

Articulación y traducción local en el campo rockero de Quito**

Manuel DAMMERT GUARDIA**

* Este artículo se basa en gran medida en una ponencia elaborada el año 2008 y revisada en 2009. Solo se han incluido modificaciones menores para mantener el sentido del texto original. Luego de un tiempo, existe una distancia inevitable con el texto y marcadas diferencias con su argumento.

** Manuel Dammert Guardia es profesor en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es magíster en antropología por FLACSO-Ecuador y licenciado en sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Correo-e: manuedammert@gmail.com

Articulación y traducción local en el campo rockero de Quito

RESUMEN

El presente artículo tiene por objetivo señalar algunas de las principales características del campo rockero quiteño (Ecuador) a partir de dos ejes de discusión: por un lado, los procesos de inserción y traducción local de una práctica «global» como es el rock, y por otro, la importancia que adquiere la ciudad (en términos de su «división» socioespacial) para los procesos de diferenciación al interior del campo del rock y para el surgimiento del «rock subterráneo». La información presentada es parte de un trabajo previo para el cual se recolectó información primaria entre los años 2006 y 2009. El artículo se organiza a partir de la discusión crítica sobre el campo de estudios sobre culturas juveniles.

Palabras clave: cultura juvenil, rock, Quito.

Articulation and local translation in the Quito rock field

ABSTRACT

This article aims to highlight some of the main features of the rock field in Quito (Ecuador) from two lines of discussion: first, the process of insertion and local translation of rock «global» practice. Secondly, the importance of the city (in terms of social and spatial «division») for differentiation processes within the rock field and the emergence of «underground rock». The information presented is part of a previous work for which primary data was collected between 2006 and 2009. The article is organized from critical discussion on field studies of youth cultures.

Keywords: youth culture, rock, Quito

1. INTRODUCCIÓN

Hace varios años llegó a mis manos un libro sobre culturas juveniles (Costa, Pérez y Tropea, 1996), y lo que más llamó mi atención fueron las figuras o ilustraciones «exóticas» que acompañaban la descripción de cada subcultura juvenil. Una para *rockers*, otra de *hippies*, otra de *punks*, entre otros. Ropa, estilo, peinado o consumo eran las maneras de distinguir y clasificar a cada una. ¿Qué dicen estas imágenes sobre estos grupos sociales? ¿Qué tipo de información proveen sobre la construcción de la identidad o sobre la importancia que tenía la música en cada uno de ellos?

Partiendo de estas interrogantes básicas, y al revisar la literatura sobre «culturas juveniles» y música en la capital de Ecuador, se planteó una nueva interrogante: ¿cuáles son aquellos elementos particulares que configuran el campo del rock en Quito? De los pocos estudios que existen sobre esta temática, la mayoría intenta definir sus características (joven, cultural, rebelde, hedonista, individualista y un largo etcétera) muchas veces sin problematizarlo o tratar de situar esos aspectos en un contexto más amplio sobre las particularidades de las prácticas musicales. Así, se propuso identificar las dimensiones que participan en la «producción» de tipos específicos de prácticas culturales urbanas.

Esto derivó en una pregunta de investigación sobre las características del «campo rockero» en la ciudad de Quito entre los años 2006 y 2009 con el objetivo de identificar las características particulares que adopta este espacio de producción y consumo cultural, tomando en cuenta que se encuentra conectado globalmente, pero articulado y traducido de forma local.

El presente artículo retoma parcialmente estas reflexiones con el siguiente propósito: ejemplificar los procesos de traducción y articulación local del rock como una práctica y discurso situado durante la segunda mitad del siglo XX en la ciudad de Quito, y de la importancia que adquiere las características de la organización socioespacial de la ciudad en la conformación de criterios y valores respecto de las prácticas musicales de «rock».

El texto se organiza de la siguiente manera. En primer lugar, se presenta una revisión de las principales entradas analíticas sobre música, juventud e identidad. A continuación se mencionan los principales procesos de traducción local durante las primeras décadas de inserción del rock en Quito. Finalmente, en tercer lugar, se da cuenta de la importancia que posee la diferenciación de una «zona norte» y «zona sur» en la ciudad de Quito para las características del «campo rockero».

En cuanto a la metodología, entre los años 2006-2009 se realizaron periódicamente diversos trabajos de campo orientados a construir una mirada etnográfica del «campo rockero» a través de la observación participante en conciertos, festivales, tiendas de venta de instrumentos, estudios de grabación, conversaciones informales, bares, entre otros. Se recopiló información relevante para comprender los procesos y lugares de negociación, conflicto y ubicación por donde transcurre

el «devenir del rockero», poniendo especial énfasis en el contexto difuso desde y donde se va desarrollando la actividad musical del rock. Luego de un período de entrada en estos espacios, se realizaron entrevistas en profundidad a informantes claves. En todos los casos, se solicitó el consentimiento informado para la grabación y usos posteriores del material recogido. En el caso de las citas textuales de entrevistas, se respeta la decisión de los informantes de mantener el anonimato o no.

Antes de continuar, es necesario intentar responder una pregunta corta pero compleja. ¿Rock? Se debe señalar que no hablamos de rock en su sentido más amplio, sino que nuestro trabajo se centró principalmente en las primeras décadas de surgimiento, inserción y masificación del rock en esta ciudad, y luego en el «rock subterráneo», el cual es posible identificar —retomando argumentos de Bourdieu— como un espacio de posiciones «dominado» de este «campo», con criterios de diferenciación y legitimación propios, en conflicto con otras posiciones en su interior, entre otras características.

