ciudad, el cual, en gran medida, tiene su origen en la aparición de nuevas tecnologías más económicas, que facilitan los procesos de creación y producción musical.

Las herramientas, aparatos y demás recursos empleados para ejecutar grabaciones o mezclas de música son tecnología que poco a poco ha ido apareciendo en versiones mucho más económicas y prácticas, pero que, según algunos músicos y productores, compromete

la calidad del sonido y por lo tanto de la obra de manera general. Muchos músicos independientes actualmente están optando por el uso de estas herramientas nuevas y económicas que resultan mucho más accesibles, a pesar de su “ineficiencia” para alcanzar los estándares de calidad de una producción de estudio profesional. Aparentemente, se está suscitando un fenómeno de transformación donde la versatilidad de la tecnología más barata está reemplazando a los estudios de grabación. La ubicuidad de las nuevas tecnologías hace que sus costos se reduzcan y a su vez, también, disminuya el espacio y recursos humanos e institucionales antes imprescindibles en los estudios de grabación profesionales (Waters: 2000).

Existen diversas opiniones frente al uso de la tecnología, tanto en el proceso productivo como creativo de la obra musical, y aunque la mayoría se inclina por admitir un potencial beneficioso de la misma, la mayor parte de los informantes han planteado o se han remitido a la discusión sobre el “buen y mal uso” de las herramientas tecnológicas, especialmente las digitales. Durante los procesos de grabación, mezcla y masterización, la tecnología es un elemento absolutamente imprescindible, pues, la producción musical como industria<sup>10</sup> ha estado ligada desde sus inicios al uso de aparatos y equipos tecnológicos específicos (Frith, 1986). Este tipo de herramientas son aceptadas con tal naturalidad por los músicos y compositores que, en muchas ocasiones, la “artificialidad”<sup>11</sup> (Adell, 2002) que su uso implica, es absolutamente ignorada. No obstante, existen ocasiones en las que los músicos y los mismos productores reconocen un abuso de la tecnología en la realización de esta etapa del trabajo. Este abuso representa el aspecto negativo de la intervención tecnológica y que, según los músicos, produce una especie de atentado a la calidad artística o al arte musical en sí, lo cual se entiende como una acción ilegítima y hasta carente de “ética”.

La mayor parte de los informantes manifestaron su aprobación al “buen uso” de la tecnología, resaltando los beneficios que ésta brinda para su quehacer artístico. El principal aspecto positivo que destacan es la reducción de costos, tanto para producir como difundir su música, ya que, una infinidad de equipos digitales de bajo costo, entre los cuales se

---

<sup>10</sup> Es preciso señalar que en el contexto de la ciudad de Quito no existe una verdadera industria musical, pues, la actividad de producción, así como las carreras vinculadas a la ingeniería en sonido tienen una presencia incipiente pero que año tras año intenta crecer.

<sup>11</sup> La connotación artificial de un producto artístico se vuelve evidente cuando algún rasgo en su contenido o expresión es percibido como algo nuevo y ajeno. Se trata de un concepto que se construye por oposición a lo “natural”, lo cual implica una dialéctica que fluctúa y se transforma de acuerdo al avance de la tecnología.

incluye el ordenador, están disponibles en el mercado. Esto resulta beneficioso, particularmente para los músicos underground, pues, sostienen una autogestión a través de recursos limitados y se valen precisamente de estas herramientas tecnológicas para armar estudios de grabación caseros, con los cuales producen su música a un nivel amateur, cuya calidad, en ocasiones, se asemeja al nivel de las grabaciones realizadas en estudios profesionales. Xavier Reyes, quien disponía de un estudio de grabación casero en el Valle de los Chillos afirma que, gracias a sus estudios en tecnología musical, logra realizar grabaciones “bastante decentes” utilizando equipos digitales muy básicos pero confiables como una MacBook, una interface<sup>12</sup> y un controlador de sonido en forma de teclado. Según su perspectiva, el uso de la tecnología solo es perjudicial cuando en la edición de la grabación se corrigen errores de ejecución o cuando la creatividad es desplazada por el uso de “samples”<sup>13</sup> o elementos electrónicos random, lo que se conoce como “loop”, utilizado frecuentemente en la producción del pop más comercial.

Uno va a una computadora hace copy past repetidamente y ya tiene su canción, ya está listo el tema pero si esa herramienta podrías utilizarle para hacer algo más complejo, es una bestia, ahí sí sería buena la calidad de composición. Por otro lado, la calidad de sonido si está mejorando muchísimo, porque uno ya no necesita estar pagando grandes cantidades de dinero para ir a un estudio, ya puede quedarse en su casa grabando por su cuenta y le va a sonar con buena calidad (Comunicación personal. Xavier Reyes. 2012).

Lo bacán es que full bandas que no imaginaron tener la posibilidad de grabar profesionalmente, tal vez por recursos, ahora van a poder hacer sus proyectos y eso es una bestia, pero por otro lado también va haber basura musical, tal vez bastantes bandas que no se esfuerzan, que hagan cosas muy simples o muy repetitivas, (aunque no necesariamente lo repetitivo es malo), tal vez se hagan cosas muy mediocres, ahora con este acceso a la tecnología van a salir millones y millones de bandas buenas. Lo bacán es que las bandas buenas van a salir y van a tener muchos más chances. Las bandas más complejas, más elaboradas, más ambiciosas, estas bandas van a tener su lugar ahí, van a tener más acceso, va haber mucha oportunidad con esto. Pero si vamos a estar repletos de basura también, y habrá que saber escoger (Comunicación personal Xavier Reyes. 2012).

La aparición de tecnologías más accesibles, como lo señala Xavier, muy probablemente ocasionará la circulación aún más masiva de música de todos los estilos, sin embargo, no es una garantía de que todos aquellos proyectos producidos de manera “amateur”

---

<sup>12</sup> La interfaz es el aparato electrónico que codifica la señal acústica/análoga de los instrumentos, transformando su registro sonoro en material digital para que pueda ser manipulado en el ordenador. Es el aparato que, en estudios caseros, reemplaza a las (ahora) antiguas consolas análogas.

<sup>13</sup> El Sampler es un instrumento musical electrónico que usa “muestras” de pistas pregrabadas de otros temas musicales o sonidos de otros instrumentos para ser utilizados en otros temas musicales.

desplieguen “buena calidad”, en cualquiera de los sentidos que este concepto pueda tener dentro del mundo musical.

Es posible que todo tipo de proyecto alcance una audiencia mínima o masiva a través del internet, también es probable que el sonido alcanzado a través de estas tecnologías emule eficientemente el que es producido en un estudio de grabación profesional, pero en ocasiones quizá no sea posible distinguir una obra creada de manera completamente artificial o manipulada al máximo. La tecnología puede facilitar excesivamente los procesos de producción, tanto que podría solapar deficiencias de ejecución o incluso creativas. Dentro de lo underground, la tecnología tiene ciertas restricciones de uso que podrían ser la esencia de una especie de ética artística; no está mal utilizarla, pero existe un límite entre su uso y abuso.

Josué Brito, baterista de Desarma el Imposible, afirma que la tecnología le resulta muy útil especialmente al momento de presentar su performance en vivo, ya que, con una interfaz y una computadora, ha grabado pistas de las canciones tan solo con una guitarra y un metrónomo, lo cual él escucha como guía mientras toca durante los conciertos, esto debido a que se queja de que el “retorno” en los eventos, por lo general, es de pésima calidad. No obstante, expresa su opinión resaltando las facilidades perjudiciales que conlleva el excesivo uso de la tecnología:

...la tecnología también la puedes usar para mal, porque si te facilita tanto las cosas, te haces un músico mediocre, un intérprete mediocre, porque la tecnología si te ayuda full a quitar tus errores, a que suene mejor. No te esfuerzas en un 100% para que tal como toques suene, sino que metes a un software y luego sale bien, eso me parece malo, porque en vivo se ven las bandas que son pésimas porque en el estudio le manipularon full, eso sería utilizar para mal la tecnología (Comunicación personal. Josué Brito. 2012).

Miguel Gallardo, pianista en Jazz the Roots, manifiesta una opinión similar respecto a este fenómeno, agregando que la manipulación de la música en el estudio puede, en ocasiones, ser excesiva, de tal forma que al final se entrega un producto “falso”, es decir se engaña al público oyente al vender una sonoridad completamente transformada y alejada de la realidad. El concepto de “falsedad” que acota Miguel resulta relevante, ya que, con él pretende adjudicar una legitimidad o dar una aprobación ética a aquella música cuyo trabajo no evidencia demasiada manipulación a través de la tecnología.

...como la tecnología “ayudó” a que haya más músicos saliendo con música y “ayudó” a que gente que no pueda tocar bien en vivo, pueda arreglar su performance en el disco, con la

edición tecnológica, ayudó a gente que no tenía un sonido poderoso pudiese aumentar su intensidad al tocar en la computadora. Y ahora ni se diga, si no cantas bien pueden afinarte, si no tocas bien pueden editarte, si tocas batería y no tienes un buen golpe y un buen “Groove” pueden editarte; o sea hay tantas cosas que se pueden hacer en el estudio que en verdad sí se puede volver todo falso (Comunicación personal. Miguel Gallardo, 2013).

Esta manipulación del sonido grabado en el estudio es realizada por medio de softwares de edición musical, que permiten controlar al más mínimo detalle los registros sonoros de manera totalmente digital. En este proceso la música viene a ser editada a través de la lógica matemática de un ordenador, lo que implica que su perfeccionamiento está en la posibilidad de llegar a niveles que un intérprete musical humano jamás podría alcanzar. Este fenómeno donde también es visible una especie de “artificialidad” puede ser considerado, de igual manera, como un producto “falso” en el que todo tipo de error propiamente humano ha sido eliminado, a lo cual el musicólogo Israel V. Márquez (2010) llama hiperrealidad musical. Según este autor, la intervención digital en materia de producción musical no solamente permite corregir cualquier falencia del intérprete, sino que puede hacer también que “todas las imprecisiones y temblores naturales provenientes de su cuerpo en contacto con el instrumento sean eliminadas” (Ibíd., 2010: s/p), haciendo que la singularidad del músico, su personalidad a la hora de tocar su instrumento, sea ocultada por una perfección artificial que es “demasiado perfecta para ser real, demasiado musical para ser musical” (Ibíd., 2010: s/p).

En este sentido, la “falsedad” que esta intervención provoca, se traduce como una artificialidad excedida, donde la música ha perdido el sonido de una manufactura humana. Sin embargo, esta característica de un producto musical que carece de cualquier rasgo sonoro de factura humana, resulta ser la esencia de la música electrónica, en la que las texturas rítmicas y melódicas parecen ser geométricas y matemáticamente perfectas. Esto se debe a que el proceso creativo y productivo de este tipo de música consiste, mayoritariamente, en una programación informática, un procedimiento al que los músicos underground se aproximan con cierta cautela.

El criterio de otro informante, Caluco Roldán, se orienta por esta perspectiva: sugiere que, a través de los medios digitales, la creación musical podría convertirse en un ejercicio solamente de programación, más no de ejecución y mucho menos de composición musical como tal. La discusión que se entabla en torno a esta temática entraña un problema profundo, el cual se origina en una responsabilidad ética para con el arte musical. Así, la

“legitimidad artística” de una pieza musical, concepto que se pretende abordar a profundidad en esta investigación, se juzga, en parte, por el nivel o modo de intervención tecnológica que ha sufrido hasta el último momento de su creación/producción.

Yo creo que el avance tecnológico está ligado con el hecho del mejoramiento del sonido. Con el mejoramiento de las producciones, cada vez son más grandes, cada vez tienen mejor sonido, cada vez es más profesional el trabajo, pero también hay programas que te permiten poner las notas y los acordes y ya suena como un bajo o una guitarra, o una batería, entonces creo que esa es la parte negativa porque mucha gente está abusando de eso y está cambiando la parte humana por la programación y entonces eso se está deslindando cada vez más de lo que es música y se está cayendo en una simple programación (Comunicación personal. Caluco Roldán. 2012).

La programación MIDI<sup>14</sup> de la que habla Caluco Roldán es una de las “facilidades” que actualmente la tecnología digital entrega a los músicos y productores, pero él afirma que quienes se valen de este instrumento deberían limitar su uso solamente para desarrollar maquetas o bocetos de composiciones, más no para desplazar la ejecución de los instrumentos musicales. Este tipo de herramienta está destinada al proceso de producción así como al de creación, sin embargo, según muchos criterios, su uso es inaceptable cuando se pretende reemplazar la propia creatividad del músico o engañar al público oyente. Caluco comenta su experiencia y opinión respecto al trabajo como programador:

A mí me ha pasado que les digo: “el trabajo para hacerte una pista cuesta esto” a un artista independiente, y “para contratar los músicos necesitas esto” y me dicen “no, yo no quiero contratar músicos, quiero hacer todo en programación MIDI, porque me sale más barato y me sale mejor”. Entonces uno mismo se encarga de ir desplazando y eso es lo negativo. Yo prefiero siempre trabajar con músicos, cuando haces todo en computadora todo es recto y todo es cuadrado, pero cuando trabajas con músicos todo es un poco más cálido, todo tiene un poco más de sentimiento. Porque la música es eso, es una forma de transmitir lo que estás sintiendo, es la parte humana lo que lo vuelve artístico y si haces en computadora todo, ¿dónde está lo humano, dónde está el arte? (Comunicación personal. Caluco Roldán. 2012-09-14).

Esta programación resulta ser un dilema ético para los productores y músicos, debido a que se trata de un componente altamente “artificial”, y su uso está condicionado (¿culturalmente?) de tal forma que solo puede ser aplicado recursivamente durante una etapa de la producción musical, pero no debe compensar escasez de ideas ni tampoco debe ser el producto final de la creación y producción musical. En músicos académicos y en no pocos del underground quiteño, la restricción de su utilización se formula de acuerdo a una

---

<sup>14</sup> Siglas para *Music Instrument Digital Interface*.

sensibilidad artística y a una aspiración nostálgica por la naturalidad del sonido, así como la admiración por la verdadera destreza e ingenio del compositor. Sobre estas categorías conceptuales: naturalidad/pureza y artificialidad del sonido se profundizará más adelante en el siguiente capítulo.

La mayor parte de los informantes señala que la introducción del software resulta ser el elemento más prominente que marca la transformación de la tecnología en el modo de producir música en los últimos 20 años, pero especialmente durante los últimos 6 u 8 años este auge tecnológico ha emergido con una fuerza sin precedentes, a tal punto que se han desplegado nuevos fenómenos dentro del mundo artístico musical. El cambio de tecnologías según Caluco, representa el suceso que modificó totalmente el proceso de grabación, brindando muchas mejoras y ventajas, tanto a músicos como a productores, sin embargo, reconoce que aquellos beneficios para los primeros no siempre son positivos para el arte musical, en tanto que puede disminuir el esfuerzo creativo o interpretativo de los músicos, degradando así la calidad de las obras de manera general.

Por otro lado, el trabajo de los productores se ha facilitado bastante gracias a esta transformación tecnológica, pues, los técnicos e ingenieros tienen mucho más control de todo el proceso, debido en gran parte a la intervención del software, el cual provee de una completa información visual de sonido por medio del monitor, es decir que hasta los errores más minúsculos en la ejecución pueden observarse y, obviamente, escucharse sin mayor problema. Cómo lo afirma Márquez:

...uno de los primeros efectos de la digitalización es que ha puesto el estudio de grabación al alcance del bolsillo individual de cualquier músico, quien ahora es capaz de controlar personalmente todas las fases de producción de la música, desde la creación hasta los arreglos, mezcla y distribución. Se trata de la lógica del *Do-It-Yourself* del movimiento punk llevado a la era digital, donde converge con las características propias de la “ética hacker” (Márquez, 2010: s/p).

Esta inserción tecnológica que desplaza al antiguo proceso de producción analógica, ha surgido con mayor presencia durante los últimos 10 años:

Yo me acuerdo hace 10 años, cuando tenía una banda, y fui a grabar en un estudio reconocido acá. Nos grabaron con una cinta multitrack de 8 canales, o sea de manera analógica y ahora todo es en computadora. Si tienes una computadora te garantiza en un 40% que tienes un estudio de grabación. Creo que ese es el avance más fuerte que hay, o sea el cambio de lo analógico a lo digital (Comunicación personal. Jorge Balladares 2013).

En software trabajo con ProTool, Cubase y STS que son “plug-ins”<sup>15</sup>. La inclusión del software es el cambio más trascendental. Haciendo un balance en mi caso es un 3a1; porque yo uso una unidad de analógico versus un 3 de digital. Que es el nivel más alto de trabajo digital (Comunicación personal. Caluco Roldán. 2012-09-14).

La producción musical se ha convertido en una labor fundamentalmente informática, donde el ingeniero o tecnólogo en sonido es tan imprescindible como el propio músico, aunque en el contexto underground no pocas veces estos dos roles son desempeñados por la misma persona; de hecho, varios de los entrevistados afirmaron haber decidido estudiar producción musical con el fin específico de plasmar y difundir su propia música. Lo cual, actualmente, en el contexto quiteño, ya no se plantea como una meta totalmente inalcanzable, gracias a las transformaciones tecnológicas de los últimos años. El control electrónico y digital supone la posibilidad de prescindir de ciertos aparatos, abaratando y simplificando, de manera general, todo el proceso de producción.

...es interesante saber que los productores de Hip Hop que trabajaban en el año 95 o 96 o incluso un poco antes, y en esa época que todavía no había el acceso a los softwares ni siquiera a las computadoras, cachas que hacían grabando en cassettes los loops, retrocediendo y volviendo a grabar; los que tenían un equipo como un fourtrack para grabar cassette, lograban grabar aparte una batería, un bajo, un sample y algo más, tenían 4 tracks para grabar y los que no, tenían que grabar un pedacito de una canción y grababan el loop de un cassette a otro, era una forma súper artesanal. Hasta que en el año 97 ya empiezan a salir las computadoras con la posibilidad de quemar un disco, y eso ya cambia todo, y las primeras pistas ya se hacían en programas como “Cooledit” que es un procesador de audio como el “Aduve audition” (José Mic, 2013-11-14).

Para los músicos del underground, tanto ahora como hace poco más de una década, las posibilidades de acceder a un estudio de grabación profesional para efectuar la producción de un disco o tan solo de un tema, han sido bastante limitadas, debido principalmente, a los elevados precios que implican estos servicios; por lo cual, muchos de estos actores debieron ingeniar distintas maneras de franquear las limitaciones económicas. Como lo señala José Mic, en la escena Hip Hop, antes de que llegaran los softwares, los representantes de este género debían elaborar sus temas musicales con una tecnología que dejaba mucho que desear en cuanto a calidad de sonido. Con la aparición de la tecnología digital, las posibilidades de mejorar esta situación sin tener que invertir fortunas en estudio

---

<sup>15</sup> En sonido digital, los “plug ins” son complementos de los procesadores de sonido (software de computadora) que, al integrarse a éstos, despliegan nuevas funciones, timbres y efectos de audio. Wikipedia, *Complemento (informática)*, Internet: [https://es.wikipedia.org/wiki/Complemento\\_\(inform%C3%A1tica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Complemento_(inform%C3%A1tica)), Acceso: (15-09-2015)

profesional, se fueron volviendo más tangibles. Ahora el panorama se plantea de tal forma que cada músico tiene la posibilidad, no muy lejana, de equipar un estudio casero propio.

the increasing technical quality of the recordings produced in such modest facilities and the speed with which low-cost recording equipment has been diffused throughout the world, have also created the conditions for a different kind of 'technoscape' - one that encourages largely independent, autonomous forms of local production (Théberge, 2004: 773)

Incluso, esta producción independiente, germinada en las nuevas tecnologías, ha generado una nueva dinámica de creación y producción que, aunque no ha sido muy recurrente en el underground quiteño, es preciso notar su presencia como fenómeno mundial. Esta consiste en los “estudios de red” (Ibíd., 2004) que funcionan como una aplicación derivada de la tecnología digital en música, en la cual varios músicos y productores interactúan de manera virtual para efectuar una producción a través de internet. Este nuevo contingente será profundizado más adelante en un acápite que trata exclusivamente la temática de redes.

## **3.2 Creación musical y nuevas tecnologías**

### **3.2.1 Sonoridad electrónica**

Como se ha constatado hasta ahora, la tecnología, según algunos informantes, encaja perfectamente como un recurso manejable durante la etapa creativa<sup>16</sup>, siempre y cuando no sustituya el ingenio artístico, es decir, se la puede emplear no como una herramienta facilitadora, sino como un elemento sonoro más, tal como se consideraría los diferentes timbres de otros instrumentos musicales. Para los informantes Pablo Molina, Efraín Granizo, Ramiro Guerra o “Jimmy”, las composiciones musicales pueden estar concebidas con la inclusión de tecnología acústica, analógica y digital/electrónica, no existe razón para no valerse de herramientas sonoras comunes o nuevas.

El uso de las sonoridades electrónicas no implica necesariamente una evasión de un proceso compositivo complejo. Algunos de los músicos que tienden a incluir sonidos

---

<sup>16</sup> La etapa creativa en música técnicamente consiste en la composición; el proceso inicialmente abstracto, en el cual el músico configura y moldea una pieza musical, ideando todas sus características melódicas, armónicas, temáticas y sonoras. Se trata del proceso que precede al de grabación, mezcla y postproducción, sin embargo, actualmente esta etapa parece estar extendiéndose con más frecuencia hacia el momento de producción, situación que será explicada en acápite posteriores.

espaciales, atmosféricos o electrónicos, defienden su trabajo a través de un discurso que apela a lo recursivo; ellos consideran que sus posibilidades creativas se han ampliado muchísimo gracias a estos nuevos colores tecnológicos, que se adjuntan al resto de timbres sonoros producidos por instrumentos acústicos o análogos más comunes.

Este universo musical ampliado, en cuanto a sus posibilidades sonoras, se trata de un fenómeno intrínsecamente vinculado a la intervención de la tecnología, pero, al cual no se lo considera estrictamente como un atentado a la calidad o pureza artística, como sucedió en décadas pasadas, (asunto del que se reflexionará en el siguiente capítulo de este estudio). Actualmente los sonidos electrónicos tienen una mejor y más amplia aceptación en el mundo de la composición musical, a pesar de que sigan existiendo tendencias más puristas que rechazan de raíz el uso de sonoridades electrónicas. Para algunos de los entrevistados, el uso de herramientas y sonoridades electrónicas resulta casi una actividad natural en el quehacer musical, un ejercicio de experimentación y búsqueda. Según Pablo Molina guitarrista y compositor en “Munn” absolutamente todo es válido como recurso sonoro y expresivo.

...para mí todo puede ser usado como recurso expresivo. Tuve la suerte de estudiar una tecnología en sonido, entonces cachar eso, te hace poder jugar con esas cosas y para nosotros siempre ha sido así, pero es chistoso porque no es como que hemos pensado “tenemos que experimentar y tocar los límites de lo conocido”, no, sino que vamos probando, casi como un juego y por suerte tenemos juguetes tecnológicos y es una bestia, ahí están las herramientas (Comunicación personal. Pablo Molina. 2012).

Ponte el Álvaro tiene este pre-amp<sup>17</sup> y tiene sus pedales para el bajo, pero lo que hizo fue comprarse un aparatito donde tú metes la señal y te salen dos como que les copia, pero el man le puso al revés al pedal, como que le dio la vuelta, entonces mete su bajo y su sintetizador, su teclado, les pasa a los dos por toda la cadena de pedales, entonces tiene como que su “sinte” suena gordísimo al igual que su bajo, es como que tiene sus dos instrumentos que suenan muy bien y como que en su mismo “seteo”, su cosa de aparatos tiene su estación y eso le da un riqueza sonora al teclado que no hubiera tenido conectando directamente a la consola. Y eso al mismo tiempo le da un sonido al teclado que tiene muchas más texturas. Entonces para nosotros la tecnología es un recurso 100% expresivo (Comunicación personal. Pablo Molina. 2012)

---

<sup>17</sup> Un “pre-amp” (preamplificador) es un tipo de amplificador electrónico que sirve para intensificar la señal sonora de reproducción. El interlocutor Pablo Molina, explica que otro miembro de su banda, Munn, utiliza uno de estos aparatos diseñado para un amplificador de bajo, pero de tal forma que tanto el bajo como el teclado están conectados al mismo con igual configuración sonora (“seteo”), ganando, así, mucha más potencia en términos de volumen y tono.

Los músicos y agrupaciones del underground quiteño se caracterizan por una sesuda y constante búsqueda de un sonido auténtico y distintivo, de tal forma que, sus pretensiones, jamás se orientan a crear música genérica o “vulgarizada”, sino que siempre intentan proponer nuevas tendencias o estilos. Para efectuar esta experimentación artística, los músicos hacen uso de nuevas tecnologías, cada vez con mayor frecuencia. Así, la producción musical en este contexto consiste en un uso extensivo de las herramientas más inmediatas y disponibles a su alcance, dentro de las cuales se incluye una amplia gama de elementos tanto analógicos como digitales. La tecnología ha supuesto un camino de experimentación artística, en cuanto a la sonoridad, hecho que, quizás, colabora en la construcción de nuevas formas de autenticidad artística no muy cercanas al discurso tradicional y romántico del arte (Ripollés, 2006), que rechaza los agentes externos de innovación.

Para estas propuestas creativas donde se combinan diversos elementos sonoros; acústicos, análogos y/o digitales, dependiendo de la búsqueda artística, algunos músicos le dan prioridad a los sonidos naturales de los instrumentos, mientras que otros los manipulan a través de efectos, de tal forma que, a veces, no es posible saber con certeza qué instrumento es el que está produciendo un determinado sonido o si en realidad un instrumento lo generó. Es decir, que se puede aplicar una sonoridad que formula y plasma de manera explícita una “artificialidad” (Adell, 2002) en el producto musical.

La manipulación de los sonidos a través de efectos analógicos o digitales se trata de una técnica muy recurrente en la actualidad, de hecho, la música moderna de manera general está asociada directamente con la aparición de sonoridades diferentes y alternativas a las de los instrumentos acústicos más tradicionales. La distorsión en la guitarra eléctrica para el Rock and Roll o la introducción del piano rhodes en el jazz y otros géneros, son ejemplos de las primeras intervenciones de la sonoridad electrónica, capaces de brindar un nuevo color o textura al sonido general de las agrupaciones, pues, tiene un matiz electrónico (artificial) que, en su tiempo le otorgó una connotación “más moderna” (Stih Bennet, 1988) a la música creada con estos medios.

La cantidad de aparatos que una agrupación o banda requiere para ensayos o presentaciones depende del estilo o género musical que estén desarrollando, pero en la mayoría de los géneros que están dentro del underground quiteño la tecnología tanto análoga como digital es extensamente utilizada. En bandas de los informantes tales como

Munn, Durga Vassago, Corporación Asfalto, Guerrilla Clika, The Glacial Drift las herramientas tecnológicas electrónicas y digitales comprenden un elemento indispensable para su música, ya que su, propuesta, precisamente está basada en el empleo de sonoridades “modernas” o alternativas. Pablo explica la cuestión recursiva de la siguiente manera:

En Munn utilizamos mucha huevada, muchos equipos y es bueno también porque también le da muchas texturas, puedes tener distintas sonoridades, entonces, eso es lo bacán de la tecnología. Un sintetizador no es como un guitarra que solo tienes un sonido, en un sintetizador cambias y tienes como 400 sonidos modificables, entonces es versátil eso es lo divertido. Creo que eso es básicamente (Comunicación personal. Pablo Molina, 2012).

Por su parte, Efraín Granizo, también tiene una postura a favor de las nuevas posibilidades electrónicas para lograr una sonoridad peculiar y auténtica, según él, esta búsqueda artística requiere de una apertura total para emplear los recursos sonoros de la forma en que la imaginación lo permita, así, la creatividad misma puede refrescarse y direccionarse a horizontes más innovadores.

Durga Vassago es facilito así una banda de rock que usa una batería, un bajo, una guitarra, un sintetizador y una voz, en eso estamos como cualquier otra banda, lo que nosotros tratamos de hacer es usar efectos no para la batería, pero sí para el resto, para la guitarra, el bajo, el sintetizador y la voz, entonces usamos pedales. Esta es la pedatera de mi guitarra, (un plataforma con una serie de pedales analógicos y digitales). El chiste es que no suena a guitarra eléctrica, por ejemplo en este tema (uno que se está reproduciendo en la computadora llamado “Chin”), lo que tratamos nosotros es de buscar nuevos timbres, timbre es la cualidad sonora que tiene cualquier instrumento o cualquier cosa que produzca vibración incluso ruido (Comunicación personal, Efraín Granizo, 2012).

El uso de pedaleras, consolas análogas o digitales, “plug-ins”, sintetizadores, controladores MIDI, han sido los recursos mayormente utilizados para formular estéticas sonoras peculiares, las mismas que brindan una especie de identidad a la música. Así, la concepción de una idea musical se la realiza desde la composición teórica hasta la sonoridad de la obra en base a utilización de efectos. Por ello, a veces se dice que el proceso creativo de una producción musical no tiene término sino hasta después de la mezcla en un editor de audio. Es decir, que la creación artística no concluye luego de “escribir la partitura”, sino que se completa luego de efectuar el proceso de edición de sonido. Resulta que la intervención del software, en ocasiones, podría considerarse una etapa más del proceso artístico, pero de esto se discutirá con mayor detenimiento más adelante.

### 3.2.2 Programación MIDI

MIDI o Interfaz Digital de Instrumentos Musicales<sup>18</sup>, es un recurso ampliamente empleado en la producción musical actual, se trata de un lenguaje o protocolo de comunicación de datos de audio. Esta tecnología permite a los músicos o productores realizar distintas tareas inherentes a la producción y creación musical; sirve para programar música a través de la escritura de partituras en un software, prescindiendo tanto de intérpretes como de instrumentos musicales reales, es decir que se puede crear y producir composiciones por medio de un proceso totalmente digital, obteniendo como resultado música con un sonido que, desde ciertas perspectivas, podría considerarse artificial. Este tipo de creación musical es comúnmente usada en el género de música “electrónica”, donde lo usual es que no haya presencia sonora de instrumentos grabados analógicamente.

Muchos músicos emplean algún tipo de software con un banco de audio (sonidos de instrumentos digitales) MIDI para formularse una idea sonora de lo que componen, es decir, construir un boceto o un borrador antes que ejecutar la grabación con instrumentos reales. No obstante, estos no son los únicos usos que la programación MIDI ofrece, también funciona para aplicar efectos modificando digitalmente la señal de los sonidos de los instrumentos grabados analógicamente, durante la edición del sonido.

Los controladores MIDI son aparatos que pueden ser empleados tanto para el performance en vivo, como para la grabación y también edición de música. Con ellos se puede diseñar digitalmente el sonido para un instrumento específico, en algún momento determinado de la interpretación o producción, es decir, se puede producir efectos de sonido o incluso reproducir secuencias previamente grabadas o programadas. Se trata de un sistema complejo de control del sonido con el cual se genera una cantidad exuberante de timbres y texturas sonoras electrónicas.

Los softwares de edición de sonido, tales como Reason, Pro Tools, Cubase, Adobe Audition etc. permiten ejercer una manipulación total de los registros de audio por medio de Plug-ins y los diferentes sonidos pregrabados de pedaleras, amplificadores,

---

<sup>18</sup> MIDI es un estándar tecnológico que describe un protocolo, una interface digital y conectores que permiten que varios instrumentos musicales electrónicos, computadoras y otros dispositivos relacionados se conecten y comuniquen entre sí. Wikipedia, *MIDI*, Internet: <https://es.wikipedia.org/wiki/MIDI> Acceso: (20-09-2015)

sintetizadores, distintos instrumentos y demás<sup>19</sup>. A esto se conoce como control digital/electrónico del sonido. Las ondas sonoras de los instrumentos pasan de una dimensión analógica a una digital cuando se registran en el disco duro de una computadora, es en esta etapa cuando pueden ser ampliamente editados a través de correctores de tiempo y efectos sonoros, la manipulación es total.

Las dos principales funciones de MIDI son la programación (donde solo intervienen controladores) y la modulación del sonido (donde hay presencia de instrumentos o grabaciones reales de músicos). Esto da lugar a la producción de lo que se podría llamar música totalmente artificial y también de música digitalmente manipulada respectivamente. El fenómeno peculiar que plantea este tipo de intervención tecnológica consiste en que, en ocasiones, se requiere de un oído muy agudo para lograr diferenciar con claridad los sonidos artificiales de los naturales, lo cual implica que el desarrollo de la tecnología digital en música se está acercando cada vez más a la calidad generada de manera analógica. Xavier Reyes describe su trabajo como músico independiente que se vale de este tipo de tecnología para darle un ajuste y sonoridad específica a su música:

...yo tengo una interface donde conecto la guitarra, el bajo y un micrófono para grabar lo que quiera. Para eso me sirve la interface; para pasar tu música de un mundo analógico a un mundo digital. Y ya cuando le tengo en digital utilizo otras herramientas como mi controlador MIDI en forma de teclado con bastantes perillas y con eso aplico efectos, tengo programas, para poner efectos de sonidos de amplificadores a las guitarras, porque no son sonidos de amplificadores reales. Para eso utilizo el software POD Farm (Comunicación personal. Xavier Reyes. 2012).

Gracias a la aparición del software y particularmente de la programación MIDI, una nueva dinámica de composición musical se ha presentado en los últimos años, la cual tiene la capacidad de modificar la forma de conformación de una banda; así, debido a las ventajas de esta herramienta tecnológica, actualmente existen lo que se conoce como “bandas de un solo integrante”, en las cuales un solo músico está encargado de toda la parte creativa y productiva, valiéndose de las herramientas informáticas de escritura y registro musical; este músico puede componer todas las partes de una obra en menor tiempo y sin mucha dificultad, para luego grabarlas el mismo en su computadora y valerse de la programación MIDI para generar la obra final. Éste resulta ser el caso particular en que la tecnología, de

---

<sup>19</sup> Todos los equipos, procesadores de audio y software de edición de sonido reconocen el protocolo MIDI, por ello, en el internet existen cientos paquetes de plug-ins (muchos gratuitos) que contiene los sonidos digitalizados, de distintos, instrumentos, amplificadores, sintetizadores, pedaleras etc.

alguna forma, puede desplazar o reemplazar a los estudios de grabación, pues todo el proceso de creación y producción se ha efectuado por una sola persona, quien realiza un uso de las herramientas más accesibles para autogestionarse, prescindiendo tanto de intérpretes como del estudio de grabación profesional.

Efraín Granizo explica este fenómeno, a la vez que sugiere que incluso las agrupaciones musicales están pasando a un segundo plano, debido a que el propio compositor se puede encargar de toda la producción y la parte creativa, y quizás luego, de ser necesario, puede contratar músicos de sesión que interpreten sus creaciones tal como lo hacían los compositores académicos en siglos pasados.

ahora mucha gente puede sacar una canción y ver qué posibilidades puede tener en su propia casa, si te das cuenta es chistoso, porque antes era súper romántica la idea de tener una banda, desde los Beatles así, como se puso romántica la idea de que somos 5, somos 4, somos Led Zeppelin, somos los Stones, seguimos juntos. Pero antes cuando estaba Mozart, Beethoven era un solo man con el papelito escribiendo, así eran los compositores. Y ahora hay muchos productores de música electrónica, y millón de gente más que hace música todo con la computadora, claro, la tecnología te está dando el chance ahorita de que puedas probar nuevas cosas, hay esa onda de que tu amigo está en Chile y vos acá en Ecuador y hacen un disco y nunca se han visto (Comunicación personal. Efraín Granizo, 2012).

Cómo se explicó antes, los músicos underground se hallan en constante renovación y cambio, sus aspiraciones artísticas casi siempre involucran un alto grado de sofisticación y, más que nada, una búsqueda de identidad, por lo cual las ventajas que ofrece MIDI han sido acogidas para ser empleadas con fines particulares, pero casi siempre apelando por un discurso de lo expresivo y artístico.

### **3.2.3 Proceso técnico y proceso artístico**

Lo más interesante de esta intervención tecnológica a través de medios digitales en el quehacer musical, puede ser que el proceso creativo se ha extendido hacia la etapa de producción, ya que, como se explicó anteriormente, la concepción de las ideas musicales no terminan cuando la obra está plasmada en una partitura, en realidad, la composición se completa cuando las distintas sonoridades han sido concretadas y definidas. De esta manera, se entiende que el proceso de post-producción (edición y mezcla de sonido), comprende un ejercicio al nivel de categoría artística, pues la creatividad no termina de ser plasmada hasta que se decide ponerle fin a la construcción de la edición. Los músicos y

productores opinan que, en realidad, mucha creatividad sí puede desbordarse en el momento de agregar secuencias o efectos a los temas o canciones, lo que implica que la grabación musical no es el paso final de la creación.

Jorge Balladares explica este aspecto de la siguiente manera:

...el proceso más artístico de lo que está dentro de la producción del disco creo que está en la mezcla, o sea en la producción de un disco tienes tres procesos: la grabada, la mezclada y la masterizada. En el momento de la grabación si es un proceso más técnico pero pueden producirse cosas creativas en ese momento, el momento de la mezcla creo que es el proceso más creativo de esto, porque ahí es cuando dices: “en esta voz quiero crear un efecto y quiero que se repita y quiero crear un sonido de un hall grande” la parte artística de la producción creo que va en la mezcla, la masterización es un proceso más técnico (Comunicación personal. Jorge Balladares, 2012).

Con las herramientas que ofrece la tecnología digital se configura un panorama en el cual los límites entre los procesos de creación y producción musical se han tornado difusos (Frith, 1986), lo que implica que los ingenieros en sonido cumplen un rol artístico al igual que los compositores e intérpretes, sin embargo, su intervención creativa en el producto musical final es consensuada; se trata de una etapa de la producción en conjunto, en la que se pulen y detallan las sonoridades.

Por otro lado, en cuanto al proceso de grabación, Xavier Reyes menciona que el ánimo o el sentimiento al momento de tocar o grabar, son cualidades decisivas en el resultado del proceso artístico. Así, se comprende que no solamente la concepción racional de la obra defina el nivel de creatividad artística, sino que una connotación emocional de carácter tácito es un agregado valiosísimo.

Yo creo que un poquito de artístico pero es mucho más técnico, es artístico dependiendo de un estado anímico. A veces cuando uno se siente medio apagado no va tocar de la misma manera que cuando uno está despierto y decide tocar con full energía. La cosa cambia, por ejemplo, cuando escucha las grabaciones de un cantante, uno tiene que poner los sentimientos, meter esa parte artística que es para conmoverte y si no metes esa parte no conmueves a nadie ni te conmueves vos mismo y va a sonar mal el disco por más técnico que sea (Comunicación personal. Xavier Reyes, 2012).

El proceso técnico de la producción se halla en una conjunción directa con una actividad creativa de carácter subjetiva; como anuncia Xavier, existe una emocionalidad implícita en la ejecución de una pieza musical, una identidad anímica que se trasluce en su interpretación, la cual comprende un elemento completamente subjetivo, con el que el técnico o ingeniero en sonido debe trabajar. En el caso del underground quiteño, como se

ha dicho, es usual que el propio músico sea quien se encarga de la etapa de post-producción, por ello su participación en ambos procesos es el hecho que reafirma la autogestión.

### **3.3 Encuentro acústico/analógico-digital**

Una conjunción entre la tecnología analógica y digital es el panorama actual de la producción musical global, incluyendo el contexto del underground quiteño que es el objeto de esta investigación. En el subcapítulo anterior se hizo alusión brevemente a estos dos tipos de tecnologías que transformaron y siguen transformando la historia de la música, pero en este subcapítulo se tratará de profundizar más en su funcionamiento y resultados, que han impulsado un desarrollo masivo de la música pero que también han generado una interesante polémica en el mundo artístico.

El frenético ritmo de avance de la tecnología ha demandado al mundo del arte, de manera general, involucrarse en un proceso de “modernización” (Ochoa, 2002). De tal manera que actualmente las técnicas de arte, tanto plásticas, escénicas y musicales, están estableciendo un vínculo ineludible e irreversible con la tecnología. Hoy en día la manipulación digital tiene un rol decisivo en la producción artística, pues se trata de un nuevo medio cuyo influjo ha generado todo un fenómeno cultural, irrumpiendo y desequilibrando los paradigmas más tradicionales en las formas de crear y ver arte. Algunos de los más claros ejemplos de esta arrolladora intervención tecnológica están en la manipulación digital de la imagen en fotografía, la creación y animación por computadora para el cine y el control electrónico del sonido en música.

En música, la primera forma de intervención electrónica son los medios de amplificación y grabación analógica; los micrófonos, discos, cintas y amplificadores forman parte de una tecnología analógica que ha estado presente por casi un siglo, pero que tuvo su apogeo con la aparición de la música comercial y el fenómeno cultural pop en los años 50s y 60s (Frith, 1984). La música se volvió masiva con la aparición de artistas carismáticos que eran capaces de convocar público masivamente. Para llevar a cabo conciertos de tal magnitud fue necesario mejorar la amplificación por lo cual se inventaron instrumentos que llevaban su propio pack de micrófonos como la guitarra eléctrica que funciona a través de pastillas o

“pickups”<sup>20</sup>, cuyo funcionamiento consiste en un sistema electromecánico que eleva las señales emitidas por las cuerdas hacia el amplificador que las emite. Es precisamente en este proceso de emisión de la señal amplificada donde se generan los primeros cambios en la sonido (Bennett, 1988), dando lugar a las primeras formas audibles de artificialidad (Adell, 2002) y antinaturalidad (Frith, 1984) en música.

La manipulación de los sonidos de los instrumentos para producir nuevos timbres y texturas ha sido una tendencia muy común en la música moderna, especialmente desde la aparición de instrumentos electromecánicos como el piano rhodes o la guitarra eléctrica, los cuales colaboraron al desarrollo del jazz y del rock and roll. Estos instrumentos de funcionamiento electromecánico tiene la posibilidad de modificar o modular su señal, a través de diversos aparatos como pedales o consolas de efectos. La reverberación, el eco, la distorsión para las guitarras de los primeros efectos de sonidos que se escuchar durante la década de los 60s y tuvieron un éxito rotundo durante los 70s con la aparición del rock psicodélico, género musical cuya propuesta artística precisamente estaba orientada a la búsqueda de sonoridades experimentales.

Estos aparatos que servían para manipular la señal sonora de los instrumentos fueron la pauta inicial para la invención de nuevos estilos y géneros musicales, así, un verdadero desborde de creatividad se experimentó durante los años 70s debido a este rol protagónico de la tecnología, inmiscuyéndose en el arte musical. No obstante, toda esta revolución tecnológica estuvo en un tiempo estigmatizada desde algunos puntos de vista como la música académica y los tradicionales folks. Como se revisó previamente, Stith Bennett (1988), afirma que los cambios en el sonido plantearon una modernización de la música, que formuló a su vez discusiones en torno a una “moral musical artística” (Ibíd., 1988). De este tema se profundizará más adelante en el siguiente capítulo dedicado a las ideas sobre autenticidad artística.

Por su parte, la tecnología digital dio sus primeras apariciones en el mundo musical durante los años 80, con la inclusión de los sintetizadores que emulaban digitalmente sonidos de otros instrumentos o incluso generaban nuevos timbres electrónicos de manera similar a los *samplers*, no obstante, el auge de incorporación de esta tecnología se suscita

---

<sup>20</sup> Las pastillas o “pickups” son un transductores que hacen las veces de micrófono en instrumentos musicales eléctricos. Se utiliza principalmente en instrumentos de cuerda como por ejemplo la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y el violín eléctrico. Wikipedia, *Pickup*, Internet: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pastilla\\_\(micr%C3%B3fono\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pastilla_(micr%C3%B3fono)) Acceso: (23-09-2015)

con la aparición del software y el control digital del sonido en la grabación y edición de audio.

Los músicos y productores vinculados con el underground de Quito reconocen que la producción musical durante la última década en la ciudad y en el país, ha sido viabilizada y maximizada (dentro de lo posible), gracias a la introducción del software, el cual ha abaratado los costos de producción. Caluco Roldán, productor y sonidista observa este fenómeno de la siguiente manera:

...hay muy buenos programas que simulan lo acústico, lo analógico, pero llegas un punto en el que cuando trabajas con una cinta, lo que ésta hace es producirte un pequeño ruido, y es lo que la gente piensa que lo hace cálido, es porque el humano es un ser costumbrista me entiendes. Yo lo veo así, si pasaste 20 años de tu vida escuchando música que tiene un sonidito de fondo, cuando escuchas un disco que no tiene eso simplemente dices “no, está mal”. Y no es que está mal, solo no estás acostumbrado a eso, la diferencia es que en lo digital puedes tener menos ruidos y controlar más cosas a diferencia de lo analógico, tienes más recursos para trabajar. (Caluco Roldán. 2012-09-14)

La ventaja de la tecnología digital radica en su versatilidad y su capacidad para reemplazar algunos aparatos análogos que son menos prácticos y más costosos. Por ejemplo, en producción musical, se puede recalcar que la grabación en cinta o en vinilo, que consiste en un proceso casi completamente analógico, ha desaparecido casi por completo, fundamentalmente, debido a las ventajas ofrecidas por tecnología digital, que son la reducción de precios y el control visual (monitor) del sonido, siendo éste último la función emblemática de la aplicaciones digitales. En la producción musical moderna, el acceso al sonido grabado se realiza por medio de “interfaces visuales que ensanchan y estrechan las ondas sonoras, que las abren y cierran, configurando una forma de creación musical donde se da una total sincronización y equivalencia gráfico-sonora.” (Márquez, 2010: s/p).

No obstante, algunos músicos y productores se oponen al exceso del uso de tecnología digital, objetando que la calidad del sonido jamás se podrá comparar o igualar a las grabaciones efectuadas a través del proceso analógico.

Quizás esta postura se remita a un sentimiento nostálgico por el antiguo proceso electromecánico de grabación, pues, la calidad de la tecnología ha adquirido tales características que, para un oído común, resulta casi imposible distinguir entre ambas grabaciones. Como lo explica Jorge Balladares, la tecnología digital cada vez se acerca más a la calidad obtenida de manera analógica, pero jamás va a poder ser igual, es

imposible que una grabación digital pueda registrar audio con la misma precisión que una analógica, esto debido a que en el proceso electromecánico no existe una codificación que segmente las ondas de audio a manera de píxeles. Para entenderlo de mejor manera, Jorge Balladares, profesor de producción musical en la USFQ lo explica y ejemplifica este fenómeno de la siguiente forma:

...cuando haces con una computadora es como que todo está ahí. No sé, es como tomar una fotografía con una cámara digital, tú no puedes tener una fotografía más grande que lo que tomó la cámara digital, pero si tu tomas una fotografía con rollo tú puedes revelar la foto al tamaño que te dé la gana, en el momento que quieras y si tienes las máquinas y los equipos necesarios. Entonces como que no hay ese limitante, del equipo análogo al equipo digital, y en la música ha pasado lo mismo, ha llegado tanto la parte tecnológica que ahora la gente dice: “yo tengo mi estudio en casa, tengo unos parlantes, una tarjeta de sonido, una interface yo te grabo no hay problema”, pero todo ¿a dónde va?, todo va a la computadora, y nunca sale de ahí hasta que lo quemas en el CD (Comunicación personal. Jorge Balladares, 2012).

si tu pudieras acercarte a un disco de acetato con algo más poderoso que una lupa vas a poder ver unas ondas, unas curvas que suben y bajan, eso es lo analógico, es algo completamente continuo, nunca hay un corte, si tú ves la música, en un programa ya digitalizada, no sé, en un programa mp3 o cualquier formato ya digitalizado vas a empezar a ver unas gradas, exactamente el mismo principio de los cuadrados, de los píxeles de la foto digital, va a ser lo mismo en la música, vas a empezar a ver gradas y gradas. Hay resoluciones buenas, resoluciones altas, hay samples súper altos, puedes tener mejor calidad, pero nunca vas a llegar a tener la calidad de lo análogo, porque el análogo es algo continuo, lo digital es algo que se corta, la máquina necesita un proceso para grabar pensar, grabar, pensar, grabar, pensar, algo que no sucede en el análogo (Comunicación personal. Jorge Balladares, 2012).

Yo creo que en el futuro la gente va a tener la oportunidad de hacerlo de las dos maneras, más libre y más barato que ahora, lo que pasa es que ahora las cosas análogas se están volviendo muy caras porque menos gente las usa, menos gente las quiere y sí, créeme, se ha llegado a desarrollar un nivel de grabación digital muy alto para que esté casi imperceptible el paso a análogo, es como en el cine, ahora estamos en una generación de la alta de definición. Muchas salas de cine son digitales, ya no te ponen una cinta, te ponen una proyección digital y se ve un poquito diferente pero ahí la mayoría de gente no lo percibe, ahora, si yo hubiera sido cineasta, yo no diría “bueno, la mayoría de gente no percibe lo digital” pero yo no quiero que la mayoría de gente no lo perciba, yo quiero que nadie lo perciba (Comunicación personal. Miguel Gallardo, 2013).

Lo analógico, aparentemente sigue siendo preferido por los productores musicales, ya que conocen de sus características intrínsecas y su calidad en materia de sonido, no obstante, la tecnología digital resultó ser como una marea implacable que generó nuevas necesidades dentro del mercado de la producción musical, fijando el destino de la obsolescencia para ciertos aparatos, tanto así, que su producción ha desaparecido por completo. Sin embargo

la tecnología analógica sigue presente en casi todos los instrumentos musicales, por lo cual no puede ser evadida o reemplazada en su totalidad. Resulta que el proceso de registro o grabación musical tiene dos etapas que se efectúan simultáneamente; así, cuando un músico interpreta un tema y ejecuta sonidos con su instrumento es una acción que por principio pertenece a un mundo acústico y analógico, pero al ser grabadas en un ordenador, las ondas sonoras emitidas se van transformando en audio digital, este proceso se realiza por medio de un aparato conocido como interfaz.

Tras analizar el panorama actual de la producción musical en el underground quiteño se resalta el hecho de que existe una combinación de ambas tecnologías: analógica y digital. En algunos casos, los recursos digitales son empleados con mayor regularidad, mientras que en otros se restringe su uso a lo estrictamente necesario, esto también dependerá del género o estilo musical. No existe una sola fórmula para describir este escenario, pero, de acuerdo a los músicos y productores entrevistados, se puede afirmar que ninguna agrupación, banda o solista emplea solamente una de las dos tecnologías. Jorge reconoce las enormes ventajas de la incorporación de tecnología digital, y de hecho, admite que la producción musical en la actualidad está vinculada irreversiblemente con la tecnología digital pero también recuerda a lo análogo como una herramienta imbatible, en cuanto se trata de calidad sonora.

Lo chévere de eso es que si es portátil, te vas a cualquier lado y haces tus cosas, es más accesible y hay equipos a bajos costos etc. Pero no puedes comparar con la parte análoga que ahora todo el mundo dice que es obsoleto, no hay ningún equipo digital actualmente que te haga el sonido de ese equipo entre comillas obsoleto que es el análogo, ¿cachas? No hay nada. Nada que te haga sonar una batería que fue grabada en cinta a una que fue grabada en digital, entonces hay herramientas, siguen existiendo las consolas análogas en estudios de grabación y siguen sonando increíble, pero de ahí sigue el proceso en el que tienes que meter la grabación en la computadora porque es el medio de almacenamiento masivo (Comunicación personal. Jorge Balladares, 2012).