2. MÚSICA, IDENTIDAD Y JUVENTUD

Para situar los principales argumentos del artículo, a continuación se presentan algunas características de la literatura sobre los temas a abordar. Se puede iniciar con la afirmación de que, pese a su supuesto carácter no-central, la pregunta respecto de la música y su relación con lo social o cultural (en un sentido amplio) ha estado presente desde la fundación de las distintas disciplinas agrupadas bajo el rótulo de Ciencias Sociales. De hecho, es posible realizar largos listados sobre los trabajos, interrogantes y perspectivas desarrolladas, ya sea desde heterogéneos campos disciplinares como la Sociología (por ejemplo DeNora, 2000 y 2003; Frith, 1996; Martin, 1995; Quintero, 1998), la Antropología y su descendiente, la Etnomusicología (por ejemplo Finnegan, 2002; Reynoso, 2006), u otro tipo de listados, dependiendo de los agentes relacionados con la música, como sucede respecto de los trabajos sobre música y «jóvenes» (Bennett, 2002)¹.

¹ Para consultar algunas revisiones bibliográficas, ver Alabarces (2005), que presenta una revisión de los trabajos sobre música popular desde la sociología en donde la pregunta por la relación con la identidad ocupa un lugar central; Bennett (2002), que realiza una crítica metodológica a los trabajos sobre música popular y juventud; Clayton y otros (2003), que dan cuenta de los diferentes temas y debates sobre el estudio cultural de la música; Cruces (2004), que ofrece una revisión de los trabajos sobre músicas urbanas en España; Feixa (2006a, cap. 2), quien toma como eje los marcos conceptuales que se han elaborado respecto de los estilos juveniles (en donde la música aparece como un artefacto más, pero privilegiado); Feixa y Castro Pozo (2005), que revisan los trabajos sobre música y juventud en México; Pacini y colegas (2004), quienes presentan diferentes estudios sobre los orígenes del rock en América Latina, y Vila (1996), que plantea una revisión y una propuesta para entender la relación entre música e identidad. Ver también el número 12 de la *Revista Transcultural de Música* (2008), dedicado a la «Música e identidades juveniles», especialmente los artículos críticos de Semán y Vila (2008) y Alabarces (2008), entre otros.

En el caso de la música popular urbana, se pueden señalar dos grandes temas que dominan las investigaciones: identidad y juventud. A manera de discutir estos tópicos, es necesario empezar ubicando —a grandes rasgos— los contextos en que adquirieron relevancia. La pregunta sobre la relación entre música popular y «jóvenes» posee una larga trayectoria que ocupa un espacio importante en la discusión académica desde mediados de la década de 1960, en el contexto de la posguerra (Bennett, 2002), y responde a una interrogante mayor acerca de si existe o no una correspondencia entre estructuras sociales y estructuras musicales (Martin, 1995, cap. 4), así como la discusión en torno a la categoría de «subcultura»². Además, el concepto de «contracultura» como una forma para comprender «movimientos juveniles» de la década de 1960, como el *hippie*.

En general, se puede plantear que el paradigma dominante de estudio de la música popular y el grupo social «jóvenes» en los años setenta y ochenta fue el desarrollado por la Escuela de Birmingham, que consideraba que su aparato conceptual permitía identificar los estilos de los grupos de «jóvenes» pertenecientes a clases trabajadoras, como una respuesta a las características socioeconómicas endeblemente comprendidas por estos actores³.

La tesis central que comparten los distintos miembros de esta escuela es la existencia de una homología estructural entre géneros musicales y grupos sociales determinados, y por lo tanto, la de subculturas basadas en rituales de resistencia a los valores inherentes de la cultura dominante. Además, contextualizaban la creación de la categoría «joven» a fines de la Segunda Guerra Mundial, junto a la aparición de industrias destinadas a satisfacer las nuevas demandas de este grupo social no homogéneo. De esta manera, destacaban la dimensión económica al afirmar que la condición de posibilidad de que los jóvenes pudieran expresar su identidad a través de los usos de la música y la moda estaba dada por estas industrias.

En este sentido, «estilos musicales específicos se conectarían, de manera necesaria, con actores sociales también específicos, y lo harían a través de una suerte de “resonancia estructural” entre posición social por un lado y expresión musical por el otro» (Vila, 1996, s/n). Un autor representativo de esta escuela es Paul Willis, quien realizó un estudio sobre un grupo de motociclistas proveniente de la clase trabajadora y un grupo *hippie* de clase media. Cada uno de estos grupos constituirá una subcultura representada por este autor bajo el concepto de *homología*, definida como «el juego

² No nos vamos a detener en la genealogía de los conceptos, pero es necesario advertir la diferencia entre el uso de la categoría de subcultura planteada desde la Escuela de Chicago en la década 1920 y 1930 (en estudios sobre desviación social principalmente) y la propuesta de la Escuela de Birmingham, que intentaba conectar juventud, clase social (principalmente obrera), gustos, apropiación de los productos culturales y estilo.