En la actualidad las grabaciones musicales se facilitan al nivel de que un estudio de grabación puede ser armado en una casa común y corriente, lo que vendría a ser un estudio casero pero que, de acuerdo a las tecnologías que disponga, puede realizar producciones de muy alta calidad, asemejándose incluso a estudios profesionales. La inclusión del software implica reducción de espacio, tiempo, costo e incluso recursos humanos, pero la parte negativa que los productores, cautelosamente objetan, radica en la calidad del sonido, que a su vez deriva en una discusión sobre conceptos como “calidez humana”, “sentimiento” o

“emocionalidad artística”, temas que serán abordados con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

La combinación de ambas tecnologías; analógica y digital no solamente se da durante la producción en el estudio, sino que puede ser plenamente usada durante una presentación en vivo. Algunas bandas se valen de secuenciadores<sup>21</sup>, samplers y sintetizadores que emiten sonidos atmosféricos o ambientales, normalmente generados digitalmente; es decir que puede haber una computadora sonando a la par de los instrumentos. Los géneros como el rock progresivo, trip-hop, down-tempo, funk, black metal entre otros, se valen de este recurso para realizar un performance que se aproxime todo lo posible a la grabación de estudio. Es común ver a algún Dj o al propio sonidista en el escenario frente a una computadora y un controlador MIDI generando efectos y secuencias sonoras. En el Hip Hop normalmente aparece un Dj, quien se encarga del desarrollo de las pistas, mientras él mismo u otros cantantes completan el show con sus rimas.

Jorge Balladares además de ser profesor en el Instituto de Música Contemporánea de la USFQ, también es compositor e intérprete de guitarra eléctrica en varios proyectos musicales, uno de los cuales es la banda de metal “Selva”. Por lo general este género de música pesada no se caracteriza por tener una sonoridad electrónica/digital sino más bien analógica, ya que los guitarristas prefieren el uso de cabezales (análogos) para producir la distorsión y efectos de sus guitarras, los bajistas casi no hacen uso de efectos al igual que los vocalistas y bateristas. No obstante, sería inocente creer que las bandas de metal actual no hacen uso de una tecnología digital, de hecho, tanto en el estudio como en el escenario los músicos de este género se valen de ciertas herramientas para conseguir un sonido específico y nítido. A pesar de que la sonoridad del metal pueda pasar por analógica, en realidad los elementos digitales están presentes en casi todas las bandas de alguna u otra manera. Su uso más común está con los conocidos “triggers” de batería, los cuales consisten en una especie de asistencia sonora para el intérprete. Jorge lo explica según su experiencia personal y el uso que se les da en su banda durante sus presentaciones:

---

<sup>21</sup> Un secuenciador es un dispositivo electrónico físico o una aplicación informática que permite programar y reproducir eventos musicales de forma secuencial mediante una interfaz de control físico o lógico conectado a uno o más instrumentos musicales electrónicos. La interfaz de control más extendido es el estándar MIDI. Wikipedia, *Secuenciador*, Internet: <https://es.wikipedia.org/wiki/Secuenciador> Acceso: (25-09-2015)

hay una computadora y una tarjeta de salida ese momento, la tarjeta de sonido debe tener varias salidas, hay un metrónomo que el baterista debe estar escuchando y si se desfasa el baterista la secuencia se fue el carajo, toca apagar la secuencia, tienes también otros cables que salen a la consola donde van a sonar estas cosas extras y bueno nosotros también tenemos triggers en vivo, los triggers son como unos tipos de micrófono que traducen el sonido de un “Tomb”, de una “caja” o de un bombo de una batería, lo traduce a una información MIDI, esa información MIDI entra a la computadora y reproduce un sonido de Tomb, entonces son tombs sampleados que reproducen archivos de audio de cajas, tombs, platos de otros bateristas o de bateristas que han sido grabadas en estudio, entonces es un sonido producido, nosotros usamos en los tres, Tomb, caja y bombo (Comunicación personal. Jorge Balladares, 2012).

La función de estos mecanismos electrónicos es asegurar que la batería emita sonidos nítidos, especialmente cuando el sonido del evento es de baja calidad o la propia batería no genera buenos sonidos o desafina demasiado. La intención de usar este tipo de asistencia digital es evitar cualquier falencia o imperfección del sonido así como de su intérprete (Ibíd., 2010), eliminando así las variaciones e irregularidades comunes de una ejecución humana.

A pesar de que las tecnologías analógicas y digitales coexistan y se complementen, acarrear una pugna ética y estética dentro del mundo musical, pues, sus efectos en materia sonora influyen directamente sobre los discursos de percepción musical, es decir sobre la construcción de la autenticidad artística. Para ampliar esta idea, se podría empezar por decir que la tecnología analógica, en cuanto a grabación, es capaz de registrar las ondas sonoras tal y como son, es decir, sin una codificación matemática como sucede durante la digitalización del sonido. Por esta razón, la grabación en cinta se la considera más fidedigna y transparente, ya que es capaz de capturar una “realidad” sonora sin filtros y que contiene todas las cualidades y/o defectos de la ejecución del músico; por su parte, la digitalización provoca un sonido filtrado que, si bien puede aproximarse mucho a la realidad sonora, no llega a desplegar la resolución de sonido que ofrece la grabación analógica, por ello es llamada antinatural, artificial, poco humana.

### **3.4 Internet y redes sociales**

La intervención tecnológica en música no está a cargo únicamente de las empresas fabricantes de aparatos y mecanismos específicos en materia de producción y sonido. No solo las herramientas físicas han sido responsables de la transformación en las formas de

crear y escuchar música durante las últimas décadas, sino también un agente tecnológico “intangible” que ahora se halla en todas las facetas de la sociedad urbana: El internet; éste ha provocado la generación de nuevos fenómenos artísticos y comerciales dentro del mundo de la industria musical, acelerando vertiginosamente los procesos de producción y difusión.

La ventaja o facilidad más valorada por músicos, productores y público que brinda el internet consiste en la posibilidad de conocer una infinidad de alternativas musicales que se despliegan por toda la red. Navegando por páginas especializadas en difusión musical como Soundcloud, Bandcamp, Grooveshark o Youtube los usuarios están en la facultad de buscar y escuchar lo que mejor se ajuste a sus gustos e intereses, además de que también tienen la posibilidad de comprar álbumes o canciones en iTunes, o bajarse gratuita e ilegalmente “torrents” o discos enteros. La gente que tiene un gusto especial o es gran aficionada a la música, por lo general, dedica una buena parte de su tiempo en la búsqueda de nuevos artistas y propuestas musicales navegando en internet, esta actividad resulta ser un fenómeno relativamente nuevo que supone un desplazamiento parcial de la radio como medio de comunicación y difusión musical.

Desde la perspectiva de los aficionados, el universo musical que se puede hallar en la red es prácticamente infinito, pues la gente tiene la posibilidad de escuchar música creada y producida en todas partes del mundo, en lugares e inclusive en tiempos distantes, esta posibilidad se plantea como un hecho sin precedentes, generado a partir de la intervención de la tecnología cibernética. La gratuidad de la difusión es lo que hace que este fenómeno sea tan popular y exitoso, a pesar de que represente un golpe fortísimo para los ingresos de la industria musical de manera global. Es imposible que exista un medio capaz de regular con eficiencia la obtención ilegal de obras musicales, por ello, y a pesar de que, el mercado sigue funcionando a través de páginas como iTunes, actualmente, el porcentaje de público que compra música es muy escaso en comparación con la gente que descarga gratuitamente. En países “desarrollados” la economía aun puede sustentar un mercado musical a través del internet con amplias ganancias para los músicos más populares, pero en los países “subdesarrollados”, la compra de obras artísticas por internet sigue siendo un fenómeno muy incipiente, en la medida que ni la economía ni la cultura lo permite. Esta fenomenología ha formulado desafíos para la industria musical mundial que persiste gracias a los compradores que en su mayoría son gente de estratos económicos-sociales

medio-altos. Y en su mayoría de países como EEUU, Canada, Australia, Japón y la mayor parte de Europa occidental.

La cultura musical del aficionado se enriquece gracias a las amplísimas posibilidades de descubrir nuevas propuestas y músicos. Ricardo Salazar, guitarrista y profesor de guitarra clásica, opina al respecto:

En cuanto al enriquecimiento musical para mí la tecnología es increíble porque si tú te metes al internet puedes escuchar cosas que en tu vida vas a escuchar en vivo, porque no estás en ese medio, entonces en cuanto a todo lo que estás captando musicalmente gracias a la tecnología es muy importante. En cuanto a la creación, la tecnología no es lo principal para mí, pero ahora se ha vuelto muy importante, muy necesario, no puedes concebir ciertas cosas sin un aparato, entonces para mí para la interpretación el internet la tecnología es muy útil, porque hablas con gente de otros lados y te pasas partituras, te pasas información, ves videos, entonces tu cultura obviamente se amplía muchísimo, porque muchas veces no tienes el chance de viajar y eso, es una experiencia virtual que es útil, en ese sentido es muy importante (Comunicación personal. Ricardo Salazar, 2012).

Por su parte, los músicos y productores han encontrado en el internet una herramienta muy eficiente para difundir y promocionar música de una forma mucho más barata. En el caso del underground quiteño, el internet y las redes sociales comprenden los medios predilectos para efectuar la promoción de las propuestas musicales, ya que es un medio prácticamente gratuito. La mayor parte de los informantes emitió un criterio favorable y aprobativo respecto a esta estrategia de marketing que propicia el internet. Jimmy, cantante de Hip Hop en el proyecto “Corporación Asfalto” se pronuncia de la siguiente manera:

(La tecnología) la asocio directamente a la capacidad de distribuir, en mi campo internet es lo que hay, lo tienes en tu casa, es la posibilidad que los medio convencionales te negaron, o por el hecho de ser un medio convencional, lo ves tan estandarizado y tan lejos de ti y ahora tienes el internet a tus manos, el mundo entero puede escuchar tu música sin importar nada, todas las barreras son nada, no estás presionado por una disquera y no tienes que estar rogando en los canales para que te den un entrevista o escuche mi proyecto, la radio incluso, si bien ahora es más accesible por el medio llegar a una radio, ¿quién escucha radio? Yo no escucho, lo que escucho de radio son los 8 minutos que comparto con mi papá de la casa a la parada del *vingala* y eso escuchando deportes, entonces eso, está ahí. No sé si hace 10 o 15 años tenías que estar puerta a puerta diciendo “mira loco soy tal y esta es mi propuesta no sé si te gusta, chequéala, escúchala y si te gusta difúndela, de la misma forma en que te estoy entregando” porque no existe otra forma a que simplemente lo cuelgas en el internet y explotó (Jimmy, 2012).

...la capacidad de distribuir tu música utilizando el internet, una red social, sin eso yo creo que muchísimas bandas no saldrían porque en este país lastimosamente no contamos con un

apoyo real, lo que hay es el boca a boca, es una epidemia y lanzarlo que alguien lo escuche y esa persona empieza a compartir muchas veces, esa difusión sin la tecnología no sería posible, la facilidad que te permite. En los setentas todo era análogo, todos los efectos los hacías manualmente, eso retardaría la producción impresionantemente, hay gente que se manda 6 o 7 discos al año, que si no tuvieras tecnología no sería posible. En Corporación Asfalto el plus o tercer miembro quizás es la tecnología (Jimmy, 2012-11-15).

Otros de los criterios de los músicos entrevistados al respecto:

La tecnología ahorita te permite hacer eso gratis. Lo que tú tienes que invertir en la creación de los temas, por ejemplo, en la grabación si es que quieres una calidad más alta, pero ya la difusión se vuelve algo gratuito con estrategias de difusión en internet, pero de que hay la capacidad se puede. Por ejemplo, con la banda de rock ¿quién se podía imaginar antes que tu video podía ser visto por mil personas sin tener un contacto en la televisión o en la radio? Tenías que volverte muy famoso para invertir mucha plata. Entonces en ese sentido la tecnología te da una ventaja brutal, ese sería el pro más grande que yo encuentro (Comunicación personal. Ramiro Guerra, 2013-09-21).

Yo creo que hay pros y contras en eso. El pro es que es mucho más accesible a la grabación, mucho más accesible poder editar y lanzar material, hay ya la gente que no te saca un CD, hay también quienes como nosotros seguimos nostálgicos y queremos tener un CD físico y verlo físico, y no netamente un paquete de mp3 subido a la red cachá, pero la manera de lanzar material y dejar conocer música es grandiosa cachá, porque puedes sacar rápido y en el año sacan 3, 4, 5, 6 o 10 discos al año no me refiero a una sola persona, peros salen como 10 o 20 discos al mercado solo del país, entonces en ese sentido bacán, súper chévere (Comunicación personal. Jorge Balladares, 2012-11-08).

Aparentemente la mayor parte de entrevistados observa positivamente a la difusión de música por internet, solo con algunas pocas objeciones que no representan de ninguna manera una opinión desaprobatoria; algunos músicos y productores alaban este recurso de difusión aunque pueda no tener un alcance tan prometedor y eficiente como parece. En realidad, la difusión por internet, para los músicos de este contexto, consiste en una operación paradójica pues, si bien su música puede llegar hasta rincones lejanos del planeta, su carácter de música sofisticada y alternativa limita su alcance a públicos específicos. Haciendo que la difusión masiva de este producto artístico sea una tarea muy desafiante, casi imposible. A falta de recursos, los músicos underground jamás podrán competir con el aparato propagandístico de la música comercial como el pop, reggaetón o bachata; ya que promocionar en internet no garantiza de ninguna forma que un producto se vuelva masivamente popular, puede ser que atravesase fronteras nacionales con facilidad,

pero no tiene la fuerza suficiente para generar corrientes estilísticas o tendencias populares, en primer lugar, debido a la escasez de recursos para invertir en un marketing a nivel industrial y segundo porque la complejidad de su producción artística sabotea las posibilidades de volverse *mainstream*. Además, en internet existe una cantidad casi infinita de información, propuestas artísticas y musicales que llegan a saturar a la audiencia virtual.

Páginas web especializadas en difusión de música como bandcamp o soundcloud han generado un ambiente de aparente solidaridad entre los productores y artistas, pues muchos suben sus propuestas de manera gratuita y se aglomeran virtualmente por afinidades musicales (estilos) con el fin de unirse a una gran cooperación artística. No obstante, esta modalidad genera un éxito muy incipiente y solo para algunos que poco a poco van ganando popularidad. En el ambiente local se percibe una creciente popularidad de bandas underground de sonido muy alternativo como jazz the roots, da Pawn y Munn. Sin embargo, su música, al ser diferente y sofisticada, sigue estando limitada, sin la posibilidad de obtener grandes contratos o generar ventas masivas; comercialmente siguen opacadas por agrupaciones o solistas de la música más popular y digerible. Esta connotación alternativa y divergente es lo que caracteriza, de manera general, a la música underground quiteña, cuyos límites comerciales se han fijado a causa de varios factores económicos, sociales y culturales, los cuales que serán revisados en el capítulo siguiente.

La difusión por internet para los músicos underground es la alternativa del presente, consiste en un recurso importantísimo, a pesar de que no genere siempre un éxito arrollador, las propuestas de estos artistas están siendo escuchadas aquí y en otras partes del mundo, y eso consiste ya en un hecho alentador y satisfactorio para ellos. La diversidad artística que el underground despliega es de una riqueza insospechada, que gracias a los medios digitales puede desarrollarse y persistir. Miguel Gallardo, pianista en Jazz the Roots, confirma que el papel trascendental que ha desempeñado el internet durante los últimos años para la industria musical en general y para la música underground.

Entonces yo creo que eso del underground está creciendo por esa misma razón, el internet, antes no podías tener el acceso a música que no conoces, antes tenías que ir a la tienda de música, a la tienda de discos y eso era lo que tenías y se acabó, y era lo que ponía la tienda de música, no tenías la oportunidad de escuchar a nadie más. Ahora tu puedes ir a youtube, y un amigo te dice “escucha esta canción” y te gusta, la pasas y se difunde, y lógicamente nunca se van a comparar a los mercados “magnos” de pop, estamos hablando de Justin

Bieber, de Lady Gaga que son millones de fans, millones de dólares y a altos precios, pero ahora el internet ha hecho que esto de aquí crezca y ha hecho posible que se pueda mantener una industria “underground” y ahora lo que se conoce como música “indi” “industria indi” “rock indi” que incluso comenzó desde antes ¿no? Desde los 80s y 90s toda esta transición al hecho de que la tecnología pueda ser accesible a la gente (Comunicación personal. Miguel Gallardo, 2013).

Otra de las repercusiones que ha generado la inmersión del internet en el comercio y difusión de música es la progresiva desaparición del material físico, es decir, de la presentación palmaria en un CD. Es lógico pensar que si la difusión se va canalizando con mayor frecuencia a través del internet, los medios físicos se van haciendo poco a poco menos necesarios, por lo cual, en un futuro próximo, quizás la producción musical ya no tenga como fin ofertar un disco en tiendas de música, sino que la venta y adquisición serán efectuadas totalmente a través de internet. Esto se trata de un contingente para toda la industria musical y no solamente para el contexto underground.

yo creo que los discos, la parte física de la música está desapareciendo. Por ejemplo, Tom York está totalmente a favor de la difusión digital por internet por cuestiones ambientales. Me parece algo interesante eso, a pesar de que tener algo en tus manos nunca va a ser como un álbum. La cuestión física de la música va a desaparecer, lo digital va prevalecer y dominar (Comunicación personal. Ramiro, 2013).

Por último, ha aparecido una nueva fenomenología provocada por la intervención del internet, que merece ser mencionada en este subcapítulo; es la posibilidad de crear música entre artistas que se encuentran a grandes distancias, esta es un modalidad que actualmente, tiene su apogeo gracias a que archivos de audio se puede compartir a través de las redes sociales y el correo electrónico. Pablo Molina lo ejemplifica a través de su propia experiencia con la vocalista de la banda, Mariela Espinosa.

la Mariela se grabó todo un tema y nos mandó, entonces lo que ella se grabó allá es lo que está en el disco. Se grabó por internet, se grabó allá, nosotros lo montamos acá yo dije “haz esta segunda vos” se grabó y quedó tal cual, es un herramienta increíble. Y el hecho de que hayamos estado lejos, no fue un problema para que nosotros demos lo que estamos haciendo y a ella se le ocurra una huevada, algo de lo más sincero de su corazón, escriba una letra, escriba una melodía, la cante así y nos mande. Es como que el medio de comunicación no necesariamente deslegitima su momento de sinceridad artístico, porque fue un momento súper único (Comunicación personal. Pablo Molina, 2012).

Caluco Roldán también menciona la utilidad que le ha dado al internet para poder ejercer su trabajo:

por ejemplo, yo tomo clases por internet con productores internacionales, entonces creo que a mí me ha servido bastante en internet. Comercializo mi producto que es el estudio de grabación, a través de redes sociales. Entonces, a veces por internet, me leo libros, me leo seminarios, entonces aprendo, para mí el internet es una herramienta muy necesaria en mi trabajo (Comunicación personal. Caluco Roldán, 2012).

El internet en el underground quiteño viene a ser un aliado de mucha utilidad para muchas de las tareas encaminadas a la creación y producción musical, lo cual resulta irónico, en el sentido en que las redes permiten a su vez el flujo y la descarga ilegal de contenido musical, pero que perjudica principalmente a las grandes industrias del entretenimiento mundial.

## IV. CRITERIOS DE LEGITIMIDAD Y AUTENTICIDAD EN MÚSICA

*Y me dispongo a empapar tus ojos  
en un mar de sueños.  
Llegar al corazón de tu cerebro,  
desarmonizar tu ego...*

(Xavier Reyes, segmento de “Empapar”)

### 4.1 Lucha por la autenticidad artística: trasfondo ideológico y político.

Defender algún tipo de legado cultural o adscribirse a una corriente artística, equivale a un ejercicio de identificación y autorepresentación, de la misma manera que lo es alinearse a una corriente política o pregonar una ideología específica. La construcción y asignación de sentidos y valores simbólicos a las manifestaciones artísticas propician un ambiente de debate crítico, en el cual se persigue una especie de legitimidad o reconocimiento; en música, específicamente, las discusiones y debates se desenvuelven en torno a la calidad de las obras, es decir, se exponen argumentos y criterios para determinar qué es lo “bueno” y lo “malo”, qué estilo, género u obra es de calidad y cuál no lo es. Esta disyuntiva que, aparentemente, se manifiesta con simplicidad, en realidad, entraña una serie de factores y condiciones de índole social, cultural, política e ideológica, que formulan una problemática mayor en el panorama de la apreciación musical, y que, eventualmente, discurren en el problema general de la definición del arte.

En arte, lo legítimo se entiende como aquello que evidencia calidad, elaboración e incluso tradición. Si bien las discusiones categóricas alrededor de este particular corresponden a los críticos de arte, quienes se valen del análisis estético y técnico, los propios artistas también participan en el debate de la autenticidad o legitimidad, haciendo uso de sus propios términos, además de que sus creaciones, en sí, abanderan posturas ideológicas o políticas. La diversidad de criterios en torno a las obras de arte genera un problema de actitudes y creencias, es decir, enfrentamientos, rechazos, desacreditaciones y juicios hacia las diferentes manifestaciones artísticas. Este encuentro y cruce de criterios, no necesariamente tiene un lugar en un espacio o tiempo determinado, pero aparece a modo de una moral intrínseca y subjetiva, casi como una ética del arte. Como exponía Ana María Ochoa (2002), las nociones de autenticidad pueden emplearse como criterio de selección,

con el fin de determinar qué manifestación cabe dentro de lo legítimo en su género o fuera de éste.

Siendo la música, un fenómeno de carácter abstracto, la asignación de estos sentidos culturales ocurre durante un proceso prelingüístico (Bennet, 1988), a través del cual, la estética, en cuanto a timbres y estilos, es usada como un emblema, con el que los músicos y compositores dan identidad a su obra. Por esto, la interpretación y aprehensión de la obra, depende de que estos valores prelingüísticos formulen un sentido discernible/común para/con el público.

En la sociología del arte (Silbermann, 1971), el proceso total productivo de la obra se entiende como el objeto de análisis, en el cual interactúan tres elementos dentro una relación interdependiente: artista, obra y público. Esta vinculación consiste, fundamentalmente, en un proceso comunicativo que está mediado, de manera imprescindible, por un conocimiento sociocultural de la obra (Ibíd., 1971), el cual, puede o no, ser el mismo en el emisor y el receptor. Así, el proceso de esta comunicación consiste en una exposición de conocimientos, en este caso, artísticos, que permiten hacer comprensible a la obra de arte. En términos de Bourdieu (1971), este proceso se conoce como *desciframiento*, el cual comprende un diálogo entre la cifra o código cultural del artista y el espectador. De tal forma que, las condiciones del “capital” cultural del espectador, facilitan o dificultan el ejercicio de aprehensión de la obra.

En música, el desciframiento de la obra está condicionado de una forma particular debido a su naturaleza abstracta; al no intervenir el lenguaje verbal, los sentidos construidos se alojan en sonidos, distintos tipos de timbres, armonías y melodías. Por lo cual, el sujeto que descifra no puede valerse eficientemente de conocimientos históricos o visuales, sino, más bien, auditivos. El lenguaje musical se concreta cuando el oyente está familiarizado con los sonidos que percibe, y la comunicación está completa al producir una respuesta abstracta en el receptor; una sensación, emoción, gusto, disgusto etc. Esta reacción última es el elemento prelingüístico, a partir del cual, posteriormente se generan las opiniones, criterios y juicios que, a su vez, plantean la lucha por la legitimidad artística. La crítica de arte como disciplina consiste en un proceso de desciframiento, pero, en última instancia, se orienta por evaluar elementos más teóricos y técnicos de las obras, de tal forma que, aporta en la lucha por la legitimidad y autenticidad, en la medida que ejecuta un análisis casi exclusivamente estético.

La lucha por la legitimidad o autenticidad artística es un choque de sentidos, una divergencia en los discursos, un intento por alcanzar pleno reconocimiento, aceptación y un lugar trascendente en el núcleo del mundo arte<sup>22</sup>. Se trata de un proceso permanentemente inconcluso, en la medida en que la creatividad lo es. No consiste en una lucha constante y palmaria de la cotidianidad, ni mucho menos en una militancia, pero se trasluce en la ideología de los artistas y, por lo tanto, en la dinámica general del arte; en el flujo creativo y el rumbo de las tendencias estilísticas. Para este caso de estudio, en torno a la música, los criterios a analizar serán aquellos que tengan que ver directamente con el uso de la tecnología, pero también con la estética general de los estilos musicales, y no tanto con preferencias personales.

El nivel de sofisticación de una obra musical es uno de los factores más importantes que determinan la cantidad de público que será capaz de aprehenderla, pues, no toda la gente dispone de la competencia artística para descifrar los sentidos sonoros de toda música (Ibíd., 1971). Ésta es una de las razones por la cual existen géneros o estilos musicales más populares que otros; la música más comercial como el pop norteamericano, por ejemplo, sostiene su éxito masivo gracias a la simplicidad de su composición musical y lírica, además del enorme “marketing” que, sin lugar a dudas, genera ganancias exorbitantes.

En el caso del underground quiteño, la mayoría de músicos y bandas muestran pretensiones artísticas “elevadas”; algunos apelan por la complejidad de las composiciones en cuanto a teoría, otros por la dificultad de ejecución, mientras que hay algunos que se empeñan en buscar sonoridades poco usuales o alternativas con temáticas “trascendentes”, incluso filosóficas. Aparentemente, esta tendencia, generalizada en el underground quiteño, refleja un tipo de código o noción artística que supone a la complejidad como sinónimo de calidad o *profundidad*<sup>23</sup>, concepto que evoca, nuevamente, un discurso de autenticidad con tendencias románticas como lo anunciaba (Ripollés, 2006). Con esto, no se pretende aseverar que la creatividad de estos músicos no se inclina nunca hacia composiciones más simples o delicadas. Pero, es preciso recalcar que, géneros como el rock, solidificaron sus bases gracias a oponerse a los ideales de la música más comercial, es decir, en algún

---

<sup>22</sup> En arte el carácter de legitimidad está definido como una característica de lo adecuado, contrario a lo impropio, a lo ajeno y, a su vez, articulado a la calidad y al correcto uso del estilo y resto de herramientas artísticas.