³ Dentro de la gran variedad de trabajos producidos bajo esta línea, existen dos de gran importancia: Hebdige (2004) y Willis (1978), especialmente los conceptos polisemia y homología respectivamente. El libro que marcó —a juicio de muchos— esta escuela fue la publicación colectiva editada por Jefferson y Hall (1976).

continuo entre un grupo y un ítem particular que produce estilos específicos, significados, contenidos y formas de conciencia» (1978, p. 191, traducción propia).

Entre las diferentes críticas realizadas a las posturas de esta escuela podemos destacar las siguientes: en sus análisis solían reinterpretar las acciones de las subculturas como formas de resistencia inherentes, atribuyendo muchas veces al objeto de estudio los deseos del investigador, y privilegiaron interpretaciones políticas. La rigidez del modelo teórico desarrollado cerraba la posibilidad de explicar cambios en los gustos musicales en grupos o subculturas que se mantienen estructuralmente iguales, entre otras. Además, la principal deficiencia de este enfoque es que no logró explicar cómo opera la supuesta homología (entre estructura social y gusto musical) que plantean (Vila, 1996, s/n)⁴.

Las críticas en torno a estos enfoques (Bennett, 2002; Maira, 1999), desde una dimensión tanto teórica como metodológica, influyeron en el replanteamiento de los estudios sobre música popular en dos tendencias generales⁵: por un lado, el giro etnográfico promovido por autores como Finnegan (1989) o Cohen (1991) en el estudio de la música local, y por otro, la propuesta en torno a las «tribus urbanas» y de las «culturas juveniles» como paradigma explicativo de una «nueva época» en donde han desaparecido los sujetos colectivos (Maffesoli, 1990). De forma paralela, se produjo el desplazamiento de la preocupación de la estructura hacia la agencia, y de ciertas categorías sociales como eje central de interrogación (clase, etnicidad, subcultura, entre otras) hacia la identidad (Shepard, 2003).

Un segundo grupo de perspectivas («tribus urbanas» o «culturas juveniles»)⁶ ha adquirido gran importancia y difusión tanto en la investigación como en las políticas públicas sobre juventud, por lo cual podría afirmarse que ha pasado a formar parte de una «vulgata planetaria» en donde ya no se sabe cuál es su capacidad

⁴ Ver también: Bennett (2002), Maira (1999), entre otros. Como resultado de estas críticas, se pueden identificar diversos marcos conceptuales: la reformulación de la propuesta inicial en lo que se ha denominado la segunda generación de la escuela de Birmingham, post subcultural, tribus, neotribus, escena, entre otros.

⁵ Se podría agregar una tercera: el traslado de atención de lo tradicional a lo popular en la etnomusicología. Un indicador que sirve para identificar las líneas de trabajo en torno a la música popular son los congresos de la «Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular» - IASPM que se realizan en las diferentes ramas que constituyen la asociación (norteamericana, europea, latinoamericana, etcétera), así como el congreso mundial. Ver: <http://www.iaspm.net>. Una lectura sobre este proceso se encuentra en González (2008).

⁶ Pese a que sean dos nociones con diferencias identificables, comparten algunos supuestos. Por ejemplo, Feixa (2006b) plantea que el concepto de tribu planteado por Maffesoli ya no da cuenta de los fenómenos juveniles experimentados desde fines del siglo XX; sin embargo, sigue postulando supuestos parecidos a los de Maffesoli. Solo como advertencia, de acuerdo con la literatura revisada, es necesario señalar que las tribus urbanas serían una forma de cultura juvenil, pero esta no abarca únicamente a las «tribus». Para el caso que nos interesa, tanto «tribus» como «culturas» son conceptos que suelen aplicarse para el caso del rock, por lo que es necesario identificar los problemas que conllevan su utilización, los cuales se expresan en gran medida en la poca atención que le otorgan a la producción cultural, al contexto y a la configuración del campo social del cual participan.

explicativa, y pasan a formar parte de un sentido común transnacional y cargado de un sentido aparentemente neutro (Bourdieu, 2000). Se han convertido en criterios clasificatorios «que heredan las interpretaciones culturalistas de la alteridad que presuponen sujetos homogéneos y sobre determinados por la cultura» (Padawer, 2004, p. 1). Además, como señala Alabarces⁷, existen varias críticas a la propuesta del sociólogo francés Michel Maffesoli respecto de las tribus urbanas y posteriores propuestas de otros autores que retoman esta propuesta: los problemas que genera la utilización anacrónica de la categoría antropológica de «tribu»; la irracionalidad celebrada por esta visión no se encuentra en el material empírico; la nueva socialidad que expresa una transformación definitiva y positiva celebrada por esta visión no da cuenta de la forma en que la nación —y las narrativas en torno a ella— se encuentran en proceso de segmentación y descomposición (Alabarces, 2006).

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

Finalmente, como señala Alabarces, es necesario tratar de ir más allá de solo concluir con la perogrullada de que «las identidades juveniles está[n] duramente afirmadas en torno de lo musical» (Alabarces, 2005, s/n). En nuestro caso, interesa tomar en cuenta dos premisas de trabajo:

1. Como bien señala Maira (1999), el calificar una serie de prácticas y discursos como resistencia debe ser resultado de investigaciones empíricas de largo aliento que contextualicen estos grupos en un escenario mayor de lucha, consenso y dominación, y no de atribuirles características *a priori*.
2. Con respecto al tema de la identidad y su relación con un producto cultural como la música, se puede plantear la imposibilidad de responder a la pregunta vinculada con la forma en que se produce la relación entre música e identidad dentro de un marco discursivo en que la música se comprende como expresión o reflejo⁸. En este sentido, al dislocar la comprensión

⁷ Pese a estas críticas, Alabarces prefiere seguir usando el concepto de «tribal».

⁸ En este punto es necesario advertir que consideramos que existe una diferencia entre los artefactos culturales que son utilizados por diversos grupos sociales con el fin de definir fronteras a través de su carácter simbólico, y plantear que el propio artefacto cultural define o expresa lo que «es» ese grupo. Es decir, de acuerdo con lo planteado hasta ahora, estos artefactos serían un momento de articulación que producen una sobre identificación pero que no expresan una totalidad.

sobre la música trasladando su espacio de constitución al propio espacio de la experiencia musical, planteamos que otra manera en que esta relación puede ser entendida es a partir de su interacción con grupos o sujetos sobre los cuales influye (no solo como espacio de expresión y representación) sino como elemento productor de los propios sujetos. Así, consideramos que la identidad presenta una imposibilidad de sutura debido al exceso que se produce en cada identificación, por lo que debe ser entendida como un proceso que busca la totalidad como su lógica articuladora, pero que esta totalidad es su propia imposibilidad.

Para enfrentar algunas de las limitaciones identificadas, se propone introducirnos en el debate sobre las «culturas juveniles» a partir de los espacios de producción y de actividad musical del rock en la ciudad de Quito. Para esto, una entrada de problematización tiene que ver con la actividad de los músicos (Frith, 1996; Becker, Faulkner y Kirshenblatt-Gimblett, 2006). Es decir, los mecanismos a través de los cuales aparece una práctica musical específica y contextualizada y los procesos que permiten y condicionan la actividad musical como oficio (Bennett, 1980; Cohen, 1991; Finnegan, 1989).

Dentro de los trabajos que toman la actividad musical como eje de análisis se pueden identificar —brevemente— las siguientes perspectivas⁹:

En primer lugar, se ubican los trabajos provenientes de la Escuela de Birmingham y el concepto de subculturas —al cual ya se hizo referencia anteriormente—, que pese a no tomar como objeto de estudio la producción cultural sino más bien la producción de estilos y modas dentro de grupos «juveniles», ha tenido una importante influencia en la forma de abordar el estudio sobre músicos locales.

En segundo lugar, se puede señalar la perspectiva de mundos de arte y producción de la cultura¹⁰, que aparece como una respuesta a la «gran tradición» iniciada por Adorno¹¹. Tradición que ha sido caracterizada con el término de «culturología» (*culturology*) para referirse a un tipo de perspectiva que intenta descubrir o descifrar el contenido social de los trabajos y estilos de arte (Berger, 1995, citado en DeNora, 2000, p. 1). La noción de mundo de arte se emplea para «mostrar la red de personas cuya actividad cooperada y organizada a través del conocimiento compartido de las formas convencionales de hacer las cosas produce una clase de trabajo de arte que el mundo de arte define como tal» (Becker, 1982, p. x, traducción propia).

⁹ Otra perspectiva es la desarrollada por Bennett (2002) sobre escenas musicales, la cual surge como resultado de la influencia de la perspectiva de los mundos de arte y producción de la cultura, así como de las críticas a la teoría de las subculturas.

¹⁰ Para un balance sobre la perspectiva de producción de la cultura y «mundo de arte», consultar Peterson y Anand (2004).

¹¹ Sobre Adorno se puede ver: Martin (1995, pp. 75-125). Consultar DeNora (2000, 2003) para un intento de síntesis de la «gran tradición» y el enfoque de «producción de la cultura» desde una perspectiva constructivista.

Esta perspectiva, pese a las críticas (Auyero y Benzecry, 2002) y defensas (Becker y Obrist, 2005; Dennis y Martin, 2005; Martin, 1995) planteadas, ha sido un espacio central para comprender las formas en que se produce una «actividad colectiva», en este caso la actividad musical. Además, ha sido una perspectiva caracterizada por un acercamiento etnográfico (Finnegan, 2002; Grazian, 2003 y 2004), como demuestran los trabajos del propio Becker y otros estudios que retoman esta perspectiva (por ejemplo Becker, Faulkner y Kirshenblatt-Gimblett, 2006; Becker y Faulkner, 2009; Finnegan, 1989, entre otros).

Un tercer grupo de trabajos son los que se desprenden de la propuesta de Pierre Bourdieu en torno al *habitus* y los campos sociales¹². Específicamente, la propuesta de Bourdieu —en una lectura que privilegia *la distinción* (1989)— ha tenido gran repercusión en los estudios sobre consumo cultural (por ejemplo García Canclini, 1991, 1995). En esta línea se han desarrollado diversos trabajos, en su mayoría de corte estadístico, sobre el consumo cultural en ciudades o sobre artefactos culturales específicos (por ejemplo asistencia a museos). Otra línea de trabajo, expresada con mayor claridad en otros textos de Bourdieu como *Las reglas del arte* (1995), es la que se refiere a la identificación de la configuración y génesis de un campo específico, en este caso el de la «cultura» y la producción cultural¹³.

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

Sin ir más lejos, es necesario poner énfasis en aquellos puntos y debates que nos interesan, los cuales tienen que ver con la discusión de los tópicos que han dominado la comprensión de la producción musical: por un lado, las preguntas respecto de la identidad, y por otro, la juventud como escenario natural del rock y de los músicos.