<sup>23</sup> Uno de los términos más recurrentes en el discurso de la autenticidad y calidad en arte es precisamente el de profundidad, que alude a la sinceridad y carga emotiva que una obra puede tener.

momento el rock amplió sus aspiraciones artísticas y logró una mayor legitimación, gracias a su interés por la complejidad compositiva y temática más “profundas”. Simon Frith (1986) afirma que la consolidación de rock fue el resultado de una estrategia política dentro del arte, así, persiguiendo nuevos y virtuosos objetivos musicales, los músicos rock lograron naturalizar su sonido artificial y eléctrico, desprendiéndose de la simplicidad del pop y obteniendo una mayor aceptación frente a perspectivas más formales y académicas. Este fenómeno específico se entiende como el surgimiento del rock como una nueva cultura musical con amplia difusión, que políticamente apelaban por rechazar la “artificialidad” tecnológica abanderada principalmente por el pop, siguiendo a Frith:

...la autenticidad se describió como una reacción explícita contra la tecnología, como un retorno a las <raíces> del bien-hacer de la música, al encanto vivo de las líneas de guitarra, batería/ voz. El eje continuo de la ideología rock es que los sonidos naturales son más auténticos que los cocinados (Ibíd., 1986: 182).

Las creaciones de los músicos underground están encaminadas a públicos más reducidos y selectos, precisamente, por sus aspiraciones artísticas que despliegan sofisticación y complejidad. Si bien la música también comprende una forma de entretenimiento, no siempre resulta intelectualmente aprehensible para todos los individuos.

La complejidad se asocia con un conocimiento erudito del arte musical, el mismo que puede desembocar en un “elitismo despótico” por parte de los detentadores del conocimiento académico (Bourdieu, 1971). No obstante, no solamente la sofisticación o la complejidad puede brindar un supuesto estatus de legitimidad a la música, existen otros criterios más abstractos, e incluso subjetivos, que influyen en la aceptación o rechazo de las obras musicales, estos son conceptos como: “profundidad”, “pureza”, “genuino”, “auténtico”; los mismos que representan verbalmente a los sentidos prelingüísticos asignados a la música (Bennett, 1988), y formulan todo un esquema de valores que, como se dijo anteriormente, puede, incluso, plantear una ética artística.

Los criterios obtenidos de los informantes frente a la naturaleza del arte musical, son aquellos que permiten visualizar cuáles son los elementos que legitiman, o, en otras palabras, que dicen si una obra musical es “buena” o “de calidad”. Existen ciertas prácticas de composición, creación y producción musical que resultan intolerables o ilegítimas para los músicos underground, quienes, a pesar de que en su mayoría pregonen un discurso de

aceptación y tolerancia frente a toda manifestación musical, de manera subrepticia, emiten cuestionamientos y acusaciones hacia esa “otra” música<sup>24</sup>. A continuación algunos ejemplos con breves apuntes sobre su discurso:

Para mí, la música debería ser más elaborada, más interesante, no debería ser copia de copia que es lo que se escucha hoy en día: sale una banda de reggaetón y de ahí está sacando otra banda una canción igualita a la anterior solo cambiadas algunas cosas y así con cualquier género van sacando eso, son copias de copias, y no hay nada de originalidad. Además, ese tipo de música no requiere de mucha destreza de un cantante, o sea ni siquiera tienes que tener teoría musical para hacer ese tipo de música. Sí es música, pero yo simplemente le doy otro nivel a la música que veo que ha sido más elaborada, mejor tratada, que se ve que ha requerido mucho más esfuerzo, mientras que la mayoría de gente no tiene esa apreciación. Esa gente ni siquiera sabe el proceso de esa música, pero uno, siendo músico, puede decir: este man no hizo nada para sacar este disco. Hay que estar abiertos también, para tolerarles (Comunicación personal. Xavier Reyes, 2012).

El criterio de Xavier, se inclina precisamente por rechazar un tipo de creación musical repetitiva y “serial”, e incluso pone como ejemplo al reggaetón y acusa a sus representantes de no efectuar un verdadero aporte creativo a la música en general. Por otro lado, destaca el esfuerzo y el nivel de elaboración que otros músicos imprimen en sus obras, recalcando una oposición entre la pobreza creativa de lo simple-repetitivo y la calidad de lo sofisticado. Con la ejemplificación que plantea Xavier, se podría suponer que el criterio legitimador se sustenta en una confrontación de la música comercial con la “alternativa”<sup>25</sup> o menos comercial.

...yo hice recién una composición orquestal y yo manejé eso y sé que es un lenguaje mucho más complejo, quedé en cuarto lugar en la orquesta sinfónica nacional del Ecuador en este concurso de composición, y me doy cuenta que es súper complejo pero el rock puede ser tan complejo si vos quieres hacerlo complejo. Yo, a mí música de rock progresivo le hago como si fuera una orquesta y yo tengo la teoría de orquestación atrás mío, tal vez a un reggaetonero le falta tener eso en el reggaetón, sería chévere ver que sale (Comunicación personal. Xavier Reyes, 2012).

Una vez más, el informante recalca en la complejidad como elemento decisivo en la calidad de alguna obra musical, e incluso desarrolla su argumento valiéndose del estatus de la música académica o clásica, que por su complejidad y tradición, además de su

---

<sup>24</sup> Un músico abandera y defiende una posición ideológica según un conjunto de subjetividades que se originan en la propia música que crea o interpreta. La percepción que éste tiene acerca de otros músicos o estilos está filtrada por su postura como artista creador de un estilo específico.

<sup>25</sup> Lo “alternativo” es uno de los términos mayormente usados para aludir a lo underground.

institucionalidad, ha adquirido un reconocimiento casi unánime por toda la comunidad musical.

De igual manera, Adrián Cabezas, guitarrista de Desarma el Imposible, expresa su preferencia por la música complicada y sofisticada, asociando a la producción independiente como una fuente de donde surge dicha música:

...bueno uno de mis gustos es la música elaborada, música complicada elaborada, o también de artistas independientes que no están así como que con productores que es otro proceso, a veces les dan hasta las canciones que deben hacer, tal vez me gusta algo más independiente, donde puedas apreciar el talento del artista (Comunicación personal. Adrián Cabezas, 2012).

La producción independiente, ajena a las discográficas multimillonarias de la industria cultural, supone de alguna manera un valor que merece reconocimiento, pues desvincula a la manifestación musical de la comercialización masiva<sup>26</sup>. El interlocutor contempla esto como una especie de virtud tanto de la música como del artista. Como lo señalaba Ana María Ochoa (2002), una noción de autenticidad en el Rock surge o se reconoce más, cuando éste rechaza o se aleja de la faceta más mercantil de la producción musical.

Otros criterios que los músicos del underground quiteño emplean para calificar la autenticidad o la calidad de una obra musical, se orientan hacia una dimensión más abstracta que podría considerarse hasta subjetiva, pues, se contempla temas como la belleza y profundidad artística, no obstante, a pesar de que el gusto personal puede entenderse como un filtro, que influye en la formulación de las opiniones en torno a música, existen claras tendencias que revelan esquemas ideológicos e incluso políticos en las posturas de los músicos. Así, lo que brinda autenticidad o legitimidad a la música se trata de una especie de convención y valores estéticos más o menos comunes.

Para los músicos underground resulta muy importante el sentimiento y la emoción canalizados en la música; dan especial énfasis a la capacidad de transmitir un mensaje poderoso a través de sonidos y hacer vibrar al oyente, brindándole una experiencia emocional, única y memorable. Ésta es una de las intenciones que estos músicos le imprimen a sus propias creaciones, por lo cual defienden apasionadamente la “profundidad emocional” que un artista encauce en sus obras. Sin embargo, este concepto es complejo y

---

<sup>26</sup> Entre los músicos Underground, surgir desde la producción independiente y forjar una carrera musical; y posteriormente alcanzar un éxito mayor, constituye una proeza digna de admiración. No así, aparecer en el medio musical “mainstream” como un producto prefabricado.

abstracto, especialmente porque se trata de un conjunto de emociones y sensaciones generadas a partir de sonidos únicamente, más no de un lenguaje verbal directo, pero aun así, es un modo de construir un discurso de autenticidad. Según algunos informantes, el contenido prelingüístico de la música se lo califica como “profundo” y “trascendente” cuando logra provocar y evocar sensaciones o sentimientos específicos, entonces, no solamente la calidad técnica, compositiva e interpretativa, son consideradas para la apreciación de una obra musical, sino también la “profundidad” como concepto que alude las emociones y pasiones que inspiraron al músico o compositor.

Ricardo Salazar, guitarrista clásico, señala, precisamente, que la emoción o sensación que se transmite con la música es, incluso, más primordial que la complejidad o las características técnicas de una obra.

...el primer criterio o mi primer filtro de análisis de algo que escucho es qué me hace sentir ante cualquier cosa, o qué percibo de eso, qué sensación. Porque la música es un lenguaje que expresa más sensaciones que cosas concretas. Entonces, el primer filtro para mí es ese, después creo que analizo mucho el timbre y la instrumentación o el criterio para instrumentar algo, una idea (Comunicación personal. Ricardo Salazar, 2012).

Ramiro Guerra, por su parte, lo describe de la siguiente manera:

Para mí la música es muy emocional, muy emocional y en muchos niveles, porque obviamente hay música que te permite sentir por ejemplo tristeza, nostalgia, a mí me encanta ese tipo de música, pero hay otro tipo de música que te puede hacer sentir un desfogue; géneros pesados te pueden hacer sentir algo tan fuerte que con ello logras desfogarte y expresas lo que sientes a través de eso, no solo al momento de crear, sino también al momento de escuchar, de sentirlo (Ramiro Guerra, 2013-09-21).

la profundidad viene a ser algo que nace de ti y que tú quieres expresar y que de alguna forma también esperas que sea escuchado, ese es mi punto de vista, hay muchas personas que lo hacen por otras razones, a las que no les importa lo que el resto piense, o incluso hay otras personas que solo lo hacen por vender la música, y ahí es donde a mí me parece que se pierde la profundidad y la esencia del asunto, y ahí yo no estoy de acuerdo, pues también debe estar esta idea de compartir, para que las otras personas puedan escuchar y sentir algo de lo que tú estás ofreciendo, mas no hacerlo solo para vender, concepto que se ha manejado en el caso del reggaetón, pero que obviamente no es el único (Comunicación personal. Ramiro Guerra, 2013).

Los criterios de este informante aluden a la capacidad de la música para exaltar y enardecer cualquier tipo de estado emocional, así, dependiendo de la fuerza, las tonalidades y armonías, a través de la música se puede plasmar descripciones de emociones humanas, de una forma absolutamente abstracta, aun sin necesidad de que exista una letra que ayude a

descifrar la intención del compositor. Por otro lado, Ramiro destaca la propia intención del creador como la “esencia” de la profundidad en música, según él, la música debe necesariamente tener un trasfondo y un contenido surgido de un estado sincero, una emoción real que debe ser manifestada. En este caso lo legítimo se aproxima a lo que sería el fruto de una labor artística apasionada y honesta, de tal forma que, se puede asumir que el *sentido* del arte se corrompe o se perturba cuando la música carece de una emocionalidad implícita, que expresa la sincera sensibilidad del artista, lo cual es una herencia del Romanticismo (Ripollés, 2006), (Frith, 1986). Esto sucede cuando la obra musical ha sido desarrollada con el único fin de ser vendida, es decir, que cuando existe una intención puramente mercantilista no es posible considerar una creatividad auténtica. Esta perspectiva resulta interesante ya que pone en evidencia una acusación un tanto subrepticia hacia la música comercial en general, de hecho, el informante menciona al reggaetón para ejemplificar su criterio.

Otro elemento de igual importancia a ser evaluado, a veces con más preponderancia que otros, es el contenido lírico de la música. Este aspecto llega a ser muy importante aunque es preciso recalcar que, gran parte de los músicos underground se inclinan por estilos más instrumentales o por dar mayor importancia al sonido y la estructura musical que al mensaje verbal. La lírica en música, consiste en un elemento concreto que expresa de manera más directa la verdadera intención de una composición; de hecho, en ocasiones la describe sutilmente a ésta, y en otras simplemente alude a temas diversos, pero que se ajustan a la evocación emocional de la música. En casi todos los géneros y estilos cantados, el mensaje verbal resulta lo primordial y los intérpretes de voz son protagonistas más que los instrumentistas. No obstante, esta no es una regla general para los músicos underground, ya que, como se dijo, hay una fuerte tendencia entre ellos a enfocarse en lo sonoro más que en lo lírico. Aun así, jamás deja de ser importante la composición de una buena letra que exprese la sensibilidad del compositor. Pablo Molina nos da una primera aproximación al modo de apreciación que él y otros colegas del underground quiteño comparten.

Para mí es más una nota de sentir, no pensar, mi filtro no es muy racional. Una amiga me estaba diciendo: “a mí esas voces me recuerda a ni sé qué y la batería está así” mi filtro es menos objetivo quizás. Y va más de la sensación que me provoca (Comunicación personal. Pablo Molina. 2012).

Sin embargo, hay quienes sí le dan especial relevancia al contenido lírico, aduciendo que no se pueden disolver ambas partes: la música y la letra. Pues, no siempre se va a compartir o estar de acuerdo con los pensamientos planteados, lo que hace también que un género, estilo, agrupación o músico gane o pierda adeptos.

El mensaje, las letras, el contexto. Para mí no es agradable escuchar algo que se va en contra de todo lo que yo creo o de todo lo que yo he aprendido por la educación, los valores que te dan en casa. O sea para mí no es interesante ir a un lugar donde habla todo el rato sobre degradación a la mujer. Y lo más tonto es ver a las chicas ahí bailando y no se dan cuenta de lo que están apoyando, o sea para mí eso es negativo (Comunicación personal, Caluco Roldán. 2012).

o sea yo con mi banda toco metal, pero por ejemplo, yo también escucho cosas como Johnny Cash que tiene tal vez un mensaje más profundo pero que es algo que suena totalmente diferente, no me molesta, me gusta, porque encuentro un sentido en su letra, es algo con lo que me puedo identificar, escucho pasillos, escucho boleros y no tengo ningún problema, pero si tengo problemas cuando es como que psicológicamente te choca, algo que no lo compartes (Comunicación personal. Caluco Roldán, 2012).

La “profundidad” lírica representa un factor fundamental al momento de emitir un juicio de valor artístico, por lo tanto, no se podría asumir que existe una especie de defensa unánime de todo un género musical por parte de sus seguidores, en realidad, los músicos y fans del underground tienden a realizar un ejercicio muy reflexivo, e incluso, analítico de la música que escuchan, de hecho, al ser grandes aficionados al arte musical, utilizan criterios bastante selectivos para escuchar música, aunque también pueden mostrarse abiertos y tolerantes frente a otros estilos, géneros o bandas. Por ejemplo, en el caso de Caluco, se evidencia una mención por la versatilidad de su gusto musical, lo cual trasluce un intento por mostrar su amplia cultura en cuanto al tema, lo que le brinda la autoridad o la confianza para definir qué música podría ser buena, interesante o mala, en este caso, según la lírica. Él ejemplifica la “profundidad lírica” con el cantautor de country y rock and roll Johnny Cash, quien en muchas composiciones consumó una tonalidad política y rebelde en sus temas musicales. Este contenido lírico, perfila uno de los temas más recurrentes en género del underground más tardíos como el rock, metal, hardcore, punk, hip-hop y otros.

te puedo decir a mí me gusta el jazz y el metal pero escucho Julieta Venegas y digo “que bacán” porque está bien hecho y las letras de la man comunican algo, su música dice algo, pero no sé, escucho algún tipo de reggaetón que no me diga nada va a ser medio feo, así

como también podría escuchar un pop que no me diga nada en ningún sentido; voy más al hecho de qué me dicen las letras (Comunicación personal. Jorge Balladares, 2012).

yo me guió más por la música que por la letra, yo personalmente, hay gente que le gusta más escuchar la letra de una canción, pero aun así, si la letra no me hace pensar en algo entonces no me gusta, y eso puede pasar en cualquier estilo, puede ser en el metal mismo que es mi género, hasta me puede pasar con un reggaetón, con un pop o una balada. No tengo un estilo en particular, ahora, generalizando eso, para mí en el reggaetón pasa más de eso, desde mi punto de vista, donde la letra no me hace pensar, donde no me hace reflexionar “¿qué quiso decir con eso?” “¿Cuál habrá sido el sentido de lo que dijo?”, no, el man solo está diciendo vamos a tener sexo en la cama y ya, “*ah usted es mayor que yo*” ¿Y?, ¿si me entiendes? Cacha eso de *no queremos agua, no queremos bebida*. ¿Si me cachas?” (Jorge Balladares, 2012-11-08)

Lo “genuino” y “auténtico”, son de los conceptos que más se emplean discursivamente para catalogar el nivel de calidad o legitimidad en música. Cabe precisar que, el ejercicio apreciativo y reflexivo por parte de los informantes no se trata de una crítica en toda la tecnicidad del término, sino más bien una serie de opiniones informales que implícitamente revelan posturas estéticas e ideológicas, y así construyen un discurso en torno a la autenticidad artística.

Según la mayoría de los informantes, lo auténtico y genuino comparte significado con lo novedoso, e incluso con la experimentación. Así, el plagio o la copia obviamente es rechazado y condenado, siguiendo una especie de norma ética dentro del arte. Los músicos y productores del underground quiteño asumen esta normativa como si se tratase de un código irrevocable y hacen especial énfasis en cumplirlo. De hecho, sus “elevadas” y sofisticadas aspiraciones artísticas demandan búsqueda e innovación, lo cual, comparte el propósito ideal del arte según el discurso vanguardista (Ripollés, 2006).

Me disgusta si lo oigo muy copiado a. Es súper personal, hay gente que puede oír Durga y puede ser copia de muchas cosas o puede oír “Muscaria” y es copia de muchas otras cosas, pero hay cosas que dice: “esto descaradamente es igualito a esto”, de hecho, hay gente que copia no más, tengo un amigo que tiene una canción que el intro es igualito a “Nine Inch Nails” y yo se lo digo “loco es igual a Nine Inch Nails” y me dice “no, no, no”; pero es igualito lo tocas en piano y es idéntico, tiene la misma tónica, está ahí, es un poquito descarado es lo único que me disgusta, el arte es para crear no para imitar (Comunicación personal. Efraín Granizo, 2012).

Por un lado el sonido, el cómo han trabajado el sonido, hay música que, a pesar de qué le guste o no, notas que es un sonido que lo han pensado, que lo han buscado, que es el resultado de un proceso, entonces han elegido qué instrumentos poner, como ponerlo, cuando es música con músicos en vivo obviamente uno aprecia la calidad de los músicos, de la interpretación, de los instrumentos, cómo se ha grabado y cómo se escucha. De ahí cada

uno tiene sus gustos; hay a quienes le atrae algo y a otros no, yo en ese sentido me he vuelto una persona súper abierta. La originalidad creo que es un factor súper importante (Comunicación personal. José Mic, 2013).

Siguiendo Efraín Granizo, la imitación<sup>27</sup> no puede ser admitida bajo ningún criterio artístico, aunque está consciente de que ninguna música es totalmente nueva ni absolutamente auténtica, pues los estilos derivan de otros, y los sonidos se han transformado y evolucionado a lo largo de la historia de la música. No obstante, es inadmisibles que alguien que se considere artista pueda copiar el trabajo de otro, además de su propio trabajo. Anteriormente, Xavier Reyes acusaba también a la repetición y no solo a la copia, poniendo de ejemplo al reggaetón y al pop más comercial, ya que, según él, ambos géneros utilizan fórmulas o esquemas repetitivos fáciles de digerir o asimilar, lo cual es el origen de su éxito masivo. Una vez más el underground y la música popular se oponen en cuanto a su intención.

Performáticamente si veo una artista que no se entrega, no es que me parece malo sino que no me va a convencer de primera, de ahí musicalmente lo que me parece mal es lo que te digo, por ejemplo Alexandra Stan, que tiene su canción popera (Hace sonar la canción en su iphone), me gusta full esa canción y de hecho la tengo en iphone, pero el segundo single de ella es exactamente igual, igual pasa con este salsero, Elvis Crespo, que hizo sus dos canciones chéveres, y claro, se hizo mundialmente famosos pero luego las siguientes canciones eran exactamente las mismas fórmulas, te dabas cuenta que era exactamente la misma fórmula, la melodía iba por ahí mismo, los cambios armónicos eran iguales, entonces como que eso me disgusta, eso me parece malo, ellos no están avanzando (Comunicación personal. Efraín Granizo, 2012).

Varios músicos y productores underground también han mencionado la importancia del sentimiento o *feeling*<sup>28</sup> interpretativo, que se trata de un concepto empleado para hacer referencia a una “calidez humana”, especialmente en el momento interpretativo, así, la grabación musical o el performance en vivo puede variar, tener o no tener este calor y su presencia consiste en un fenómeno abstracto e incluso muy subjetivo, por lo cual, quizás no conste o no encaje totalmente entre los criterios para la apreciación formal del arte.

...si es que no tiene alma no me gusta. Si es que veo una banda en vivo y el músico no está entregado, canta así como agachado y escondido, ahí es como que me dan ganas de mandarle un botellazo, porque tiene que despertarse, tiene que proyectar algo su arte, tiene que salir y

---

<sup>27</sup> Según Walter Benjamin (2003), la autenticidad de la obra artística se trata de una propiedad comprobable técnicamente e irreproducible. La obra original era tal, porque poseía un tiempo y espacio absolutamente únicos.

<sup>28</sup> *Feeling* es un anglicismo de carácter muy coloquial, empleado entre los jóvenes para caracterizar una actividad o creación muy sentida y apasionada.

expandirse hacia todo el mundo, entonces si es que están así como esos manes que parecen que están orinándose del miedo; tiene que salir del alma, solo tienen que votar la huevada (Comunicación personal. Efraín Granizo, 2012).

El “feeling” creo que es algo que simplemente no lo puedes decir, simplemente lo encuentras lo escuchas, lo sientes y sabes que eso fue realmente hecho con el corazón. Que hay algo más allá que movió eso, y la historia que existió, todo el proceso, todo el tiempo que se invirtió, la atmósfera que hay en la música, yo creo que una de las formas más únicas de conocer a una persona es la música que escucha, hasta el átomo más ínfimo de tu ser vibra porque te constituye y se siente alimentado de esta música, de los sonidos que vibran. Simplemente lo sientes, no creo que puedas generar un concepto en tu cabeza para poder decir esto es auténtico por esto y aquello, solo está ahí, vibra de felicidad o de tristeza o de melancolía o de olvido de lo que sea, lo sientes, es mágico (Comunicación personal. Jimmy, 2012).

Frith (1988) decía, para el caso del Rock que aquí asumimos como uno de los géneros más representativos del underground quiteño, que una “importante fibra del sentido común del *rock* es que tocar un instrumento es un ejercicio físico que visiblemente envuelve al cuerpo, y es, por encima de todo, una cuestión de esfuerzo” (Frith, 1986: 184). La presencia de este *esfuerzo* está relacionada implícitamente con categorías de apreciación como “calidez humana”, “feeling”, “pasión”, “sinceridad” etc.

Estos parámetros de percepción, aunque aparecen como algo profundamente subjetivo, tienen una función clara dentro de la construcción de discursos sobre legitimidad o autenticidad de la obra musical, ya que éstos no son más que una conjunción de opiniones que formulan una ética artística *no oficial* ni arbitraria, sino socialmente consensuada y mutable.

## **4.2. Purismo y artificialidad**

Determinados timbres, estructuras, ritmos, melodías y armonías están asociadas con diferentes ideas, propuestas a través de los distintos estilos y géneros, lo cual consiste el resultado de un proceso de construcción simbólica prelingüística a través del tiempo (Bennett, 1988). Los sonidos no logran adquirir estas propiedades sino a través de la convencionalidad y el acuerdo social, así, la psicología colectiva, en función de la cultura, es la que se encarga de imprimir los sentidos a la música, que, como se explicó en el segmento anterior, no siempre serán inteligibles para todos. La circunstancia temporal y el contexto social, son dos factores fundamentales que actúan sobre la construcción

ideológica y simbólica alrededor de los sonidos musicales, por esta razón, es posible reconocer o figurarse una idea de la época en la que una música ha sido creada, de la misma manera en que se asocia, inmediatamente, el sonido de una guitarra distorsionada con el rock, y, por otra parte, a un ensamble de cuerdas con la música clásica.

La evolución, tanto de la música popular como de la underground, ha estado imprescindiblemente vinculada al desarrollo de la tecnología, razón por la cual se han suscitado importantes cambios en las formas de crear, producir y escuchar música durante las últimas décadas, y especialmente durante los últimos quince años con la introducción del internet y la prominencia de la tecnología digital. Se podría asumir que los sonidos más electrónicos y modernos, no representan ninguna innovación para el contexto social y cultural actual, pues, la tecnología ha invadido cada rincón y espacio del modo de vida urbano, en este sentido, se entiende que la música también ha tenido transformaciones notables pero que, gracias a la acción del tiempo, han sido casi imperceptibles. No obstante, la tecnología dentro del arte aún no ha alcanzado a obtener un estatus completamente natural y “legítimo”, pues, existen posturas de rechazo a su uso y abuso, por lo cual, la lucha por la legitimidad artística se extiende hasta este terreno donde intervienen los avances tecnológicos y la era digital moderna.