En ambos casos, además de las advertencias y dudas planteadas, es necesario destacar que la pregunta por la identidad resulta imposible de responder debido

¹² Ver: Bourdieu, 1991, 1995, 1997; Bourdieu y Wacquant, 2005.

¹³ Para lograr esto, Bourdieu propone la necesidad de realizar tres pasos: (i) analizar el campo en cuestión en relación con el campo de poder y su evolución en el decurso del tiempo; (ii) analizar la estructura interna del campo en cuestión, y (iii) analizar la génesis de los *habitus* de los ocupantes de estas posiciones (Bourdieu, 1995, p. 318).

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

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

3. TRADUCCIONES LOCALES DEL ROCK

Hablar de rock es referirse a distintos elementos que forman parte de un flujo global que se articula y traduce localmente. Asumimos el rock como una «plantilla en la que una variedad de sonidos y comportamientos puede ser ubicada y seguir siendo entendida como una categoría coherente» (Pacini, Fernández y Zolov, 2004, p. 5, traducción propia).

Si bien no es el objetivo de este artículo realizar una historia del rock ni identificar las múltiples formas que adopta su incorporación en un contexto como el de Quito, sí interesa señalar algunos aspectos que permitan continuar la discusión planteada previamente.

Las particularidades de la aparición del rock como práctica musical y discurso a fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970 a partir de la traducción local de procesos globales, innovaciones musicales (género musical, melodías) y extramusicales (instrumentos, indumentaria) propiciaron la aparición de un nuevo espacio dentro del campo cultural quiteño¹⁴.

¹⁴ Pese a que no es nuestro objetivo, el desarrollo inicial del rock se debe en gran parte a circuitos formales de reproducción cultural (por ejemplo, películas como *Al compás del reloj* (1956), la introducción de rockolas a comienzos de la década de 1950, entre otros aspectos (Ibarra, 2009).

Este proceso no estuvo ajeno a conflictos con el Estado y las autoridades: hubo una serie de actos de represión material y simbólica. Al interior del campo musical se produjeron desplazamientos de otros géneros musicales, como la balada, y en términos de los gustos musicales, donde la creciente circulación por vías formales (radio, películas) e informales, se promovió la masificación del rock como sinónimo de liberación, modernidad y rebeldía.

Este proceso de consolidación continuará hasta mediados de la década de 1980, cuando se producen dos hechos significativos: por un lado, la profesionalización de la actividad musical, al realizarse un mayor número de conciertos, grabación de discos, entre otros. Durante estos años empieza una producción discográfica nacional «formal» y aparece lo que para algunos informantes es el primer disco de rock nacional (aproximadamente en 1981-1982, según diversos entrevistados) de la agrupación Mozarella¹⁵, así como la realización de distintos festivales, conciertos, etc. Y por otro lado, la consolidación del subterráneo como nueva dinámica musical que influye en la redefinición de las posiciones al interior del campo rockero al promover distintas formas de construir la relación de interés o libido de los agentes con este campo específico.

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

Pero esta «secuencia» no es tan simple ni evidente. En este proceso, diversos actores —a través de trayectorias individuales y colectivas— abrieron senderos que permitieron la continuación de la actividad musical rockera y una serie de innovaciones en el medio local (con su claro paralelo y origen en corrientes internacionales y propuestas extranjeras), o como señala un músico local considerado el ‘abuelo’ del rock en Quito:

Entonces [a fines de los sesenta y comienzos de los setenta] los grupos eran bastantes colegiales, por ejemplo Academia Cotopaxi, que tenía una vinculación directa con el gobierno de EE.UU.; entonces ellos tenían su vaina muy clarita a ese respecto. El resto de grupos, perdón había un grupo que se llamaban *El banquete de los mendigos* y hacía música de Creedence y solo eso, pero igualita, y solo eso. Y de ahí el resto eran grupos de de pop rock, que es lo que querían mostrar. En el caso nuestro [grupo La Tribu], imagínate, entrar con una vaina Hendrix. Era ¡chusa!, fuera de foco (Ramiro Acosta, entrevista personal).

¹⁵ Grabación realizada en Estados Unidos gracias a los contactos de unos de los miembros de Mozarella, de origen norteamericano.

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

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

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

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

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

Para mí en cambio la fonética misma del rock me vino como parte de la música, pero no es que todo el mundo hablara inglés: ahora es que todo el mundo se

suelta inglés, francés, y lo que sea, pero al menos para mí las letras eran como parte fundamental de la música, por último ni las entendías, pero igual te las sabías, las cantabas, y eso era en el caso de los grupos. Los grupos hasta los años setenta, si cabe, más bien hacían musiquita que yo llamo baladas, que ya tenían una tendencia hacia el rock, y esa era como una tendencia en el mundo que también se plasmó acá. Entonces, repito, por ejemplo había un grupo que se llamaba *Los Jaquies* de México, que hacía *covers* de *Deep Purple*, *The Beatles* inclusive [...] (Ramiro Acosta, entrevista personal).

Como señala el líder de Luna Llena, una de las bandas del sur de la ciudad a inicios de la década de 1980:

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

Además, a diferencia de lo que se suele plantear, el rock no solo se introduce como una «copia» de las corrientes anglosajonas, sino que también se nutre de lo que provenía de otros países latinoamericanos. Como señala otro miembro de bandas de rock a inicios de los ochenta:

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

Esto propone una doble problemática: por un lado, la traducción y el proceso de aprendizaje a partir de la repetición de las canciones «originales» en inglés, y por otro, la apropiación de las traducciones que de estas canciones se realizaron en lugares con una importante producción discográfica como México. Dos caminos, muchas veces entremezclados, que permitieron la traducción local y la aparición de un «rock quiteño».

Vamos observando un juego complejo entre las traducciones locales y la producción local, y los canales formales e informales de difusión. Es decir, ante la ausencia de canales formales importantes (p.e. la presencia de discográficas internacionales que promovieran una producción y mercado local, como en el caso de México), las redes informales promovieron un tipo particular de organización del campo rockero.

4. DIVISIONES MUSICALES Y TERRITORIOS MUSICALES

El **subterráneo ecuatoriano** [...] el movimiento *under*, el movimiento negro, la ola negra o como quieran llamarle los fisgones de imágenes, sociólogos, antropólogos y filósofos de café y cigarrillo (Danilo Vallejo, 2008, s/n).

De manera conjunta con estas «traducciones» y la práctica musical, la inserción del rock a escala local se articula con distintos elementos, otorgando sentido a la idea de rock quiteño. En este sentido, junto a lo señalado, interesa desarrollar una idea: hablar de rock en Quito implica necesariamente hacer referencia sus «divisiones espaciales».

Quito es una ciudad de morfología «larga», donde el Centro Histórico y el Panecillo (cerro) actúan como espacios simbólicos y territoriales de organización de la ciudad, dividiéndola en una zona norte y una zona sur. Si bien Quito comparte con el resto de ciudades de la región la ubicación periférica los estratos más pobres, posee un rasgo especial: dado el proceso de urbanización, consolidación urbana y formas de acceso a la vivienda, existe una aparentemente clara demarcación física (ubicación de estratos), narrativa y simbólica (el describirse como «soy del sur») en la ciudad.

Esta aparente separación espacial urbana actúa en diversos ámbitos de la vida de los habitantes de la ciudad y se articula de distintas maneras con prácticas culturales, como puede ser en el caso del rock. Es decir, se articula con los sentidos y significados que los agentes de estos campos de producción cultural otorgan a los criterios de autenticidad, historia, la propia definición del rock, entre otros.

Para varios informantes, la diferencia entre «sur» y «norte» se basa en una diferencia socioeconómica que influye en las posibilidades de acceso a determinados recursos tangibles y no tangibles. Guarda una relación (no causal) entre las condiciones objetivas de los agentes y las posiciones que ocupan dentro del campo de producción cultural, así como de las luchas al interior de este.

En los «inicios» del rock en Quito, se ubica un hecho de importancia. Gran parte de los miembros de los primeros grupos de rock quiteño (Sueños de Brama, La Tribu y otros) residían en las zonas del sur de la ciudad, y van a elegir una lugar de la zona sur como el espacio para realizar uno de los primeros conciertos masivos de rock en la ciudad: el concierto en la Concha de la Villaflora (1972).

En la actualidad este espacio existe como uno de los hitos del rock ecuatoriano debido a los conciertos que se celebran ahí y al impulso que adquirió desde fines de la década de 1980, cuando la organización «Al sur del cielo», uno de los principales grupos organizados de rock (específicamente del metal), empezó a realizar un concierto cada año. Como señala uno de los «fundadores» del rock en Quito:

A ver, geográficamente yo creo que tienen mucho que ver. Por ejemplo, el tiempo que nosotros comenzamos. Yo vivía en la Villaflora, en el sur; el otro grupo del que hablamos era del sur, el grupo colegial del sur. Como que el sur va marcando [...]. Pero yo me refiero a que la gente que se ha dedicado a esto, que están muy metidos en esto, han sido de zonas periféricas o casi periféricas. Ahora podemos hablar de otra cosa, porque hay una gran cantidad de grupos y tendencias, expresiones musicales, pero el sur es otro país actualmente y tienen otras tendencias, totalmente. Son sumamente metaleros, por ejemplo (Felipe, líder de bandas de rock en los años setenta y ochenta).

La inserción del rock en Quito y su posterior desarrollo no pueden entenderse por fuera de las características que posee el sur de la ciudad¹⁶. A inicios de los ochenta, el rock había alcanzado mayor masificación y se había convertido claramente en una música juvenil que atravesaba distintos grupos socioeconómicos.

Pero va a ser durante la década de 1980 —que es el momento en el que adquiere cada vez mayor importancia esta separación entre norte y sur en términos de los «mundos musicales» (Becker, 1982)— cuando sucede uno de los hitos más importantes para las características del campo rockero quiteño: el surgimiento y desarrollo del rock subterráneo (principalmente metal). Esto va a redefinir los polos al interior del campo, así como las luchas en su interior y la relación del campo con otros campos. A mediados de los ochenta, con un gobierno de derecha conservadora en el poder (León Febres Cordero) y la utilización de diferentes estrategias represivas estatales, el intento de movimientos urbanos movilizadas de izquierda (Alfaro Vive Carajo) y la crisis económica iniciada en 1982, entre otros aspectos, definen un panorama político y social en el cual el subterráneo empieza a gestarse y va adquiriendo mayor adhesión y visibilidad. Al interior de estas características sociales, económicas y políticas, aparece el subterráneo como un escenario de innovaciones y se convierte en mecanismo para dar cuenta de diferencias de clase y de ubicación espacial.