Según tendencias tradicionales en música, el sonido acústico y natural de un instrumento representa “pureza” como concepto estético. Esta idea viene a ser una especie de política artística que deriva en una suerte de ética, a la que se adscriben muchos intérpretes y compositores, especialmente del círculo más académico de la música. No es que estos personajes rechacen abiertamente el uso de la tecnología para la creación y producción musical, sino que asigna una valoración inferior o secundaria a los sonidos que evidencian una estilización electrónica. La tecnología aparece disfrazada, pues estos discursos de autenticidad requieren desprenderse de la carga tecnológica y comercial que envuelve a estas producciones (Ochoa, 2002). Así, a través del discurso, reafirman de manera subrepticia, una condición o sitio especial para la música acústica, orientada hacia lo académico dentro de todo el fenómeno artístico musical. El respaldo y amparo que ofrece la academia como institución, brinda a este criterio un aire de legitimidad, que difícilmente puede ser contrarrestado por opiniones divergentes y alternativas. No obstante, a pesar de estar presente, no tiene la misma fuerza ni contundencia que pudo haber tenido medio siglo atrás, cuando la tecnología electrónica apenas se aproximaba a intervenir en música.

Actualmente, las tendencias estéticas son mucho más eclécticas y el purismo como tal casi ha desaparecido, aunque algunas de sus ideas permanecen en el imaginario y discurso de muchos músicos.

...yo valoro la música que me transmite algo que me dice algo, que me transmite la sensación el sentimiento del compositor cuando la hizo, entonces yo creo que esa música es muy válida. Entonces a mí no me gusta mucho la música que se pierde en efectos o en esas cosas, que puede funcionar como un estudio de la sonoridad, pero para mí música es aquella que me transmite algo, que me dice algo (Comunicación personal. David Salazar, 2012).

La pureza del sonido, como concepto estético, ha sido construido y elevado por la tradición a lo largo del tiempo, y, actualmente, es respetada por casi todos los músicos y venerada por muchos. Por lo cual, ha llegado a constituir un criterio de legitimación desde la perspectiva específica de los músicos o intérpretes académicos. Desde estas opiniones más tradicionales y puristas, se sostiene que las composiciones que contienen sonidos electrónicos resaltan prominentemente una artificialidad (Adell, 2002) “indeseable”, la misma que puede devaluar artísticamente a la obra musical y, por lo tanto, desprenderla de autenticidad.

eso conversábamos la otra vez con la profesora de piano de aquí que decía: “si él va a tocar esa pieza clásica, ese piano no debe tener ni un micrófono” porque el pianista debe sacarle el sonido a ese piano para que suene en todo el teatro, ese es el objetivo de la música clásica, entonces en ese sentido lo que tú tocas es lo que estás transmitiendo, con la fuerza que tú toques es lo que va hacer vibrar ese teatro, para eso el teatro tiene que estar construido acústicamente bien y todo ese rollo, en ese sentido si es más puro porque si tu pones a un músico de jazz, lo que él va a ser es ponerle un micrófono al piano, entonces reproduce (Comunicación personal. Efraín Granizo, 2012-11-02).

La transformación de la estética artística en música, a través de la intervención tecnológica, es la razón por la cual se han generado debates y oposiciones entre los músicos de tendencias más tradicionales y puristas, frente a otros quienes defienden lo moderno. Según Stith Bennet (1988), los cambios tecnológicos del sonido en los 50s y 60s configuraron nuevas culturas musicales, entendidas como momentos de la cultura musical que en cierta medida están legitimados, pero que, en determinadas situaciones, precisamente son las protagonistas de los conflictos por su resistencia al cambio.

Con la idea de que la pureza otorga autenticidad se han menospreciado o desacreditado otras manifestaciones artísticas durante algunas décadas, pero esto procedió principalmente desde los detentadores del conocimiento académico de la música (Bourdieu, 1971). Sin

embargo, la incorporación de la tecnología en música se fue naturalizando paulatinamente, ya que, su presencia en la misma, se remite a muchos años atrás, antes de que los sonidos electrónicos golpearan en la estética misma del arte musical. La grabación, amplificación y reproducción de música, fueron las primeras formas de intervención tecnológica frente a las cuales no se sostuvo objeción alguna, pues, no “trastornaban” ni transformaban de ninguna manera las formas estéticas de creación musical, de hecho, estas tecnologías fueron invisibilizadas y asumidas sin mayor problema (Frith, 1986).

Cuando aparecen las tecnologías que cambian el panorama estético de la música y la modifican, dando lugar a nuevas y modernas manifestaciones artísticas, es cuando se genera la tensión y el enfrentamiento de posturas ideológicas dentro del arte. Según Bennett (1988) la confrontación “acústico” vs. “eléctrico” fue la primera batalla librada a causa de la intervención tecnológica, donde el sonido moderno del rock iba poco a poco venciendo la resistencia acústica del folk.

La dialéctica entre orgánico y sintético (auténtico-artificial; tradicional-nuevo) (Adell, 2002), que se reproduce sistemáticamente a lo largo de la historia de la música, siembra la idea de que la autenticidad o rechazo de determinadas prácticas musicales siguen un ciclo constante que se vuelve a presentar conforme nuevas tendencias estéticas y procesos de creación van apareciendo, así, lo legítimo artísticamente hablando, lo es solo temporalmente, constantemente se está transformado de la misma manera en que la cultura lo hace. La naturalización de lo artificial consiste en un fenómeno que requiere únicamente de tiempo, pero que, actualmente, se suscita con mayor velocidad debido al vertiginoso ritmo de los avances tecnológicos. De tal forma que el concepto de pureza se va debilitando mientras que lo artificial se naturaliza y se acepta sin mayor inconveniente.

Adell dice que existen tecnologías “poco tecnológicas”, ya que “han sido progresivamente naturalizadas y sus efectos se vuelven invisibles para nosotros” (Ibíd., 2002: 103).

Lo que se obtiene es que, el uso de la tecnología se ha legitimado, pero no totalmente, así, los sonidos electrónicos son perfectamente aceptables y legítimos cuando no han suplido o reemplazado la creatividad y/o habilidad del compositor, es decir, cuando son empleados tan solo como un recurso o una herramienta más, tal como lo sería cualquier otro instrumento musical acústico. Pero la tecnología sí es rechazada y condenada cuando se hace uso de ella para facilitar el proceso creativo, o incluso para obviarlo; lo artístico en sí,

se desvanece o se destruye cuando se ha manipulado los sonidos, con el fin de corregir fallos en la ejecución, o con el propósito de programar música para engañar al oyente. Con esto también se deduce que la calidez humana, el sentimiento (feeling) o la profundidad artística ya no se asocia necesariamente con el sonido puro de los instrumentos, es decir, que la tecnología puede ser empleada o no, ya no interesa tanto qué recursos sonoros se utilice, sino de qué manera.

En el caso de la música underground, como se ha dicho, la tecnología ha jugado un papel de vital importancia en muchos sentidos, incluyendo la innovación sonora en búsquedas artísticas más profundas y sofisticadas. Resulta una herramienta indispensable e indiscutible tanto para la creación y la producción, de tal forma que, su uso está naturalizado, pero los propios músicos han señalado el límite entre su correcto uso y abuso.

La manipulación de la señal sonora de los instrumentos es la técnica más empleada para producir nuevos tonos y colores de sonidos, la cual se efectúa con diversos aparatos análogos como pedales y consolas. Pero también existe la inclusión de sonidos generados totalmente de forma digital (teclado, Mac, secuencias, Plug-ins) y la aplicación de efectos, a través de recursos de igual manera digitales. El empleo de esta tecnología es ampliamente difundido y aceptado; de tal forma que, entre los criterios de los informantes casi no se evidenció objeción frente a este modo de intervención tecnológica. Ramiro Guerra expresa su criterio así:

Yo he escuchado composiciones que tienen mucha influencia de la tecnología que me parecen obras de arte magníficas, así como he escuchado otras sin esta intervención tecnológica que también me parecen maestras, así como he escuchado composiciones sin esta misma intervención tecnológica que son malas. Igualmente, la tecnología no significa que porque ya tienes los mejores softwares y los mejores instrumentos vas a hacer una pieza artística magnífica, o sea ninguna de las dos, yo no creo que eso vaya en detrimento de una pureza artística, igual el término pureza me parece subjetivo (Comunicación personal. Ramiro Guerra, 2013).

La “artificialidad”, entonces, ya no está representada con el sonido electrónico o digital en sí; ese sentido se ha deconstruido parcialmente (Bernal 2007), (Cobussen, 2002), ya que el concepto no se lo emplea para definir una música que “suena” eléctrica o digital, sino, categóricamente, para música que ha sido desarrollada a través de un ejercicio de programación, o que ha sido inescrupulosamente manipulada y corregida usando la tecnología digital.

La mayoría de informantes sí especificaron un modo de creación musical que podría trastornar o distorsionar el propio sentido del arte musical, lo cual convierte a esas creaciones en malas o ilegítimas. Algunos de estos, apuntan a que las facilidades que brindan la tecnología a veces convierten a la música en demasiado “artificial” o mediocre. El músico que abusa de la tecnología no es reconocido como artista, pues, o bien suple su falta de creatividad con medios tecnológicos u oculta fallos en su destreza para la ejecución. Estos juicios perfilan lo que vendría a ser una ética artística, un código que se entabla precisamente frente a la intervención tecnológica.

El contra que yo le veo así súper grave es que la gente ya no necesita producir su música, montar su música para grabar, así, antes tu ibas a grabar en cinta y tú no podías tener un error, porque si tenías errores era desperdicio de tiempo ¿cachas?, entonces tú tenías que ir completamente ensayado para ir a la grabación, entonces grababas, sonaba chévere y lo que pasaba es que las bandas tenían que ensayar mucho más, las bandas tenían que prepararse mucho más, más compacta en cuestión a banda, tenían que procurar que el cantante sea afinado porque no había un “autotune” que te iba afinar bonito el rato de la mezcla, entonces había menos producción, pero lo que salía, salía bueno, entonces en ese sentido de que ahora es tan masivo y de que puedes sacar así, pueden llegar a salir cosas que realmente no debieron haber salido (Comunicación personal. Jorge Balladares, 2012).

El criterio de Jorge se orienta por criticar la capacidad de corrección que brinda la tecnología a través de las innumerables formas de edición del sonido. Acusa de mediocridad a quienes se valen de esos recursos para aparentar una mejor ejecución, manipulando y falseando las grabaciones originales.

Por otro lado, Caluco, critica la artificialidad de las grandes producciones de música comercial, donde todo el proceso creativo se reduce a un ejercicio de programación:

Cuando yo estaba en una clase de mezcla una vez me dieron las pistas de una canción de Britney Spears y me di cuenta de que todos los tracks fueron hechos por computadora y que lo único humano era la voz, y eso algo, porque incluso la voz había sido “maquillada” a lo bestia. Tú escuchas este artista que hoy en día todo el mundo lo ama, este tal Pitbull. Tú crees que el man compone con algún músico, no, para nada, todo le componen en computadora, el man canta y se acabó. Y en vivo ponen a cuatro tipos que están simulando que tocan, porque no tocan. Y entonces te das cuenta, en ese sentido, que la tecnología si está desplazando al músico. Pero creo que más que la tecnología desplaza al músico, creo que la consciencia de los productores y de los artistas son los que desplazan al músico (Comunicación personal. Caluco Roldán. 2012).

Para este informante, la parte humana es la que se desplaza, por lo cual, el sentido del arte se vacía. Ejemplificando con cantantes de pop y reggaetón, también aduce a que la música con un éxito comercial mundial utiliza estos recursos y fórmulas que garantizan la acogida

masiva por parte del público. Estos procesos de creación intolerables, desde un punto de vista underground, son los que se repiten una infinidad de veces en la música que se vende en un mercado mundial.

La industria musical del pop principalmente, largos años se ha valido de la producción serial y repetitiva, cuyos sonidos resultan familiares y “pegajosos”, debido a las fórmulas de programación que son usadas, que se traducen como un reciclaje constante de melodías que previamente ya tuvieron un impacto comercial. Su existencia está ligada a la repetición y el “no-proyecto” (Márquez, 2010), cuyo origen se halla en las tecnologías, no solamente digitales, sino en las primeras formas de grabación, que construyeron una lógica de consumo orientada hacia la reproducción, lo cual consiste en el propio génesis de la industria musical.

La desaparición de “lo humano” en música, es un tema que preocupa a muchos artistas, pues no se sabe con certeza lo venidero, conforme aparezcan nuevos cambios tecnológicos. Un ejemplo de esto nos lo da Miguel Gallardo, de Jazz the Roots:

Mis profesores allá en USA, ellos creían que USA quería generar un individualismo, donde hay menos compartir, menos diálogo y esta es la razón por la cual no existen manifestaciones como las que habían en los 60s 70s 80s cuando la gente estaba mucho más unida y se basaba todo en la relación interpersonal en vez de la comunicación virtual, entonces yo sí creo que eso es un punto muy importante; en realidad lo que se va a perder al final es eso, es la interactividad humana más que todo, porque casi todo se puede hacer en la oficina ahora, todo se hace más portátil, menos costoso, todo tiene más capacidades, cada vez el internet está más rápido, cada vez está de mejor calidad, entonces va a llegar un punto en el que en verdad ya se pierde esta interactividad humana y eso sí es feo porque el arte es eso, yo creo que se debería basar en la interactividad humana (Comunicación personal. Miguel Gallardo, 2013).

Esta última crítica a la tecnología que emite Miguel escapa de consideraciones estéticas o formales de la música, se trata, más bien, de una repercusión a nivel social y cultural, es decir que, traspasa el núcleo artístico, para convertirse en una problemática más generalizada que la tecnología plantea en el modo de vida moderno, en el cual las relaciones humanas están deterioradas a causa de los filtros y barreras que ésta ha configurado.

### **4.3. Criterios sobre música**

#### **4.3.1. Perspectiva de lo popular desde lo underground**

Como se ha venido planteado hasta ahora, la definición de lo legítimo o auténtico en el arte musical, consiste en una convención poco sistemática y de límites difusos. No obstante, a pesar de la inexistencia de una norma general para determinar esta autenticidad, los debates y críticas abundan en el mundo artístico y se enuncian con el propósito de defender las diferentes manifestaciones, e incluso, efectuar una búsqueda del propio sentido del arte.

Los criterios y juicios sobre música se desprenden desde diferentes actores que pueden ser críticos, compositores, intérpretes, productores y público en general. Estas perspectivas y opiniones son las que figuran una idea de la ética musical, que se plantea más bien como una moral, en el sentido de que, constantemente está siendo construida y articulada desde distintos ángulos o visiones. Por esta razón, se podría asimilar la existencia de ideologías musicales; así, desde el underground, un tema o canción puede ser calificada como artística, mientras que desde el mundo académico puede aparecer una opinión diferente sobre el mismo tema musical. Ambos criterios están elaborados a partir de un proceso de naturaleza cultural, ideológica que se une a la exploración de subjetividades propias.

La visión del underground hacia la música popular está manifestada en los discursos de los informantes, en los cuales se percibe una tendencia a mostrar displicencia o tolerancia hacia las propuestas musicales de otros géneros, no obstante, tras la revisión exhaustiva de estos criterios, esta postura podría presentarse tan solo como una pantalla política, ya que, aunque no siempre de manera explícita, existe una opinión muy crítica y en algunos casos despectiva hacia la música popular, la cual se expondrá a continuación.

Los músicos underground tienden a reconocerse a sí mismo como productores y creadores de música con aspiraciones artísticas “reales”, la argumentación a la que acuden para sostener esta idea, es que disponen de una entrega total a su quehacer artístico; su creatividad está en función de sus emociones y su necesidad expresiva. Lo cual son características que no logran observar en la música popular o comercial, por el contrario, las cualidades que normalmente le dan a ésta, se perfilan con términos como “vacía”, “ligera”, “simple” “artificial”, “sin sentido”, “mediocre”, “repetitiva”, “digerible”, “vendible”. Para algunos de los informantes, muchos de los estilos o géneros que encajan dentro de lo que se conoce como música popular, carecen de pretensiones artísticas

verdaderas, así, recalcan una diferencia de propósitos, a la vez que plantean una oposición entre ambas, esto con el fin de distanciarse lo más posible de manifestaciones consideradas pobres, incultas e “ilegítimas”

La primera oposición o elemento en el que difieren la música popular de la “underground”, resulta ser la simplicidad de la primera frente a la complejidad de la segunda. La sofisticación que pretenden alcanzar algunos de los compositores representantes del underground, aparentemente, actúa como justificación que les permite desacreditar deliberadamente las propuestas de músicos exponentes del pop, reggaetón, tecnocumbia, bachata entre otros, aseverando que esta música carece de contenido tanto musical como lírico, consideran que está vacía por su simplicidad estructural y armónica, así como por la trivialidad de sus temáticas. El informante Efraín Granizo describe esta caracterización de la música popular de la siguiente forma:

la simplicidad, la letra, tienes una melodía pegajosa, y ritmo yo creo que a la gente le entra la música por el ritmo, creo que al latinoamericano le entran las cosas por el ritmo me ha dado la impresión, por eso es que la música tropical pega. Hay las letras como “te dejé” “me dejaste”, “siempre regresaré por ti”, eso es lo que tiene, eso es lo que he visto y por eso le gusta tanto a la gente, como que esa proximidad, no es difícil de escuchar, letras que te identificas, ritmos súper fáciles, estructuras que ya sabes que después del intro viene el coro, la estrofa que dice alguna cosa con la que te identificas, y luego repites el coro, o sea siempre tiene una frase gancho como “voy hacerte olvidar”, “el pelo te soltaré” Cosas así (Comunicación personal. Efraín Granizo, 2012).

Efraín, aunque no del todo consciente, está emitiendo un juicio valorativo sobre la música popular. Su discurso revela una connotación despectiva hacia este tipo de música, a la que él, evidentemente, no se dedica ni se aproxima demasiado. Como compositor del underground, se opone a esta trivialidad recurrente que manifiestan ciertos estilos como el reggaetón o el pop; se ubica, asimismo, fuera de estos géneros que encabezan lo más comercial, y se identifica con expresiones más alternativas.

Como te decía, parte del fenómeno de repetición, de saber que una fórmula específica pega, para darte un ejemplo, pegan las rubias estéticamente, pega la rubia flaca entonces en todo lado la vas a ver, en la música también es lo mismo, ahorita lo que está pegando es esa música súperailable. La cagada de esto es que la gente lo consume y lo va a seguir consumiendo pero creativamente no aporta mucho (Comunicación personal. Efraín Granizo, 2012).

La estética repetitiva, a manera de fórmula, que Efraín recalca y acusa de su uso a los géneros más comerciales, consiste en una estrategia de venta. La repetición en estructura,

sonoridad, melodías y armonías convierten a la música popular en un objeto fácilmente comerciable, un fenómeno de producción masiva, es decir, en un producto de la industria cultural (Silbermann, 1971). Las composiciones que siguen este orden y estructura crean una familiaridad sonora que hace posible que su difusión sea rápida y masiva, ya que, su *desciframiento* es simple y directo; así, los géneros de la música popular conservan un espacio enorme y permanente en el núcleo del entretenimiento. A esto se suma el hecho de que los representantes de estos géneros generalmente cuentan con un aparato de marketing desmesurado.

Entre los músicos underground se figura una suerte de rechazo hacia los géneros de la música que evidencia una clara programación serial, ya que están conscientes de que se trata de una estrategia únicamente desarrollada para vender, lo cual es considerado inescrupuloso. Uno de los argumentos de los que se valen para oponerse es que la industria ha generado un tipo de música que suena igual y que, actualmente, “es incapaz de crear sonidos originales” (Théberge, 2004: 773).

Alegan que el verdadero sentido del arte se corrompe o desvanece cuando un músico se enfoca solamente en la venta masiva a manera de producto. Miguel Gallardo expresa su opinión al respecto de la siguiente manera:

Yo creo que sí hay muchos artistas que están enfocados solo en vender y yo creo que si es así, se pierde un valor musical muy alto, porque ya no te enfocas en el hecho de hacer música, te enfocas en vender un producto, ahí cambia todo. Es arte igual, pero yo lo pondría más dentro de la rama del entretenimiento que de la música. La música es entretenimiento pero es diferente, es como los realities cachas, en los realities no gana el mejor músico; gana el que más vende en pantalla, el más popular y eso es “ley” o sea lamentablemente así es como funciona el mundo hoy, pero igual hay gente que sigue haciendo lo que quiere y puede alcanzar una buena fama y alcanzar a llegar a la mayor cantidad de gente, ese es el sueño de cada músico creo yo (Comunicación personal. Miguel Gallardo, 2013).

De manera similar, Pablo Molina se inclina por rechazar esta práctica absolutamente mercantil de la música:

...otra cosa es componer, pensar en que sea un éxito, decir: “a ver voy a hacerle con esta estructura porque así están hechas todas las canciones *AB CB AB* y con eso nos vamos al éxito de ley, es distinto de donde viene como cuál es la motivación y no sé si es que la palabra es inferior o superior, supongo que si estás en la academia podrías decir algo así, a mí me parece feo cuando escucho una canción que se nota que es hecha para vender y no escucho y no consumo y me repugna un poco, pero no creo que sea juzgable... (Comunicación personal. Pablo Molina, 2012).

La “ética artística” que se configura entre los músicos del underground quiteño, parece inclinarse por un rechazo generalizado hacia las prácticas compositivas de los géneros más populares, es decir que, hacen manifiesta una ideología, no exclusivamente artística, que se opone al consumismo. Así, la música como capital monetario, desde cierto ángulo, podría ser visto como un enemigo de las aspiraciones artísticas, ya que, aparentemente, puede corromper su verdadero sentido y propósito. Por esta razón, es posible asumir la presencia de una postura irreverente con tendencias de izquierda entre los músicos del underground.

Shakira ¿qué carajos hace ella? Yo la recuerdo cuando la veía en televisión decía “ella es alguien que vive y vibra la música de verdad”, es una niña que se sacó la puta toda su vida porque quería eso, quería llegar a la gente con su mundo, y decirle a la gente “quizás tú pasas por lo mismo que yo paso”, yo te cacho, yo te entiendo, no eres el único, y ahora das un giro de 180 grados y te conviertes en la imagen más vendida y la marca más sentada dentro de la música como un sinónimo de dinero (Comunicación personal. Jimmy, 2012).

Tal vez eso pueda definir un criterio de lo que no me gusta, tal vez la música que se hace con un sentido totalmente comercial, como un producto, existe mucho de eso, existe incluso Hip Hop así por eso no tiene que ver tanto con el género, yo siento eso, que hay grupos y bandas como los productos Disney, es un producto hecho para que guste, que tiene detrás más que un proceso musical, un proceso de marketing, que a este grupo específico le gusta esto; entonces se programa el sonido mezclando el sonido de tres artistas que ya han pegado y se saca algo para vender (Comunicación personal. José mic, 2012).

Por parte de los músicos underground, el rechazo hacia las prácticas más comerciales de producción musical es generalizado, sin embargo, el problema resulta ser más complejo, pues, paradójicamente las aspiraciones de éxito y/o subsistencia a través de la música o cualquier otra expresión artística, dependen profundamente de la comercialización masiva de su propuesta artística.

#### **4.3.2. Perspectiva de lo académico desde lo underground**

La música académica, como se ha dicho al principio de este estudio, puede asumirse como una manifestación del underground en el contexto de la sociedad ecuatoriana, y específicamente en el mundo artístico quiteño, en razón de que no goza de una amplia popularidad; sostiene un perfil bajo frente a otros géneros musicales. La cantidad de público que aprecia este tipo de expresión musical es muy reducido en la ciudad, por lo cual, en principio, también se opone a la música popular. Sin embargo, sus características la posicionan como un fenómeno artístico singular, que merece un análisis exclusivo, pero

conciso, en el marco de esta investigación. Esto, debido a que de su tradición se desprenden algunas de las ideas y argumentos más frecuentes, empleados para discutir en torno a la autenticidad de la música.

Los representantes del underground quiteño, reconocen a la música académica o clásica como un territorio del arte, a veces ajeno al suyo, no obstante, en su mayoría demuestran un profundo respeto hacia esta manifestación, algunos de ellos tienen o tuvieron una instrucción académica completa, como es el caso de los músicos de “Jazz the Roots” o Jorge Balladares de la banda de metal “Selva”. En general, se presenta una perspectiva positiva frente lo académico y clásico, aunque reconozcan los caminos divergentes que existen entre este tipo de manifestación musical y la suya desde el underground.

Me gusta mucho aunque no la entiendo y la verdad que prefiero otras cosas, no me molesta pero tal vez es la concepción y el tiempo espacio en el que me manejo, en el que vivo, mi cotidianidad no me permite como apegarme tanto a eso, tienen un inminente respeto y calidad y técnica al diez mil por ciento pero no es lo que me mueve a mí en este momento, si es algo que yo rescato y que me encanta, tal vez Yann Tiersen es uno de los músicos más brillantes que yo escucho, que lo escucho a diario; es hermoso, es ese sentimiento, esa forma de hacerte vivir, es el soundtrack de tu vida, aunque no le quita mérito, y no sé si valdría la comparación, por ejemplo de Cerati con el director de la Filarmónica de San Francisco, la misma capacidad, el talento innato de crear y de dirigir algo como piensas y crees que debe sonar. Sin embargo, no es parte de mi vida la música técnicamente estudiada y hecha (Comunicación personal. Jimmy, 2012).

La música académica es ampliamente conocida por un gran nivel de complejidad, el cual le otorga un lugar especial, casi central, en el núcleo del arte, es precisamente esta sofisticación a la que los músicos underground apelan para conquistar parte de su propia autenticidad. Lo más clásico y académico está situado en una especie de parnaso, un trono irrevocable, que consiste en un imaginario construido a partir de opiniones internas y externas. El conocimiento teórico y técnico de la música a este nivel, infunde respeto entre el público y aficionados, tal como la ciencia lo hace con la gente que se halla fuera de su propia esfera. Paola Villacís, cantante de la banda de metal “Onírica” señala que:

La música clásica es inalcanzable, es focoso, debes tener una formación especial. O sea no desmerezco al resto pero esa sobre todo es muy compleja, fuera de que anímicamente te genera ciertas sensaciones de tranquilidad pero creo que aquí no hay mucha difusión, yo no podría sentarme contigo a hablar de música clásica porque no soy una enciclopedia de música clásica, me parece sumamente agradable, me encanta irles a ver en los grados de mis amigos que interpretan sinfonías, obras completas, es realmente notoria su destreza,

solamente interpretar, mucho más quienes compusieron tantas cosas en poco tiempo (Comunicación personal. Paola Villacís, 2013).