¹⁶ Un tema pendiente es poder rastrear con mayor detalle —tal como lo realiza Zolov (1999)— el sentido que se otorga al rock como un artefacto «modernizador».

Ya, uy, verás, es que eso fue un problema y un dilema tenaz [la diferencia entre sur y norte]. Fue tenaz porque mira, el norte y el sur siempre fue encontrado, y no por característica del rock sino por una característica económica de la ciudad: en el norte se ubicaban todas aquellas personas que tenían un poco más de nivel económico fuerte. Entonces, era la zona de billete, pues. Nosotros, los del sur, siempre amargados, en ese estilo de decir «no tenemos plata pero hacemos lo que nos da la gana», y eso provocó que también eso repercuta en el rock, o sea, se llegó a reproducir lo mismo entre «los del norte» y «los del sur». Entonces los del norte sí tenían la oportunidad de comprarse una guitarra, o que alguien les financie, para grabar discos o para por lo menos sacar aunque sea un demo, o algo, algo, pero los del sur, a nosotros nos tocaba fabricarnos guitarras, hacernos como podíamos los conciertos. Entonces no era lo mismo, o sea, siempre fue un sistema de lucha. Entonces comenzó una lucha interna del movimiento norte sur, y fue tenaz porque duró por lo menos unos ocho o nueve años (Luis, miembro de organización de gran importancia de metal y rock en la ciudad).

Las actividades en torno al rock (consumo, producción, etcétera) se diferencian por los circuitos a los que pertenecen. El «sur» de la ciudad, como espacio imaginario de lo popular, se narra a sí mismo como el epicentro del rock y lo auténtico, a diferencia del «norte» a quien se le tilda de ser una copia desvalorada del rock. Sin embargo, tal separación responde a un conjunto de representaciones que atraviesan el espacio social y que muchas veces se contradicen con la existencia de un conjunto de canales y mecanismos a través de los cuales la actividad musical de ciertos grupos se traslada indistintamente entre ambos «escenarios», pero que mantienen una narrativa que las diferencia.

Desde ahí ya se comienza a ver la fragmentación del rock en el Ecuador, cuando recién se comenzaron a hacer los primeros conciertos en la concha acústica. El espacio era solamente un parque botado, ahora está a cargo de nuestra organización «Al sur del cielo», pero en ese entonces éramos todos roqueros, no teníamos realmente una fragmentación del rock ecuatoriano. Todos tocábamos, lo que se buscaba era tocar. Para esa media hora o cuarenta minutos tienes que prepararte un mes, gastar, tienes que de alguna manera salir adelante con tu manifiesto, con tu forma de expresarte. Ahí para mí se dio una fragmentación entre el sur y el norte en Quito, y se comenzó a dar una fragmentación dentro de lo social y lo económico, porque había gente que tenía mayor capacidad económica, incluso para instrumentos, y los demás no, pues. Entonces había ese tipo de competencia en ese tiempo. Había gente que tocaba otro tipo de música que ahora se dice añiñada; en ese entonces no había esa denominación, sino que tocas rock o tocas rock, y punto. Entonces qué tocabas, Black Sabbath, Led Zeppelin, porque ese era el rock que había: antes no había ni *full dark metal*. Sí, entonces, yo veo cosas ahora como absurdas (Juan)¹⁷.

¹⁷ Comentario realizado en el seminario «Factory nunca más» realizado en FLACSO - Sede Ecuador, con motivo de los seis meses del incendio en la discoteca Factory en donde perdieron la vida alrededor de veinte personas, en su mayoría pertenecientes al «movimiento» gótico de Quito (entre personas del público, miembros de agrupaciones musicales, entre otros).

La diferenciación espacial se encuentra ligada a los géneros musicales. Mientras en el sur empezaron a realizarse conciertos de rock y posteriormente apareció el despegue del subterráneo (especialmente el metal) a mediados de los ochenta (D. Vallejo, 2007, 2008), el norte se caracterizó por otro tipo de géneros musicales. Esto no quiere plantear una homogeneidad: lo que se plantea es la presencia «mayoritaria» de cierto tipo de prácticas y géneros musicales.

Estas diferenciaciones también se expresan (en un doble sentido) con los lugares (bares, espacios de conciertos, etcétera) mayoritarios en cada uno de estos lugares, que actúan no solo como punto de encuentro, reunión y puesta en práctica y construcción del sujeto rockero, sino como espacios simbólicos que demarcaban cierta territorialidad y sobre las que se construían «marcas» de grupos sociales. Así, encontramos que mientras lugares como la Michelena aparecen en el imaginario de generaciones de rockeros como el espacio de confluencia, contacto y crecimiento de la escena «rockera» del sur de la ciudad, en el norte existe otro tipo de referencias.

La relación con el espacio, en este doble juego entre música y lugar, va produciendo sus propias idealizaciones y mitos. Aparece y se refuerza uno de los mitos originales del rock: el sentido de comunidad, de resistencia, contestatario. En las historias de los informantes, las carencias presentes en estos contextos se enfrentan a partir de la reproducción del mito de la comunidad, de lo barrial y lo colectivo frente al individualismo que identifican como dominante en otras zonas de la ciudad. Se generan mitos, a partir de lo colectivo, del movimiento rock.