Paola muestra una profunda admiración y respeto frente a este tipo de manifestación, a tal punto que la señala como algo “inalcanzable”; ella, siendo una cantante de metal, se sitúa a sí misma fuera y quizás lejos de este círculo, a pesar de que su habilidad con la voz no sea inferior o mediocre. Recalca su gusto por este tipo de música, e incluso podría ser asumida como una influencia para su propio estilo. Implícitamente, ella destaca su proximidad social y artística (en menor medida) hacia esta manifestación, lo cual, se entiende como un vínculo que, simbólicamente, le otorga legitimidad a su propia música de “Onírica”. Esta cercanía o tendencia aproximativa hacia lo académico, tiene la capacidad de brindar una connotación más seria y legítima a cualquier expresión artística; así, el elemento “institucionalidad” se presenta como una fuente de rigor que, se cree, tiene una autoridad especial para determinar lo bueno y lo malo, la carencia de calidad, e incluso proclamar un “verdadero” sentido del arte musical. Josué Brito, quien es baterista autodidacta, da un claro ejemplo de la ideología generada a partir de este imaginario:

O sea yo si he cachado que ciertos grupos de metal si le llevan a otros niveles. Porque algunos grupos de metal hacen conciertos de filarmónicas con sinfónicas, y es por algo que hacen eso, porque su composición es verdaderamente buena (Comunicación personal. Josué Brito. 2012).

Lo que se desprende de estas aseveraciones, es que los géneros underground, dentro de su propio círculo, se orientan por emular algunas características de la música clásica y académica, a la vez que pretenden distanciarse de las prácticas de la música popular. Esta lógica está planteada por la idea de que la música académica equivale a lo legítimo, mientras que lo popular corresponde a lo trivial y vulgar. Lo natural sería pensar que esto es un hecho ineludible, pero no deja de ser una construcción discursiva de autenticidad dentro del mundo artístico.

Otros criterios como el de Caluco Roldán, quien también es músico en una banda de metal, reafirman la existencia de este imaginario alrededor de la música académica. Advierte a ésta como una fuente de inspiración y conocimiento, que ha estado presente en su vida desde que fue un niño.

Yo hago metal, pero escucho mucha ópera, muchas cosas sinfónicas a diario, y me sirve mucho para las composiciones, a veces también trabajo para artistas independientes, en donde yo toco para ellos, grabo también las pistas y me sirve mucho. Creo que el problema

con la música clásica es que está mal valorada. Es como que desde niño no te enseñan a valorarlo, entonces cuando eres mayor no la vas a valorar. Yo no sé si estoy equivocado, pero para mí las cosas son un poco más prácticas, para mí lo que te enseñaron en tu casa de niño va estar en tu mente cuando seas adulto y todo eso se va a reflejar, entonces, por ejemplo, cuando yo era niño, mi mamá no escuchaba música, mi papá tampoco, ni mis hermanos pero mi abuela sí, y yo pasaba mucho tiempo con mi abuela entonces para mí, eso es algo que se me quedó (Comunicación personal. Caluco Roldán, 2012)

La música del underground quiteño, según sus representantes, tiene aspiraciones artísticas igual de valiosas que cualquier composición académica o clásica, y, aunque le brindan un particular respeto hacia ésta, no reducen o minimizan su propia labor creativa y artística. Encuentran que la diferencia entre ambas radica, principalmente, en la aventura de la experimentación, ya que estos músicos no se sienten muy cómodos al seguir una vasta cantidad de reglas de composición y escritura musical, según algunos, estas normas académicas incluso puede mermar su libertad creativa. Ellos asumen la creación musical como un ejercicio más libre y sensible, que una actividad sistemática y rígida.

Ahí me parece que entra mucho el factor complejidad técnica y compositiva, me parece que no hay mucho espacio para lo experimental en el sentido moderno de la palabra. Es música como mucha estructura y técnica, y a mí me parece chévere, es también un forma de expresar algo... hay un cerebro detrás de eso, pero está una cabeza y lo demás es reproducción, reproducir lo que alguien más ha planteado, eso es una forma de ejecución, eso sirve mucho para quienes son parte de quienes estructuran eso. A mí me parece chévere escuchar algo así porque tú sabes que es de una calidad extraordinaria, sabes que es música muy pensada, muy pensada, tal vez yo no hiciera algo así por gusto porque me parece que no va mucho con mi línea de pensamiento a la composición, lo mío es más libre (Comunicación personal. Ramiro, 2013).

En el discurso de estos informantes siempre se plasma un respeto y, a veces, hasta una reverencia hacia las manifestaciones musicales académicas como el jazz y los estilos clásicos de siglos pasados, sin embargo, al ser grandes aficionados de la música de manera en general, sus gustos se desplazan de forma muy versátil, y han desarrollado una cultura musical muy vasta, esto en gran parte gracias a la facilidad de exploración que ofrece el internet. Por esta razón, reconocen el valor artístico de sus propias manifestaciones así como de otras muy diferentes, y se definen a sí mismo como un fenómeno alternativo.

Yo creo que depende un montón del criterio, que es súper relativo, el criterio por ejemplo, de alguien que ha estudiado violín y piano toda su vida, tiene su criterio de director orquestal, y tiene sus arreglos en función a toda una cosmovisión académica, no sé si existe tal cosa como una cosmovisión, pero lo que sí existe es una visión en todo caso, es diferente que el criterio por ejemplo mío, me pongo de ejemplo, que yo vengo de escuchar y de estar en conciertos de metal, de rock y metal quiteño y me gusta la música, algunos género y me

gusta experimentar, para mí experimentar siempre ha sido importante (Comunicación personal. Pablo Molina, 2012).

Por su parte, los criterios que provienen desde músicos dedicados enteramente a lo clásico y académico, tienden a creer que la expresión artística a la que representan, ostenta un carácter universal y global, que le brinda una especie de autoridad:

Se podría decir que es universal porque tiene parámetros que son universales dentro de lo que es la técnica, de cuáles son sus características de composición. Son parámetros que se han difundido por todo el planeta de tal manera que en cualquier parte se la puede entender, su notación, sus estructuras, yo creo que, dentro de eso, es universal y todo el mundo la puede entender (Comunicación personal. David Salazar, 2012).

Porque está fuera totalmente de mi sentido, entonces bueno, es verdad que estudiamos eso y que se considera música culta, algo que estudias con métodos y bueno académicamente. Pero bueno, para mí ya no cabe esos análisis y simplemente es música global, de todos (Comunicación personal. Ricardo Salazar, 2012).

El respaldo institucional y la tradición del mismo resulta ser el elemento que ha adjudicado legitimidad y autenticidad a la música clásica, llegando a asumirse como “universal”, lo cual le da un aire de superioridad frente a otras manifestaciones del arte musical. Miguel Gallardo también añade que el nivel de complejidad de esta manifestación musical ha alcanzado un punto de ser casi indescifrable para oyentes inexpertos.

yo no los considero superiores, los veo diferentes, pero considero que contienen musicalmente, melódicamente, armónicamente el mayor nivel al que ha llegado la música en el sentido organizacional, matemático, en el sentido sonoro, nuevos sonidos, nuevas escalas, nuevos arpeggios, nuevos acordes; ya el jazz de hoy en día y la música clásica se han convertido en cosas muy abstractas también, en los 70s pasó esto y ahora como que está todo claro pero suena a nuevo y es porque son nuevos sonidos (Comunicación personal (Miguel Gallardo, 2013).

Cómo lo anunciaba Bourdieu, “un espectador que carezca de un específico código se siente perdido en un caos de sonidos y ritmos” (Bourdieu, 1988: 2). Nuevamente, aquí el nivel de sofisticación de la obra musical junto, al conocimiento erudito de la expresión artística, cumplen un rol importante en la configuración de discursos de legitimidad.

## V. CATEGORÍA *UNDERGROUND*

### 5.1. “Desciframiento” de la música *Underground*

Según Bourdieu (1971), en materia de arte, la cifra cultural de los espectadores debe aproximarse al nivel de la del artista, para que así una obra pueda ser completamente inteligible. De otra manera, éstos se verían carentes de elementos de la memoria o del intelecto que les permita asimilar y comprender con éxito la propuesta artística a la que se enfrentan. El desciframiento de la obra de arte, consiste en un proceso de comprensión, en el que se prueban o equiparan capitales culturales. Por ejemplo, el entendimiento de una representación pictórica puede facilitarse si el espectador está familiarizado con los elementos que se encuentran dentro de ésta, los cuales pueden ser lugares, objetos, personajes. Inclusive, este sujeto también podría estar al tanto de iconografías particulares y simbologías de formas y colores. Todo este conjunto de conocimientos puede ser adquirido a través de una instrucción propiamente dicha, es decir, por medio de una formación académica en arte, o, como es más común, puede estar adjunto en el bagaje sociocultural de los individuos. Si estos conocimientos o competencias están a la par con las del artista, entonces, las obras serán apreciadas con significación y sentido.

El ejercicio de observación y asimilación de una obra está determinado por la cantidad de elementos que el espectador puede identificar y comprender, por lo cual la complejidad y sofisticación nuevamente vuelven a ser elementos que desempeñan un papel decisivo, en tanto que, mientras más aparecen en una obra de arte, más difícil será la comprensión de ésta, y por lo tanto menos individuos estarán en la capacidad de entenderla. En ocasiones, los códigos plasmados en las obras se muestran herméticos para casi todos los espectadores, al punto que podría ser necesario una explicación del propio creador.

Y cuando haces algo más cagado de entender llega a menos gente y no cacha. En cambio, cuando haces algo más popular, más fácil, más fresco entonces cachan todos (Comunicación personal. Josué Brito, 2012).

A veces, cuando uno trata de hacer música diferente, como yo que la hago, estoy como consciente de que esto no va a pegar porque sé que no tiene esas estructuras, no tiene esa familiaridad para la gente, estoy consciente de eso, porque mi objetivo no es únicamente pegar, sino hacer cosas únicas, mi objetivo técnicamente tal vez sea un aporte a la música y transmitir mis emociones, pues esto me encanta, me da vueltas la cabeza (Comunicación personal. Xavier Reyes, 2012).

Josué Brito destaca la desventaja de dedicarse a géneros musicales de pretensiones artísticas “elevadas”, en oposición a los beneficios de hacer creaciones simples y digeribles, el cual consiste en un método relativamente certero para alcanzar fama y el éxito, en la medida de lo posible. De igual manera, Xavier Reyes señala la dificultad de difundir música diferente y compleja, pues, no todos en el público que recepta su obra son aficionados acérrimos y reflexivos de la música.

Las creaciones musicales del underground quiteño se caracterizan, precisamente, por ostentar una sofisticación que no permite ser asimilada o descifrada con mucha facilidad, sin embargo, no solamente esta condición intrínseca es la que limita su crecimiento en popularidad dentro del contexto ecuatoriano; en realidad, la difusión masiva de la música popular en medios de comunicación como radio y televisión, representan una competencia desigual e infranqueable, que deja muy pocas oportunidades de expansión a los músicos underground. Y es también una de las razones por las cuales esta música, objeto de estudio en esta investigación, precisamente, lleva consigo la connotación de ser “underground”. A decir verdad, su aprehensión no es tan compleja, en términos de tecnicidad, como lo es la música totalmente académica; lo que dificulta su acceso a lo popular es su sonido particularmente innovador, que se descontextualiza en un medio donde la cultura musical no alcanza a traspasar los límites de lo bailable y de lo digerible líricamente, es decir del pop, reggaetón, salsa y géneros afines. No es familiar en un círculo cultural donde domina el orden de la industria cultural. Pablo Molina lo expone de la siguiente manera:

Es como súper social la realidad de eso, o sea, porque tiene bastante que ver con la difusión, como lo que suena en “tropicalida”, o “canela”, entonces vos prendes la tele y ves el nuevo éxito de la “Vivi Parra”, no ves la orquesta de Praga tocando el “pájaro de fuego”, y nosotros estamos fuera de esos medios, no hay una difusión de lo nuestro, y tiene bastante que ver con fines mercantiles, porque claro, no es conveniente para “Canela Súper-stereo” que suene rock progresivo todo el día, o que suene en la mañana “house”, “techno”, así un “tech-house” progresivo. Como que funciona así; tiene que ser fácil, tiene que ser rápido o como consumible (Comunicación personal. Pablo Molina, 2012).

Pablo, a su manera, expone la dinámica que ofrece la industria cultural para la música comercial, como un panorama no muy alentador para los artistas de géneros underground, como él. Conoce que su situación como músico independiente no es la más favorable en términos de rentabilidad, no obstante, tiene muy claro sus objetivos artísticos; no los rechaza, ni los transforma.

Por otro lado, Efraín Granizo, se orienta por recalcar este dominio del capital sobre las manifestaciones artísticas y culturales. De tal forma que, a quienes detentan el poder sobre industrias culturales, no les interesa enriquecer culturalmente a las personas, su objetivo es simplemente ganar dinero, mercantilizar la música y crear redes enormes de seguidores.

la gente acepta la música que te ponen en la radio, si es que vienen los de Sony, y te dicen firmamos este contrato, lo hacemos así, y son canciones súper bien hechas del pop, o sea como te dije son canciones pegajosísimas, con letra lloronsísima, son manes que estaban atrás de esta producción mucho tiempo, así, viendo que va a producir más dinero, entonces son cosas que generan dinero. Estos manes que escuchas en la radio llenan estadios del mundo, llenan a lo bruto, nosotros no, pero no es que la gente tiene la culpa de escuchar esto, el problema son los que están atrás de las radios, gente que está atrás de la radio tiene el poder de decir, “ok, vamos a poner música underground o música popular”, entonces ellos son los que crean el gusto musical de la gente del pueblo, lo que pongan en la radio es lo que la gente va a decir que es bueno o malo (Comunicación personal. Efraín Granizo, 2012).

La construcción del gusto musical está mediada ineludiblemente por la industria cultural masiva, se trata de un fenómeno de la modernidad que insta a los individuos a ser consumidores irreflexivos, donde el énfasis radica en la lógica mercantil, más no en la creación artística.

...la radio siempre prefiere manejar un contexto populista para ganar, si tu presentas a la radio una canción que sea buena de metal underground no la van a pasar porque no va a vender, porque no es popular. ¿Cómo pueden ellos sacar algún rédito económico de algo que no es popular?, de algo que no es tan comerciable, por ese lado creo que las radios trabajan más con lo que es popular, porque da más réditos económicos (Comunicación personal. Caluco Roldán, 2012).

La industria cultural de nuestro país, siendo casi inexistente, se enfoca únicamente en presentar lo más digerible y simple, casi nunca toma en cuenta proyectos de música alternativa o underground, porque conocen del riesgo de inversión que esto implica. Las pocas productoras que hay, nunca ofrecen contratos discográficos ni de marketing a músicos de esta rama, pues el mercado nacional no alcanza para patrocinar un producto cultural y artístico que muy pocos conocen y aprecian. Por esta razón, tanto la música clásica como el jazz en nuestro país, aun se desempeñan y presentan como géneros de perfil bajo. Factores educacionales, económicos y socioculturales, limitan la posibilidad de que la cultura musical y la apreciación del arte, en general, sean actividades prioritarias para la mayor parte de ciudadanos. Es evidente que el ocio entre la mayor parte de los quiteños, no tiene una tendencia hacia intereses artísticos o formativos, de tal forma que la publicidad de masas tiene un poderoso efecto en la construcción de su gusto estético.

Luego de revisar las posturas de algunos informantes respecto a la industria cultural y la música popular, se puede asumir que desde el underground quiteño se muestra una resistencia a adoptar las estrategias de composición y marketing que se emplean, por ejemplo, en el pop o reggaetón, lo cual, según Ochoa (2002), es lo común del discurso del rock y géneros alternativos afines. Los músicos underground consideran que valerse de métodos tan mercantiles, es un accionar inescrupuloso que le quita valor al arte, por lo cual persisten en sus objetivos, a pesar de que conocen perfectamente su situación adversa en el ámbito comercial.

El desciframiento de la música de géneros como el rock, metal, jazz, progresivo, trip-hop, funk, punk, hardcore entre otros, siempre será dificultoso en un contexto cultural como el de la sociedad ecuatoriana, donde no existe una cantidad de público que haga de estas manifestaciones un fenómeno masivo, y por lo tanto, deben permanecer fuera de una dinámica real del mercado. El incipiente éxito que las agrupaciones y músicos del underground alcanzan, no es comparable con la dinámica del mismo fenómeno en países del “primer mundo”.

En EEUU, especialmente, la industria musical puede dar cobertura a casi todos los géneros y encontrar espacio para todo tipo de manifestación artística, porque la cantidad de público y fans lo permite, además de que existe una economía que garantiza la estabilidad de un mercado musical, no solamente representado por el pop y el resto de géneros más populares; en la industria cultural norteamericana, los géneros musicales que en la ciudad de Quito y el Ecuador son considerados *underground*, encajan perfectamente entre lo popular y masivo. Solamente la música académica, específicamente la sinfónica y de cámara comprende lo opuesto a lo popular<sup>29</sup>; en este contexto, lo *underground* resulta ser todo músico o agrupación que no accede al mercado, y no géneros o estilos determinados como es la realidad de Quito y Ecuador. En cualquier caso, se trata de un fenómeno cultural y artístico autónomo, con sus propias características dependiendo del país o ciudad. En el contexto quiteño y nacional la connotación underground puede ser un producto ideológico, usado para la autorepresentación, mas no solamente una condición y categoría asignada por su naturaleza alternativa, esta idea que se analizará en el siguiente subcapítulo con mayor detenimiento.

---

<sup>29</sup> Este modo de clasificación de los géneros musicales es casi un estándar para los EEUU, pero lo *underground* también tiene su presencia en aquel país, aunque se trata de una dinámica que difiere considerablemente de la que existe en Ecuador.

...hay que gente que sigue componiendo nueva música clásica, pero se sabe que su “boom” fue hasta finales de 1800s, lo que pasó es que al final de XIX se empezó a establecer algo y empezó a existir un nuevo género que es el blues y esto hizo que a principios del XX aparezca el Jazz y esto hizo que se dividan las ramas de la música clásica y el jazz, pero estos géneros son viejos, o sea hay nuevo jazz, nueva música clásica pero el género como tal es antiguo, entonces por eso no es el mainstream actual, lamentablemente ¿no? Ahora, la música clásica se podría considerar como underground sí y no, sí, en el sentido de que lamentablemente no es lo más pasado en la radio, ni lo más promocionado o comercial, ni lo más vendido (Miguel Gallardo, 2013-10-29).

## **5.2. Ideología Underground: construcción ineludible del arte en un país “subdesarrollado”**

La ideología de la música underground, sugiere la existencia de un movimiento cultural auténtico, y aunque parezca de esta manera, en realidad no se trata de un conglomerado organizado, ni de un colectivo artístico consolidado. Simplemente consiste en una conjunción de criterios más o menos comunes, desprendidos de músicos y productores que desarrollan su trabajo fuera de una verdadera industria.

Se podría asumir al fenómeno underground como fruto de la segmentación de géneros musicales, y de la asignación de un espacio reducido y estigmatizado dentro del círculo musical, es decir, como una categoría totalmente circunstancial. Sin embargo, a través de los discursos y criterios analizados a lo largo de esta investigación, se revela que esta ideología se construye, fundamentalmente, en oposición a la cultura de la música popular; es decir, a la acción del capitalismo que mercantiliza las manifestaciones artísticas, reduce las obras a objetos de compra y venta, y a la vulgarización de la expresión musical. Aparentemente, lo “underground” cumple una función política e ideológica y no solamente se manifiesta como un término para categorizar.

Una vez más, lo popular y lo underground se enfrentan, y la autenticidad artística en juego que se discutía en torno a la intervención tecnológica, pasa a ser en una discusión propiamente ontológica de la música. Así, los músicos underground disponen de una infinidad de argumentos para proclamar su arte como verdadero, auténtico y legítimo, pero, es preciso acotar que, la mayoría de ellos se originan en ideas descalificativas y despreciativas hacia la música comercial y popular, es decir que, se sustentan en la existencia de ésta última para legitimar la suya. Tal como Frith (1986) lo señaló respecto al

rock, que buscó y alcanzó su legitimidad a través de un distanciamiento del pop; de la misma manera, la música underground pretende valerse de la relación antagónica con lo popular y comercial para ganar su propio reconocimiento. No obstante, esta persecución de originalidad los sitúa en una postura de rebeldía frente a la dinámica común de la industria cultural, por lo cual, su ideología podría considerarse un emblema deliberadamente construido para definir y defender sus pretensiones artísticas. Su pasión y su entrega han generado una suerte de honra hacia su creatividad, que se asume como un código moral muchas veces inquebrantable, pues, es difícil asimilar cuando un músico de metal, por ejemplo, deja su estilo para volverse alguien que compone pop, esto podría ser muy mal percibido entre sus congéneres, e incluso, puede considerarse una especie de traición. No importa que su música no llegue a todo el público, los músicos del underground quiteño, en su mayoría, son fieles a sus principios y no corrompe su arte. El dinero no es el objetivo, sino la expresión como tal.

Y puede ser que eso no llegue a muchas personas porque simplemente no les interesa, porque a la final, si tú vas a ver una orquesta es cuestión de tus intereses, porque hay gente que no va a cachar de estructura música, ni de ensamble de instrumentos en un todo, sino que más bien es gente que solo se fija en la música de manera superficial (Comunicación personal. Ramiro, 2013).

El desinterés por el arte, la persistencia de una cultura musical aun pobre, son hechos penosos que los músicos y productores del underground condenan, ya que se sienten perjudicados por esta condición cultural en la que, aparentemente, se da mayor mérito a lo ordinario y trivial que ofrece la industria cultural.

O sea la industria musical es una máquina, que abarca todo lo que es el marketing y todo eso; independientemente de la música creo que la industria musical se guía más por lo visual, que es medio raro pero es real, por ejemplo, si quieres ser artista de pop tienes que ser muy bien presentado independientemente de si cantas muy bien o no y eso es muy tergiversado en el Ecuador, porque por ejemplo tu prendes la televisión y ves a chicas en minifalda que salen todo el rato en la televisión. No cantan nada pero están ahí, simplemente por el hecho de pararse en una tarima y estar ahí se creen artista y no, las cosas no son así (Comunicación personal. Caluco Roldán. 2012-09-14).

Las posturas de estos informantes al parecer siempre se mostrarán críticas hacia las formas de acción de la industria cultural masiva, postura que, en este contexto, los ancla indiscutiblemente al movimiento underground.

creo que si hay de todo; buena y mala música y es tan fácil hoy en día hacer que algo se escuche por la facilidad de las redes sociales, pero también es difícil cachar algo específico

porque tienes tanto información que te llegue, entonces puede que haya algo muy bueno pero tú ni te enteras, entonces si tiene muchas variables este asunto de que un artista logre salir por sus propios medios, o sea es complicado, yo creo que se debería llegar a una conciencia artística de manera general ya no solo de la música, porque cualquier forma de arte es trabajo, es tiempo invertido muchas veces con pasión que es lo más importante para mí (Ramiro, 2013-09-21).

La “conciencia artística” que demandan, y de alguna manera intentan fomentar los músicos del Underground quiteño es un llamado de atención a la cultura nacional, no solamente en los campos artísticos, sino extendido hacia todo el círculo de comunicación masiva. Si bien, su intención no es erradicar las manifestaciones musicales más comerciales, ya que, de cierta manera, lo underground se define por oposición a éstas, sí existe una intención por generar un cambio en la configuración del gusto musical general; no se trata de una revolución intelectual, que vendría a ser una empresa utópica, sino de la construcción de un imaginario positivo en torno a la música nacional, producida de manera independiente.

## VI. CONCLUSIONES

Tras haber llevado a cabo esta investigación, es necesario acotar una serie de observaciones en torno a la metodología, teoría y a los temas centrales que se analizaron, que son: los cambios en el fenómeno musical a partir de la evolución tecnológica; la construcción y pugna de los discursos de autenticidad, engendrada por dicha intervención tecnológica; y la categoría *underground* como producto ideológico.

Para la realización de este estudio, sobre música, tecnología y autenticidad, se requirió un contacto directo con los actores protagonistas de la manifestación artística musical *underground* de la ciudad, para ello se debió realizar varios viajes de gran trayecto dentro de la urbe, desde el norte al centro-sur de la ciudad y hasta los valles. De este acercamiento surgió un abundante conjunto de ideas, perspectivas y opiniones registradas en entrevistas, diseñadas para indagar sobre la dinámica del fenómeno musical y su interacción con la tecnología.

Esta aproximación a cada uno de los interlocutores fue planeada considerando las características metodológicas de “etnografía multilocal” (Marcus, 2001), pues, al ser múltiples los sitios donde la actividad de la música *underground* es desarrollada, no fue posible limitar el espacio de la investigación a una localidad reducida de la ciudad como un barrio o un sector específico. Esta opción metodológica encajó perfectamente con las necesidades y objetivos de este estudio, pues, como ha sido recalcado, el *underground quiteño* no se trata de un conglomerado humano homogéneo, definido y organizado social y culturalmente de la forma en que lo serían un colectivo, un gremio o una tribu. Es decir que, esta investigación se enfocó en un movimiento, (a falta de un término más apropiado), cultural y artístico que no padece del encapsulamiento de los grupos “desintegrados” del sistema-mundo, los llamados “subalternos”. Al contrario, y paradójicamente, los representantes del *underground* de la ciudad están vinculados directamente a los procesos de transformación continua, que plantea la imperante lógica económica del capitalismo. Músicos, compositores y productores se hallan en la empresa de expandir su contexto y propuestas musicales, pero sin abandonar ciertas posturas ideológicas inherentes a sus aspiraciones artísticas.

Gracias al trabajo etnográfico se logró conocer el contexto en el cual músicos y productores ejecutan su quehacer artístico, y también los espacios donde lo reproducen o

pretenden reproducirlo. Pero lo más importante de la investigación de campo fue el registro de los criterios y perspectivas que se vertieron en torno al fenómeno musical atravesado por la tecnológica y la identificación de distintos modos de construir y percibir autenticidades. La información levantada en esta etapa de la investigación, fue posteriormente revisada bajo la modalidad analítica del discurso, herramienta metodológica que permitió descifrar y discernir cuáles son las nociones y conceptos más recurrentes empleados para otorgar o desconocer la autenticidad de una obra musical, así como también, la legitimidad de las herramientas tecnológicas más modernas, su uso y restricción; elementos que en última instancia, edifican las distintas ideologías y modos de concebir el arte musical y autorepresentarse simbólicamente a través de él. Lo que el análisis del discurso permitió, fue revelar la existencia de una ética o moral artística que se experimenta o asume de manera tácita en el quehacer musical y cuya expresión, de igual manera, no tiene un carácter explícito. Se trata de un código cultural mutable e indefinido que, de alguna manera, subyace en el modo de creación y representación del arte musical entre los agentes del *underground quiteño*.

En cuanto a los hechos empíricos más destacables descubiertos con la investigación, se puede afirmar que el fenómeno musical del *underground* quiteño parece haber encontrado en la tecnología un medio que agiliza su surgimiento y desarrollo. La mayor parte de los interlocutores ha expuesto vehementemente los beneficios de hacer uso de las herramientas de vanguardia, para la producción musical, así como han demostrado una aprobación, de manera generalizada, a la aparición del internet como medio de difusión de sus propuestas.

Los cambios más destacables que han provocado los avances tecnológicos en las formas de crear y escuchar música, en los últimos años en la ciudad de Quito, se sintetizan en el reemplazo de los medios analógicos por los digitales, esta tecnología ha transformado por completo el panorama de la creación y producción musical, no solamente entre el movimiento underground, sino que, de manera generalizada, en todo el fenómeno musical de la capital y el país. Sin embargo, han sido estos artistas independientes los que han sabido sacar mejor partido de las nuevas facilidades tecnológicas, ya que la producción musical ya no es una actividad completamente exclusiva de las casas disqueras o estudios profesionales. Una gran parte de los representantes del underground se valen de las grabaciones y mezclas caseras, la mayor de las veces, con el fin de elaborar demos, aunque

hay quienes logran producciones muy fiables en sus propios hogares, a través de los recursos más accesibles.

Se logró identificar también que el uso de tecnología analógica sigue presente, a pesar de que la digital predomina por su versatilidad. El computador es una herramienta sin la cual ya no se puede concebir la producción musical en el contexto contemporáneo; es el “metainstrumento”, del que habla Márquez (2010), que hace que el proceso de grabación, mezcla y post-producción musical comprenda un ejercicio fundamentalmente informático, y por el cual la producción musical es más accesible para músicos autogestionados.

Estas nuevas posibilidades que brinda la tecnología electrónica y digital a la música, sin embargo, no siempre desembocan en resultados positivos, pues existe un límite para su uso apropiado, el cual está determinado por una especie de código moral artístico. Los músicos del underground aducen que el uso de tecnología es aceptable y legítimo, en tanto no transgreda ni perturbe el verdadero sentido de la creación artística, es decir, que no reemplace o supla carencias en la creatividad, ni corrija fallos de la ejecución, es decir, que no se use para falsear la realidad. Siendo así, no hay ninguna objeción a que la tecnología sea empleada como un recurso de registro o como uno expresivo, con la función de acrecentar la riqueza sonora de la música.

El fenómeno musical intervenido por la tecnología logró demostrar tener una importancia para nada despreciable, en cuanto a su capacidad para repercutir directamente sobre la cultura. Al tratarse de un fenómeno masivo, se entiende que tiene una implicación considerable en los individuos de la sociedad; no solamente se restringe a un campo artístico, sino que lo trasciende. Tanto las manifestaciones de arte, así como el entretenimiento y el ocio están planteadas de acuerdo a nuevas dinámicas, cuyas pautas han sido trazadas según el avance de la tecnología. Así, los elementos “artificiales” que supone el uso de una determinada herramienta tecnológica, destinada para la producción musical, tiene su naturalización de manera más veloz y ágil. La cultura se encarga de asimilar la novedad tecnológica cada vez con menos esfuerzo y sin demasiadas objeciones, planteando como dinámica un ciclo inacabable donde cada vez aparecen *nuevas autenticidades* como lo señalaba Adell (2002). De tal manera, la “artificialidad”, en función de lo “legítimo”, son sentidos socioculturales que constantemente están en construcción (o deconstrucción), articulándose o desprendiéndose de los discursos de autenticidad y la moral de lo “verdaderamente artístico”.

La lucha por el sentido de lo legítimo o auténtico en música, según los representantes del underground quiteño, está determinada por la calidad y sinceridad que despliegan los temas o canciones, conceptos que en apariencia parecen ser muy subjetivos, pero que se despliegan repetidamente entre los criterios de los informantes, dando lugar a esta especie esta moral artística, que ideológicamente se remonta hacia un discurso romántico del arte. No obstante, lo que los artistas del underground se exigen así mismos no es solamente la entrega e impresión de sentimientos y emociones reales en su obras musicales, sino, también una búsqueda de innovación, originalidad y *profundidad*; persiguen una forma de arte nuevo y a veces hasta desconocido. Con ello pretenden exaltar la creatividad y, a su vez, rechazar críticamente lo repetitivo y lo serial, lo que no pasa de ser un producto.

Emplear la tecnología sin la intención de engañar al oyente con una sonoridad falsa, y a su vez, entregar una obra artística que despliegue una gran creatividad con un mensaje profundo y sincero, son dos nociones relevantes contenidas en el discurso de autenticidad, que se reconocen en las obras musicales “éticamente correctas”. Pero esta validación también encuentra argumentos en la complejidad de la propuesta estética, así, no pocas de las aspiraciones artísticas dentro del underground tratan de aproximarse a las de la música académica y formal, al tiempo que pretenden distanciarse cautelosamente de la lógica musical más popular y comercial (vulgar y trivial), con ello, otorgan legitimidad a sus propias creaciones y construyen una suerte de identidad como movimiento artístico.

Una de las nociones más importantes que se pudo destacar de los criterios emitidos por parte de los representantes del underground, se origina alrededor de los estilos que dominan y abarrotan los espacios y medios de difusión, es decir, la música más popular y comercial. Según la interpretación de sus discursos, la masiva distribución de este tipo de música provoca la existencia de una cultura musical pobre, dominada por las estrategias del marketing musical mundial. Esto genera incomodidad y en ocasiones sentimientos de frustración entre los músicos alternativos, ya que, por ello visualizan un panorama de escasas oportunidades para el desarrollo de su actividad artística. En términos de Bourdieu (1971), podríamos afirmar que, el escaso público al que pueden alcanzar es aquel que sí dispone de la “cifra cultural o artística” apropiada para hacer inteligible su propuesta creativa; mientras que al público al que su música le suena “ajena”, “extraña” o incluso “mala”, sea por la sonoridad electrónica o por lo innovador, es aquel que no posee la competencia cultural o artística para asimilar la obra. Sin embargo, el desciframiento del

que hablaba Bourdieu (1971) es aquel momento en el que, no solamente las competencias artísticas de los implicados se enfrentan, sino también aquel donde se ponen de manifiesto las subjetividades que organizan los sentidos de “lo auténtico”, “lo legítimo”, de “lo artístico”.

El momento en que se produce este enfrentamiento entre la obra musical y el oyente es, precisamente, la instancia en que dos discursos de autenticidad distintos se interpelan, por un bando el que el compositor obviamente asume de su creación y, por otro, el que le otorga quien la escucha. Bajo esta perspectiva, se podría inferir que la categoría *underground*, emerge de una permanente y repetida estigmatización, pues, la cultura musical *mainstream* ha formulado un discurso de “lo auténtico” más o menos homogéneo, que ha calado en el pensamiento de sus más fieles seguidores.

Sería sencillo asumir que lo *underground* ha sido una categoría conceptual, fruto de la estigmatización social. Sin embargo, es a su vez un producto ideológico ostentado deliberadamente para autorepresentarse. No se trata únicamente de un término que categoriza, sino, de una referencia cultural que alude a un sector artístico y social específico que, siguiendo sus principios, trata de desvincularse, al menos discursivamente, de una dinámica plenamente capitalista del arte, pero no lo hace luchando constantemente contra ésta con expresiones de rebeldía siempre explícitas.

La búsqueda creativa de algo original, profundo y verdadero es en sí su modo de resistencia frente la lógica puramente mercantil que profana el sentido real de lo artístico. No obstante, esta búsqueda podría estar siendo obstruida por la paradoja que implica alcanzar el éxito con su música dentro de este mismo régimen capitalista. Esta es una perspectiva que dejaría a los artistas del *underground* quiteño con sus ideales de izquierda en un callejón sin salida. Sin embargo, la realidad es otra, pues, este movimiento ha encontrado nuevos modos imaginar la construcción de lo “políticamente correcto” del arte en los intersticios de este mismo sistema. Son senderos de creación en los que las herramientas proporcionadas por el propio capitalismo son empleadas sin rendirle ningún tipo de homenaje al mismo, sino, al contrario, generando nuevos espacios de imaginar el mundo a través de la música, sin desplegar abierta ni directamente el entusiasmo romántico de cambiar al mundo. Quizás sean las rutas hacia la apertura a una emancipación intelectual.

La cultura electrónica y digital está implantada en cada aspecto de la sociedad urbana, han pasado a ser los nuevos emblemas que construyen la ideología del contexto contemporáneo, no se trata únicamente de instrumentos o aparatos que hacen más cómoda nuestra vida, sino que son un contingente artificial con el cual interactuamos y convivimos diariamente. Son el medio y la herramienta que, de a poco, se aleja cada vez más de su dimensión antinatural y se acopla poderosamente al ámbito social hasta mimetizarse en él.

Los conceptos de naturalidad y artificialidad, y con ellos las perspectivas más puristas, pueden estar desvaneciéndose en un orden cultural mayor que contiene al mundo musical y artístico, y que a su vez rige nuestro modo de asimilar la tecnología de manera general. Cada día es más fácil asumir la evolución tecnológica y perder la capacidad de asombro en torno a ella. Aparentemente, con el pasar del tiempo, la tecnología se ha integrado a tal punto con el propio devenir de la cultura humana, que se halla en cada intersticio de la misma, así, lo electrónico y digital han llegado a ser instituciones que ordenan y condicionan hasta el más ínfimo aspecto de la vida social en la urbe.

## VII. BIBLIOGRAFÍA

ADELL, Joan-Elies. *Música y Tecnología: sobre las transformaciones discursivas de la música popular contemporánea*, en: *MESAS REDONDAS*, p. 100-108, 2002

ADORNO, Theodore. “La crítica de la cultura y la sociedad”, en: *Prismas*, Ariel S.A., Barcelona, p. 1-14, 1962

BENNETT, Stith. “Cambios en el sonido: el pensamiento social a través de la tecnología y la política de la música”, en: “*Papers*” *Revista de Sociología* (29), 1988

BERNAL, Alberto. “Música y Deconstrucción”, en: *Enrahonar* 38/39, p. 171-180, 2007

BENJAMIN, Walter. *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítica, México D.F., 2003

BOURDIEU, Pierre. “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en: *Sociología del Arte*, Ediciones nueva visión, Buenos Aires, p. 42- 80, 1971

*La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988

“Disposición estética y competencia artística”, en: *Revista Lápiz*. Año XIX, Nº 166. Madrid, 2000

COBUSSEN, Marcel. “Deconstruction in Music. The Jacques Derrida – Gerd Zacher Encounter” remix and rewrite of the chapter ‘Specters of Bach’ in the ‘interactive’ Ph.D. dissertation *Deconstruction in Music* ([www.deconstructioninmusic.com](http://www.deconstructioninmusic.com). Rotterdam, the Netherlands), 2002

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Lumen y Tusquets, Barcelona. 2001

FRITH, Simon, “El arte frente a la tecnología: El extraño caso de la música popular”, en: “*Papers*” *Revista de Sociología*, p. 178-196, 1986

“Rock and the Politics of Memory”, en: *Social Text*, (9/10), p. 59-69, 1984

MÁRCUS, George. “Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal” en: *Alteridades*, vol. 11, p. 111-127, 2001

MÁRQUEZ, Israel. “Hipermúsica: la música en la era digital”, en: *TRANS-Revista Transcultural de Música* Nº 14 (Artículo 3), 2010

OCHOA, Ana María. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música* Nº 6 (Artículo 10), 2002

RIPOLLÉS, F d V. “La centralidad del concepto de autenticidad en la consolidación del rock como campo cultural” Internet. [file:///C:/Users/Luis/Downloads/grupos-trabajo-ponencias-195%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Luis/Downloads/grupos-trabajo-ponencias-195%20(1).pdf) Fecha de acceso (2015-08-07)

SILBERMAN, Alphons (comp). “Situación y vocación de la Sociología del arte”, en: *Sociología del Arte*, Ediciones nueva visión, Buenos Aires, p. 9-41, 1968

THEBERGE, Paúl. “The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making”, en: *Social Studies Science*. Vol. 34, (5), p: 759-781, 2004

WATERS, Simon. “The musical process in the age of digital intervention”, en *ARiADA Texts* 1, 2000

WODAK, Ruth y MEYER, Michael (ed.). *Métodos del análisis crítico del discurso*. Barcelona, GEDISA, 2003

## VIII. ANEXOS

### 1. Entrevista a Xavier Reyes, 28 años. *The Glacial Drift*.

L: ¿Cuáles son tus estudios actualmente o qué estudios has realizado?

X: Yo estudié un seminario profesional de tecnología en sonido a distancia, en Chile, de lo que obtuve un título como sonidista; eso con relación a la música. Y recién me gradué de ingeniero ambiental en la Politécnica Nacional.

L: ¿Cuál es tu banda o proyecto musical?

X: He tenido muchos proyectos en la vida pero ahorita el que trabajo es éste; “The glacial Drift”, que es un rock progresivo-experimental más o menos.

L: ¿Cuál es tu música o influencia favorita?

X: En los últimos años puede ser “The Mars Volta”, “Rage Against the Machine”, “Sal y Mileto” esos han tenido fuerte influencia en lo que hago. Mi estilo musical favorito es el rock progresivo; y todo lo que es medio experimental, medio nuevo, sonidos raros.

L: ¿Qué estilo musical te disgusta?

X: Yo viajo bastante en bus, entonces ahí escucho de todo... pero no es que me disgusta, a veces es como que ya tu oído se acostumbra y es cuestión tuya aceptar es música o no. Yo nunca en mi vida pondría aquí (en su casa) un reggaetón; pero un escucha y hasta le presta atención cuando está en el bus. A veces trato de aceptar ese tipo de música pero es difícil, es duro. Es duro aceptar el pop; hasta la tecno cumbia me parece una bestia, pero reggaetón y el pop esos me duelen.

L: ¿Tiene tu música un contenido ideológico específico?

X: No, no directamente, pero si hay cosas escondidas, si hay pequeños detallitos. En los discos que hemos sacado y que vamos a sacar hay bastantes cosas medio como protesta en muchos aspectos. Este disco que recién estamos sacando con El Ramiro (Viitrii lol), se trata de la vida, muchas de las canciones habla de la monotonía de la vida y como vivimos solo para trabajar para ser esclavos del sistema, pero al mismo tiempo no está enfocado directamente en eso el disco. Igual estamos sacando otro disco con The Glacial Drift que se trata de desastres ocasionados por el ser humano en diferentes partes del mundo; desastres naturales que han matado a millones de personas, son historias pero también tiene un contenido que intenta dar ese mensaje de tener algo más de consciencia cuando se hace cualquier cosas respecto al medio ambiente. Pero todo está medio escondido.

L: Según tú apreciación ¿Cuál es el rol que juega la tecnología en la música actualmente?

X: Para mí es genial, es una bestia, es el instrumento del presente; puedes hacer muchísimas más cosas con menos recursos, menos tiempo, expresar tus ideas de mejor manera, eso básicamente, es un instrumento y una buena herramienta.

L: ¿Cuáles son los recursos tecnológicos que empleas para crear tu música?

X: Siempre ha habido este debate entre lo análogo y lo digital pero a mí me encanta lo digital. En un futuro se van a poder hacer bastantísimas cosas con lo digital. Es más soy fanático de Chipmusic que es música con sonido de videojuegos, y me gustaría un día sacar música solo con esos sonidos, me encanta esos sonidos medios digitales también. Y bueno, yo tengo una interface donde conecto la guitarra, el bajo y un micrófono para grabar lo que quiera. Para eso me sirve la interface; para pasar tu música de un mundo análogo a un mundo digital. Y ya cuando le tengo en digital utilizo otras herramientas como mi controlador MIDI en forma de teclado con bastantes perillas y con eso aplico efectos, tengo programas, para poner efectos de sonidos de amplificadores a las guitarras, porque no son sonidos de amplificadores reales. Para eso utilizo el software POD Farm. A veces utilizo varios y otras veces me bajo “Plug-ins” únicos, por ejemplo hay uno que utiliza Tom Morello (Guitarrista de Rage Against the Machine), el Whamy. Eso no tenía yo en mi POD Farm, entonces yo me bajé ese y utilicé los dos al mismo tiempo. También me he bajado “Plug-ins” de “Delays” de diferentes tipos de “Ecos” que realmente esos sirven para simular lo que se hacían en la vida real con pedaleras análogas, pero ahora ya tienes todo ahí (señalando su laptop Apple), y a mí me gusta cómo suena y sé que va a sonar muchísimo mejor en un futuro; entonces si le apuesto a esto.

L: ¿Cuáles son los recursos tecnológicos que empleas para difundir tu música?

X: Internet básicamente, hay diferentes páginas; en Facebook para mandar a todos los amigos, el hotmail igual para mandar invitaciones y esta página que se llama Bandcamp que es un lugar donde tú publicas tu música, subes tu portada hasta con tu Booklet, el folletito de letras del disco. La gente puede pagar pero yo lo hago de forma gratuita. Solo para que disfruten de la música.

L: ¿Con que criterios tú defines un estilo musical como bueno o malo?

X: Durante muchos años me he dado cuenta que esa es una nota super difícil, que depende de cómo uno fue creado, que influencias tiene del mundo externo, de sus amigos y así uno se define. Porque, por ejemplo, hay que gente que aprecia bastante la tecnocumbia, ama la tecnocumbia u otra gente ama el reggaetón, cosa que mí me parece música mala. Pero al final es música. Música es simplemente un orden de sonidos.

L: Pero si te parece mala aquella música, ¿puedes explicar por qué?

X: Para mí, la música debería ser más elaborada, más interesante, no debería ser copia de copia que es lo que se escucha hoy en día: sale una banda de reggaetón y de ahí está sacando otra banda una canción igualita a la anterior solo cambiadas algunas cosas y así con cualquier género van sacando eso, son copias de copias, y no hay nada de originalidad.

Además ese tipo de música no requiere de mucha destreza de un cantante, o sea ni siquiera tienes que tener teoría musical para hacer es tipo de música. Si es música pero yo simplemente le doy otro nivel a la música que veo que ha sido más elaborada, mejor tratada, que se ve que ha requerido mucho más esfuerzo, mientras que la mayoría de gente no tiene esa apreciación. Esa gente ni siquiera sabe el proceso de esa música, pero un siendo músico puede decir este man no hizo nada para sacar este disco. Hay que estar abiertos también, para tolerarles.

L: ¿Es decir, todo depende la calidad y el esfuerzo?

X: Así es, por ejemplo, la primera vez que yo escuché el disco de la banda de metal Curare, la calidad no me gustó, tenían un muy mal sonido, pero esto fue porque seguramente no dispusieron de dinero para hacer las grabaciones en un estudio bueno o para masterizar, pero tú les escuchas en vivo, y vez que son buenos músicos que tocan a lo bestia, entonces, si le pasa eso cualquier persona y va a decir esto no suena bien, esto es malo. Pero si le pasa un reggaetón grabado en un buen estudio va a decir esto suena súper bien; pero Curare toca mil veces mejor que cualquier banda de reggaetón; simplemente no tuvieron los recursos para hacer algo de mejor calidad.

L: ¿Cómo logras definir algo auténtico en música?

X: No sé, cuando algo suena diferente. Cuando se utiliza recursos diferentes o se utiliza los mismos pero tiene algo innovador. A mí me parece auténtico Rage Against the Machine que a pesar de que uno dice: tiene batería, tiene bajo, la guitarra y por lo tanto es la típica banda de Rock. Pero no es así. Porque el cantante está cantando en Hip Hop sobre rock y le escuchas al guitarrista que está tocando unos efectos que no escuchas en cualquier banda, unos sonidos rarísimos, y que suena un dj tocando en el fondo. Es algo medio interesante, único y original. Y así en diferentes bandas, pero cuando ves unas repetidas y repetidas dices aquí falta una originalidad.

Todos los temas de reggaetón van a tener una misma estructura, capaz que tienen pequeñas variaciones unos con otros, pero es básicamente la misma estructura, una forma rítmica repetida durante toda la canción, tal vez un “rapeadita”, un coro, otra “rapeadita”, otro coro y de ahí el “amoroso” que se mete a cantar un pop; pero siempre son las mismas estructuras, mientras que en una banda de rock progresivo, le llaman rock progresivo; y ahí está la diferencia entre géneros; son las bandas que son innovadoras que hacen cosas virtuosas, difíciles y nunca ninguna banda o ningún tema de rock progresivo suena igual a otra; las canciones son totalmente distintas. Se las categoriza porque tienen cosas difíciles, estructuras raras y cosas innovadoras. Escuchas las dos bandas y no suenan igual. Utilizan diferentes efectos, tienen diferentes tipos de ordenamiento de las canciones, entonces realmente se les llama así para ponerle un nombre, porque realmente cada banda de rock progresivo debería tener su propio nombre de estilo; Sal y Miletto no suena a Led Zeppelin y Led Zeppelin no suena igual a “Yes” y las tres son bandas de rock progresivo, entonces es otra nota.

L: La música culta tiene una academia que la respalda y por la cual legitiman su autoridad artística. ¿Cómo miras tú a la música académica?

X: Yo no creo que ellos estén bien al decir qué es música o que no lo es. Al igual que yo, no tengo ningún derecho de decirlo, Y debería simplemente abrir la mente, porque se deberían aceptar diferentes cosas, pero también la gente debería estar un poquito más educada respecto al tema, por ejemplo, ellos están respaldados por toda esta educación teórica detrás y les admiro porque son una bestia, hay músicos que son genios y componen pero tampoco creo que porque los manes son así, pueden decir que la otra música no es música. Capaz que los reggaetoneros dicen lo mismo de mí: “este tipo que hace rock progresivo viene a hablar del reggaetón” es como su mundo, cada uno está en su mundo, pero hay que respetar. Y es verdad los manes tienen su mundo, tienen su escuela creada por años y años, y la plena es que el rock está en pañales, es de los 70s, entonces yo estoy seguro que en un futuro va haber una escuela de rock con gente que esté súper instruida en ese tipo de cosas y capaz que hay hasta escuela del reggaetón.

L: ¿Puede existir o existe un estilo de música que puede llamarse legítima?

X: No, no creo. Que te puedo decir... yo hice recién una composición orquestal y yo manejé eso y sé que es un lenguaje mucho más complejo, quedé en cuarto lugar en la orquesta sinfónica nacional del Ecuador en este concurso de composición, y me doy cuenta que es súper complejo pero el rock puede ser tan complejo si vos quieres hacerlo complejo. Yo, a mí música de rock progresivo le hago como si fuera una orquesta y yo tengo la teoría de orquestación atrás mío, tal vez a un reggaetonero le falta tener eso en el reggaetón, sería chévere ver que sale.

L: ¿Cómo defines la industria musical?

X: Mmm ¿aquí en el Ecuador qué hay de industria música? Aquí hay full piratería, claro, tenemos esa ventaja pero al mismo tiempo no aportamos a los artistas que a veces son millonarios en otros países y a veces no se aprecia los músicos que son unos duros y no están haciendo nada de plata. Pero es verdad, siempre van haber estas industrias que controlan todo; controlan medios, tienen sus contactos, como todo en la vida, como buscar un trabajo, más rápido encuentra el que tiene contactos. Pero estos manes ya controlan todo y lo que les guste a ellos es lo que va a salir y lo que no, no; se queda como independiente. Yo personalmente doy mi apoyo a lo independiente, más a lo extraño. Pero, a propósito que chévere, por ejemplo, que Warner le haya cogido a The Mars Volta. A veces si promocionan buenas bandas otras veces ya dependen de gustos.

Lo que yo veo que es la industria musical es esta compañía que maneja diferentes grupos, talentos y artistas simplemente para obtener dinero; ese es el objetivo, o sea es una compañía y cogen a diferentes grupos a diferentes artistas que ven que pueden influenciar sobre la gente y vender sus discos y ellos pueden hacer dinero. Mientras que... yo no sé si llamar industria musical a o mío yo tal vez ni siquiera esté metido en la industria musical ya que mi música es gratis, o sea yo la subo al internet y se baja a quien le da la gana, no

gana plata, me paso un año trabajando en eso pero soy feliz porque me encanta hacer eso, pero tal vez no siquiera esté metido en la industria musical.

L: ¿cómo defines el arte musical?

X: Para mí arte ha sido siempre expresión del ser humano en la forma que tenga. Pero muchos consideran arte a cierto tipo de música pero son solo repeticiones y es un tema complejo. Tal vez el reggaetón y toda la música chichera también todo es arte, porque siempre se va moviendo esa definición, uno no tiene perfectamente claro lo que es arte.

L: ¿Lo comercial o preparado por la industria es o no es arte? ¿La diferencia entre producción musical en cuanto industria y en cuanto arte?

X: Es complejo el tema. A veces solo puede terminar en un montón de opiniones. Pero míralo de esta manera: en los sesentas una compañía, una industria musical decide hacer una banda que pegue full, porque en esa época estaba sonando bastante The Beatles, estaba bastante el rock, entonces los manes crean Deep Purple, ellos crearon esta banda, les reunieron de diferentes lugares y la crearon, y para mí Deep Purple es una “bandaza”, es super compleja, llena de cosas chéveres y en esa época pegaba el rock progresivo, ahora ya no pega tanto pero en esa época era lo que vendía y decir que eso no es arte simplemente porque fue armado por una industria es medio conflictivo. Deep Purple a mí me parece una banda súper artística, a lo bestia. Al final fue una banda armada pero los manes pusieron una nota artística de su expresión. Y hay full bandas que son súper interesantes y chéveres, que son cogidas por las industrias y les va bien, haciendo un buena arte, algo que me gusta, que lo siento y que me llena. Eso es el arte de otros, algo que me llega.

L: En música, ¿Es lo comercial de malo o inferior?

X: No, no creo. Hay full bandas buenas que son comerciales, que han tenido esa suerte de moverse para estar ahí arriba. O han captado la atención de la gente, por lo tanto las industrias ven eso. Les cogen a estas bandas porque saben que van a vender y son buenas bandas. Hay un montón de bandas que son buenas y comerciales.

L: ¿Cómo defines calidad artística?

A veces yo he escuchado alguna música y puedo decir expresiones como: “esto es puro arte”, “esto es una banda de calidad”. Depende la persona, es demasiado subjetivo.

L: ¿Crees que el desarrollo de los recursos tecnológicos para la producción musical, va en detrimento de la calidad o pureza artística?

X: Si, pero puedes utilizarlo de otra manera, darles un buen uso. Pero eso es lo que está pasando ahorita. La tecnología está aumentando y está dando más herramientas y por eso la gente está haciendo cosas mucho más simples, no se esfuerzan, y no salen cosas bacanes. Pero hay la posibilidad de darle mucha más calidad, o sea que la música sea un bestia con la tecnología.

L: Pero de manera general ¿la tecnología está yendo en detrimento de la calidad musical?

X: No sé si de la calidad musical, pero de la calidad de composición si. Uno va a una computadora hace copy past repetidamente y ya tiene su canción, ya está listo el tema pero si esa herramienta podrías utilizarle para hacer algo más complejo, es una bestia, ahí si sería buena la calidad de composición. Por otro lado, la calidad de sonido si está mejorando muchísimo, porque uno ya no necesita estar pagando grandes cantidades de dinero para ir a un estudio ya puede quedarse en su casa grabando por su cuenta y le va a sonar con buena calidad.

L: ¿La grabación en un estudio es parte del proceso artístico o más bien comprende un proceso técnico?

X: Yo creo que un poquito de artístico pero es mucho más técnico, es artístico dependiendo de un estado anímico. A veces cuando uno se siente medio apagado no va tocar de la misma manera que cuando uno está despierto y decide tocar con full energía. La cosa cambia, por ejemplo, cuando escucha las grabaciones de un cantante, uno tiene que poner los sentimientos, meter esa parte artística que es para conmoverte y si no metes esa parte no conmueves a nadie ni te conmueves vos mismo y va a sonar mal el disco por más técnico que sea.

L: ¿Según tu criterio qué es la música culta? O música académica/clásica. ¿Cómo la ves?

X: Me parece una bestia, es básicamente la historia de la música bueno de lo que es occidental, porque aquí también una historia de música a lo bestia que tal vez no es llamada música culta, o tal vez no ha entrado en esos lugares todavía, pero ojalá entre algún día, los instrumentos andinos, las escalas pentatónicas microtonales que se utilizaban aquí que es una nota super interesante también y es la música de acá, pero no es culta, no es la académica esta.

La música culta es compleja que ha tenido años a través de los cuales se han ido formando experiencias, con teoría y es interesante aunque yo no me guio por eso ahora, pero me parece interesante.

L: ¿Cómo ves a la música popular? ¿Qué opinas sobre ella?

X: Yo me he dado cuenta que los manes tienen su fórmula, no sé si haya estudios científicos sobre esto, pero si vos utilizas la misma escala en diferentes temas por años y años, eso se te queda grabado en la cabeza y después vos vas a escuchar un tema parecido a ese y te va parecer conocido te va llegar directamente al cerebro, entonces yo me he dado cuenta que como no innovan y se quedan en lo mismo siguen quedándose en la mente de las personas, es decir, les suena muy digerible. Vos le pones una música de rock progresivo a una persona que no haya escuchado rock antes se muere ese rato, y va a decir “no me gusta”, a menos que tenga la mente abierta para decir me gusta. Es toda una nota media tramposa. Como que utilizan los mismos y mismos recursos y por eso siguen pegando. A veces cuando uno trata de hacer música diferente, como yo que la hago, estoy como

consciente de que esto no va a pegar porque sé que no tiene esas estructuras no tiene esa familiaridad para la gente, estoy consciente de eso porque mi objetivo no es únicamente pegar sino hacer cosas únicas, mi objetivo técnicamente tal vez sea un aporte a la música y transmitir mis emociones pues esto me encanta, me da vueltas la cabeza.

L: ¿Cómo ves el futuro de la música con la influencia de la tecnología?

X: Lo bacán es que full bandas que no imaginaron tener la posibilidad de grabar profesionalmente, tal vez por recursos, ahora van a poder hacer sus proyectos y eso es una bestia, pero por otro lado también va haber basura musical, tal vez bastantes bandas que no se esfuerzan que hagan cosas muy simples o muy repetitivas, (aunque no necesariamente lo repetitivo es malo), tal vez se hagan cosas muy mediocres, ahora con este acceso a la tecnología van a salir millones y millones de bandas buenas. Lo bacán es que las bandas buenas van a salir y van a tener muchos más chances. Las bandas más complejas, más elaboradas, más ambiciosas, estas bandas van a tener su lugar ahí, van a tener más acceso, va haber mucha oportunidad con esto. Pero si vamos a estar repletos de basura también, y habrá que saber escoger.

En los setentas había full bandas, pero eran escogiditas. En los ochentas en cambio ya cualquier banda que podía hacer algo medioailable ya salía. Pero ahora hay bandas de todo, millones de bandas, en internet uno está chequeando y todos los días hay algo nuevo. No necesariamente nuevo musicalmente pero siempre algún nuevo nombre.

L: ¿Cómo ves el panorama musical local en el futuro, con la influencia de la tecnología?

Aquí tenemos música que no existe en otros lugares, y hay cosas que no puedo revelar en este video pero tengo amigos que están armando unos proyectos súper interesantes relacionados con la música ecuatoriana y la tecnología, entonces en el futuro van a ver cosas muy interesantes. Al menos si tú escuchas mi música tiene full cosas de pasillos, de albazos. A mí me gustaría enfocarle mucho más a eso, a pasillos, música andina, albazos, tengo uno que otro bolero pero apasillados. Tipo Julio Jaramillo, porque el bolero es cubano. Pero van a salir cosas interesantes de aquí loco. Si solo hace unos años se escuchaba que salían algunas bandas que sacaban música mezclada con la nacional, por ejemplo el Guanaco ya salió con un disco de Hip Hop que tenía también bastante de pasillos. Yo creo que bastantes artistas van a querer que la música de Ecuador salga, que nuestras raíces musicales de acá salgan un poco más. Y van haber mezclas y fusiones, va a sonar ecuatoriano; fusionado. Yo creo que el futuro es una fusión entre lo de afuera; lo globalizado y lo local. Hasta en lo popular van haber fusiones, por ejemplo la tecnocumbia es una fusión, entre la música de banda de pueblo, pero tiene otros ingredientes también.

Antes en los setentas uno tenía que ser un buen músico, tenía que ser conocido para poder grabar un buen disco, para poder ir a un estudio de grabación. En cambio ahora gracias a la tecnología pasa totalmente lo opuesto uno puede grabar primero su disco y luego presentarlo.

## 2. Entrevista Caluco Roldán, 29 años. Productor. *SonidoExterno*

L: ¿Qué estudios en música has realizado?

C: Ingeniería en sonido, operación multitrack en “Track” Academia de audio. Producción musical a distancia en Chile, 4 seminarios de masterización y mezcla a distancia, 2 en Argentina y uno en Chile.

L: ¿Por qué decidiste dedicarte a la producción musical?

C: Para mí no fue un gusto, no fue que decidí estudiar esto porque quiero trabajar precisamente en esto, lo que pasa es que yo soy músico y en mi caso era necesario aprender, cuando yo empecé me di cuenta que los estudios de grabación no cumplía los parámetros que yo como músico aspiraba, entonces, ahí fue cuando yo decidí empezar a monear los programas y posteriormente ya a estudiar para hacerlo de una manera más profesional.

L: ¿Te dedicas solo a la producción musical?

C: Sí, yo vivo de la música.

L: ¿Cuál es tu género o estilo musical preferido?

C: Como estudio de grabación yo me dedico a todos, yo trabajo todos los géneros pero como músico prefiero desde el jazz hasta el metal. Siempre y cuando tenga contenido y contexto porque para mí no es interesante ni entretenido escuchar algo que no tiene un mensaje, algo vacío. No me llama la atención.

L: ¿Cómo tú defines la industria musical? De manera general y también local aquí en Quito.

C: O sea la industria musical es una máquina, que abarca todo lo que es el marketing y todo eso; independientemente de la música creo que la industria musical se guía más por lo visual, que es medio raro pero es real, por ejemplo, si quieres ser artista de pop tienes que ser muy bien presentado independientemente de si cantas muy bien o no y eso es muy tergiversado en el Ecuador, porque por ejemplo tu prendes la televisión y ves a chicas en minifalda que salen todo el rato en la televisión. No cantan nada pero están ahí, simplemente por el hecho de pararse en una tarima y estar ahí se creen artista y no, las cosas no son así. Y con respecto a la industria como tal, a las empresas son un fraude, una estafa porque muchas de ellas contratan a los músicos y no les pagan lo que realmente vale su trabajo, o sea les pagan lo que les da la gana, no respetan su trabajo; mucha gente piensa que ser músico es el pana que toca la guitarra y con una cerveza le pagas, y no, esto es un trabajo. Yo estudié para ser músico y estudié para ser ingeniero, si le pagas a un doctor para que te cure, porque no le pagas a un músico por entretenerte ¿me entiendes?

L: ¿Cómo defines el arte musical?

C: La música es belleza, que es abstracta. Yo creo que últimamente ha ido incrementando, en teoría hay más espacios y más lugares para la difusión más pública y todo, pero creo que en el Ecuador todavía nos falta una consciencia, una cultura musical.

Desde el punto de vista musical, por ejemplo, un músico valora mucho su trabajo y por eso se dedica, hay ciertos músicos que no ganan un centavo pero se dedican un ciento por ciento, están sentados todos los días tocando porque es lo que más les gusta hacer, pero el problema es la gente de afuera, o sea el que está parado viendo no valora lo que está haciendo el músico nacional. Le presentas un disco de una banda nacional y le dices, vale 5 dólares, y te dicen “está muy caro”. Pero el presentas un disco de un artista internacional que vale 12 dólares y lo compran, no titubean simplemente lo compran, y creo que eso tiene mucho que ver con la educación y la cultura.

L: ¿Qué artistas, géneros o estilos acuden a tu estudio para grabar?

C: Yo he grabado casi la mayoría de géneros que hay por acá, el mes pasado trabajé con uno de tus compañeros que es Dario Toscano, por ejemplo ellos hacen metal extremo, he trabajado para bandas que hacen pop, otras que hacen reggae, para solistas que hacen rap, para que gente hace rock no tan pesado, rock clásico, para gente que hace pop rock, he trabajado para personas que hacen música más popular, lo mal llamado música chicha, mal llamado, pero es el término más reconocible. He trabajado también para gente que hace folklore, he grabado pasillos, boleros, cosas así.

C: ¿Qué recursos empleas tú para la difusión de tu estudio?

Internet básicamente, y también mucho el comercio de boca a boca es una de las mejores publicidades, porque por ejemplo yo grabo una banda, la banda difunde su trabajo, su grabación y por ende también les van a preguntar dónde grabaron, y esa también es un fuente de difusión buena para mí.

L: ¿Cómo miras a la música popular localmente?

C: Es música que está en apogeo como siempre lo ha estado, el asunto es que la radio siempre prefiere manejar un contexto populista para ganar, si tu presentas a la radio una canción que sea buena de metal, underground no la van a pasar porque no va a vender, porque no es popular. ¿Cómo pueden ellos sacar algún rédito económico de algo que no es popular?, de algo que no es tan comerciable, por ese lado creo que las radios trabajan más con lo que es popular, porque da más réditos económicos.

L: ¿Y qué opinas sobre su sonido?

C: Yo como músico también respeto, la música es libre y cada persona tiene que asumirla y valorarla según su condición, según su gusto. Por ejemplo yo como músico valoro porque refleja sus vivencias, sus esfuerzos y todo, para mí está mal valorada desde muchos aspectos, pero es cierto que -volviendo al tema anterior- todo esto es una cadena de secuencias, poniéndote el ejemplo de la tecnocumbia, no es que son 4 chicas que supieron

cantar desde el inicio que dijeron “tenemos esta canción y que queremos ser cantantes”. Sino que más bien fue la intervención de un productor o un susodicho dj tiene una canción y contrata a 4 chicas para ponerlas a cantar y cobra algo por el show simplemente y el man les reparte algo de su dinero a ellas, no es que las chicas contratan al productor, sino que el productor las contrata a ellas para cantar, es por eso que cada cierto están cambiando, o sea si hacen algo que al productor le molesta simplemente las botan y contratan otra chica y se acabó.

L: ¿Existe para ti música que te resulte desagradable? ¿Cuáles son los criterios que tú tomas en cuenta para calificar a un estilo musical como agradable o desagradable?

C: El mensaje, las letras, el contexto. Para mí no es agradable escuchar algo que se va en contra de todo lo que yo creo o de todo lo que yo he aprendido por la educación, los valores que te dan en casa. O sea para mí no es interesante ir a un lugar donde habla todo el rato sobre degradación a la mujer. Y lo más tonto es ver a las chicas ahí bailando y no se dan cuenta de lo que están apoyando, o sea para mí eso es negativo.

L: ¿Tú criterio principal para encontrar a algún tipo de música como desagradable entonces está basado en la lírica?

C: Sí, o sea yo con mi banda toco metal, pero por ejemplo, yo también escucho cosas como Johnny Cash que tiene tal vez un mensaje más profundo pero que es algo que suena totalmente diferente, no me molesta, me gusta, porque encuentro un sentido en su letra, es algo con lo que me puedo identificar, escucho pasillos, escucho boleros y no tengo ningún problema, pero si tengo problemas cuando que es como que psicológicamente te choca, algo que no lo compartes.

L: ¿Hace cuánto tiempo tienes el estudio?

Unos 5 años

L: ¿Cómo miras a la música culta o música clásica?

C: Yo hago metal, pero escucho mucha ópera, muchas cosas sinfónicas a diario, y me sirve mucho para las composiciones, a veces también trabajo para artistas independientes, en donde yo toco para ellos, grabo también las pistas y me sirve mucho.

Creo que el problema con la música clásica es que está mal valorada. Es como que desde niño no te enseñan a valorarlo, entonces cuando eres mayor no la vas a valorar. Yo no sé si estoy equivocado, pero para mí las cosas son un poco más prácticas, para mí lo que te enseñaron en tu casa de niño va estar en tu mente cuando seas adulto y todo eso se va a reflejar, entonces por ejemplo cuando yo era niño, mi mamá no escuchaba música, mi papá tampoco, ni mis hermanos pero mi abuela sí, y yo pasaba mucho tiempo con mi abuela entonces para mí, eso es algo que se me quedó.

L: ¿Cuáles han sido los cambios más trascendentales en la forma de producir música en los últimos 10 años en el país y específicamente en Quito?

C: Yo me acuerdo hace 10 años, cuando tenía una banda, y fui a grabar en un estudio reconocido acá. Nos grabaron con una cinta multitrack de 8 canales, o sea de manera analógica y ahora todo es en computadora. Si tienes una computadora te garantiza en un 40% que tienes un estudio de grabación. Creo que ese es el avance más fuerte que hay, o sea el cambio de lo analógico a lo digital.

L: ¿De qué recursos dispones tú en tu estudio?

Yo trabajo con un controlador MIDI de batería Yamaha tdx explore, tengo una consola MIDI Tascam, una tarjeta para 16 canales con doble entrada MIDI s,p,d,y,f. Tengo un compresor limitador multibandas, un gate, 2 preamplificadores, una consola analógica, 4 cajas directas, 17 micrófonos y dos juegos para batería, 4 simuladores de amplificación, 2 cabinets. Eso entre los más importante, en lo que uso más diariamente.

L: ¿y en software?

C: En software trabajo con ProTool, Cubase y Sts que son plu-ins. La inclusión del software es el cambio más trascendental. Haciendo un balance en mi caso es un 3<sup>a</sup>1; porque yo uso una unidad de analógico versus un 3 de digital. Que es el nivel más alto de trabajo digital.

L: ¿Crees que la grabación de música en el estudio es parte de un proceso artístico o de un proceso técnico?

C: Creo que va de la mano, la parte artística creo que aparece más en la preproducción, es decir cuando creas la canción, creo que es cuando más fluye la parte artística del músico, cuando está haciendo la canción, está haciendo la letra, los bridges de la guitarra cierto. Pero creo que cuando grabas además de ser un proceso metódico solo de grabación, también tiene algo de artístico, es como cuando el músico escucha y dice, “no, hace falta algo” y empieza a componer más cosas, entonces va de la mano, para mí es un proceso que va en conjunto; la parte artística con la parte de la grabación metódica.

L: ¿Crees que el desarrollo de los recursos tecnológicos empleados para la producción musical va en detrimento de la pureza artística o de la calidad artística?

C: Creo que eso depende del músico, porque por ejemplo, un músico que hace rock, para grabar la guitarra él tiene que tocar su guitarra, para grabar la guitarra, él toca la batería; claro que todo esto sufre un proceso de digitalización o como quieran verlo, pero al final de cuentas el tocó el instrumento, el ejecutó el sonido, al igual que un músico de ópera, al igual que un músico culto porque la gente escucha la ejecución de él, él hace suene de esa manera. A diferencia de alguien que, por ejemplo, hace reggaetón, o sea si tú tienes una computadora y pones *bombo más bombo, más plato y caja* Ya tienes la pista, o sea, ellos no tocan nada. Para mí eso no me dice nada. Tal vez sea un concepto errado de mi parte, pero para mí música es cuando alguien toca algo, me entiendes. Y si no ejecutas para mí no es música, es simplemente un sampleo, una programación MIDI, creo que se desprende de lo musical, podrá tener su porcentaje artístico porque requiere que lo pienses y lo trabajes

pero para mí, creo que como músico no es nada entretenido hacer una secuencia. Creo que lo que lo define al músico es su ejecución, me entiendes, y si estás cambiando la parte humana por la computadora es como que estás perdiendo la calidez del músico, estás perdiendo totalmente porque estás dejando de hacer ejecución.

L: ¿Este concepto de calidez que tu empleas es como para llamar auténtica a una música?

C: Es como dicen los anglos el *Feeling* es exactamente eso, a eso voy con el nivel de calidez.

L: ¿Crees que existe un único género o estilo de música que se pueda llamar legítima?

C: De cierta manera toda la música es legítima, porque la puedes escuchar, es algo palmario, pero para mí es más legítimo cuando veo al músico que está tocando, cuando la música está siendo ejecutada.

L: ¿En música crees que lo comercial es sinónimo de malo o inferior?

C: No. Hay muchos artistas que suenan en radios y son músicos. Tocaban sus instrumentos, o sea hacen música, no es programación. Claro que hay otros que sí.

L: ¿Cómo ves el arte musical actualmente? ¿Crees que está comprometido por los avances tecnológicos? ¿Cómo avizoras el futuro de los músicos con la influencia de los avances tecnológicos?

C: Yo creo que el avance tecnológico está ligado con el hecho del mejoramiento del sonido. Con el mejoramiento de las producciones, cada vez son más grandes, cada vez tienen mejor sonido, cada vez es más profesional el trabajo, pero también hay programas que te permiten poner las notas y los acordes y ya suena como un bajo o una guitarra, o una batería, entonces creo que esa es la parte negativa porque mucha gente está abusando de eso y está cambiando la parte humana por la programación y entonces eso se está deslindando cada vez más de lo que es música y se está cayendo en una simple programación.

L: ¿Qué es lo que más te gusta de tu trabajo?

C: Sentir que apporto a las memorias de la sociedad. La gente dice “esto es un disco y se acabó”, y realmente no es así, la música es una memoria de toda una sociedad, va reflejando lo que la sociedad va atravesando en su momento, es como, siendo un poco soñador, te va volviendo parte del desarrollo de las memorias. Por ejemplo cuando tú escuchas música ópera puedes sentir esa presión de los músicos al tocar, ese sentido cuadrado de musicalizar, toda esa presión que sentían por todo lo que vivían en esos momentos, como puedes escuchar música de 1960, y puedes entender todo el conflicto que tenían ellos, los músicos estadounidenses estaban en contra del asunto de Vietnam. Y todos trataban de popularizar el hecho de consumir drogas porque estaban en apogeo los Híppies y todo esto. Por ejemplo en los 80s cuando salió el grunge de EEUU y pasa todo esto de

Reagan, los músicos en esos días se enfocaban hacia un punto más político. Cuando ya estaban molestos porque trabajaban 22 horas al día y no les alcanzaba para almorzar.

L: Para ti el contenido lírico es muy importante

C: Totalmente, porque la música no solamente es sonido, para mí. Mucha gente piensa que porque haces ruido eres músico y no es así.

L: ¿Hay algo que te moleste de tu trabajo?

C: Qué es mal valorado, la gente piensa que los estudios de grabación somos los últimos en la cadena. Cuando te dicen, por ejemplo: “tu trabajo vale X” para darte un ejemplo, entonces, viene alguien y te quiere pagar X-Y, y aun así te quieren exigir que tú hagas todo lo que ellos necesitan, no se dan cuenta que requiere tiempo, requiere espacio, muchas ideas y dedicación. Eso creo que es la parte negativa.

L: ¿Cómo ha influido el internet en el desarrollo de tu trabajo?

C: Mucho, porque, por ejemplo, yo tomo clases por internet con productores internacionales, entonces creo que a mí me ha servido bastante en internet. Comercializo mi producto que es el estudio de grabación, a través de redes sociales. Entonces, a veces por internet, me leo libros, me leo seminarios, entonces aprendo, para mí el internet es una herramienta muy necesaria en mi trabajo.

L: ¿Qué opinas sobre el debate acústico/analógico vs. Lo digital?

C: Verás hay muy buenos programas que simulan lo acústico, lo analógico, pero llegas un punto en el que cuando trabajas con una cinta, lo que ésta hace es producirte un pequeño ruido, y es lo que la gente piensa que lo hace cálido, es porque el humano es un ser costumbrista me entiendes. Yo lo veo así, si pasaste 20 años de tu vida escuchando música que tiene un sonidito de fondo, cuando escuchas un disco que no tiene eso simplemente dices “no, está mal”. Y no es que está mal, solo no estás acostumbrado a eso, la diferencia es que en lo digital puedes tener menos ruidos y controlar más cosas a diferencia de lo analógico, tienes más recursos para trabajar. Pero el asunto también pasa por lo visual, por ejemplo tú con una consola digital puedes hacer lo mismo que harías con un estudio de grabación analógico. Entonces el músico llega a pensar que porque tienes más “aparatejos” o tienes más cosas eres mejor, es la parte visual del estudio, como todo, o sea el humano se deja llevar por lo que ve, no sé si me equivoque. Si tú ves un carro nuevo que se ve bonito, perfecto por fuera, pero el motor está dañado y luego ves un carro que está deteriorado por un fuera en un 30% pero por dentro está bien, está excelente, te aseguro que vas acoger el carro que se ve mejor. Indudablemente podrías andar mejor en el que tiene el motor nuevo.

L: ¿Tú crees que la tecnología, va desechar todo lo que fue analógico alguna vez?

C: Si totalmente, creo que la tecnología va a llegar al punto de desplazar al humano de la música. Cuando yo estaba una clase de mezcla una vez me dieron las pistas de una canción de Britney Spears me di cuenta de que todos los tracks fueron hechos por computadora y

que lo único humano era la voz, y eso algo, porque incluso la voz había sido “maquillada” a lo bestia. Tú escuchas este artista que hoy en día todo el mundo lo ama, este tal Pitbull. Tú crees que el man compone con algún músico, no para nada, todo le componen en computadora, el man canta y se acabó. Y en vivo ponen a cuatro tipos que están simulando que tocan, porque no tocan. Y entonces te das cuenta, en ese sentido, que la tecnología si está desplazando al músico. Pero creo que más que la tecnología desplaza al músico, creo que la consciencia de los productores y de los artistas son los que desplazan al músico. A mí me ha pasado que les digo: “el trabajo para hacerte una pista cuesta esto” a un artista independiente, y “para contratar los músicos necesitas esto” y me dicen “no, yo no quiero contratar músicos, quiero hacer todo en programación MIDI, porque me sale más barato y me sale mejor”. Entonces uno mismo se encarga de ir desplazando y eso es lo negativo. Yo prefiero siempre trabajar con músicos, cuando haces todo en computadora todo es recto y todo es cuadrado, pero cuando trabajas con músicos todo es un poco más cálido todo tiene un poco más de sentimiento. Por qué la música es eso, es una forma de transmitir lo que estás sintiendo, es la parte humana lo que lo vuelve artístico y si haces en computadora todo, ¿dónde está lo humano, dónde está el arte?