En el caso del subterráneo, la autenticidad se propone explícitamente como alejado de lo comercial, como una versión «antieconómica» de la actividad musical. Estos criterios, muchas veces expuestos de forma contradictoria al interior del campo, producen una forma de valoración sobre la propia actividad musical, lo cual repercute sobre las posiciones que ocupan las bandas, músicas y demás participantes al interior del campo musical. Nos encontramos con formas distintivas de construir la relación con el campo, de la *ilussio*, de la creencia en las propiedades propias del campo. Los grupos musicales son valorados, en este caso, a partir del «sacrificio» presente en la actividad musical.

El subterráneo aparece como reconfigurando el campo musical, al ampliar el campo de posibilidades de la actividad musical, crear una «ficción» respecto de la distancia entre lo comercial y lo auténtico y de las formas en que se «hace música». Las posiciones al interior del campo se redefinen, y se reorganiza el espacio a partir de nuevos principios.

Se puede plantear entender el subterráneo como espacio de innovación en el campo rockero y de reorganización de las posiciones en su interior, en donde el «mito del rock» aparece como una forma de enfrentar las carencias simbólicas y materiales de la actividad musical, pero no solo como «resistencia», sino como formas contextualizadas de asumir el oficio musical y los sentidos y significados de la valoración extramusical y de la propia música. Este mito de la autenticidad

—como se señaló— se articula con la ubicación espacial y la clase, y sobre él es necesario recordar lo que señala Frith:

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

5. APUNTES

De lo planteado previamente se pueden desprender tres ideas a manera de cierre, y que funcionan a modo de hipótesis de trabajo futuras para comprender el proceso de inserción del rock como una práctica local. En primer lugar, surge la necesidad de tener una lectura crítica sobre los enfoques dominantes en la literatura relacionada con procesos culturales juveniles. En este artículo se propone ingresar en estos debates a partir de centrarnos en las prácticas musicales, e identificar las características que adoptan estos espacios de producción y consumo cultural.

En segundo lugar, se puede señalar que luego de la etapa de inserción del rock en Quito (a través de mecanismos formales e informales), la autonomía de este campo de producción cultural se caracteriza por el surgimiento del subterráneo como un conjunto de innovaciones y de nuevas articulaciones del rock con el contexto donde se desarrolla.

En tercer lugar, y ligado a lo anterior, una forma en que se expresan estas nuevas formas de articulación es la importancia que adquiere la diferencia entre «sur» y «norte» como espacios socioeconómicos distintos en la ciudad. Es decir, la práctica musical se articula con diferencias de clase y de pertenencia a espacios de la ciudad, lo cual se va a reflejar en las narrativas internas del campo que son utilizadas para legitimar, diferenciar y clasificar a las prácticas en torno al rock. Así, se logra reformular localmente el «mito de autenticidad» del rock como un elemento constitutivo de la práctica musical y algo coherente para todos los participantes de estas prácticas.

Estos ejes de discusión aún deben ser trabajados en mayor profundidad, rastreando la construcción local de categorías como «acolite» (favor) y de la propia idea de autenticidad como mecanismos para entender las características de este campo, y finalmente, tratar de ir más allá de las descripciones exóticas sobre las «culturas juveniles».

Además, es necesario explicitar otra intención presente en este artículo. En el año 1996 se llevó a cabo un evento de violencia estatal de la Policía a los asistentes de un

concierto de rock en la ciudad de Ambato (ver González, 2004), enmarcado en discursos como el propuesto por el entonces presidente de Ecuador, Abdalá Bucaram:

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

La referencia a esta cita no es gratuita. Junto a la asociación entre rock y violencia, se mantiene una pregunta: ¿es el rock una forma de música local? Sí y no. El objetivo de este artículo ha sido presentar algunas pistas respecto de la inserción y surgimiento del rock en la ciudad de Quito, y cómo este proceso se encuentra articulado con el espacio social de la ciudad. Es decir, proponer cómo es que el rock se convierte en una práctica local.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, A. (1999). El rock: ¿un movimiento social o un nuevo espacio público? *Ecuador Debate*, 42.
- Alabarces, P. (2005). «11 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina». Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) «Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina». Buenos Aires. <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/pabloalabarces.pdf>> [Consulta: 10 enero de 2007].
- Alabarces, P. (2006). Fútbol y patria: el fútbol y (la invención de) las narrativas nacionales en la Argentina del siglo XX. *Papeles del CEIC*, 25.
- Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Revista Transcultural de Música*, 12, s/n.
- Auyero, J. y Benzecry, C. (2002). Cultura. En Carlos Altamirano (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 35-42). Buenos Aires: Paidós.
- Ayala, P. (2007). *El rock en Quito*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, H. (2004). Jazz Places. En Andy Bennett y Richard A. Peterson (eds.), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* (pp. 17-27). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Becker, H. y Faulkner, R. (2009). *Do You Know...? The Jazz repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, H. y Pessin, A. (2006). A dialogue on the ideas of World and Field. *Sociological Forum*, 21(2), 275-286.

- Becker, H., Faulkner, R. y Kirshenblatt-Gimblett, B. (eds.) (2006). *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bedoya, M. E. (2005). Nos veremos en el escenario: prácticas musicales locales dentro del género rock y mercados globales. Tesis de Maestría. Universidad Andina-Simón Bolívar Sede-Ecuador.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, 33(3), 599-617.
- Bennett, A. (2002). Researching Youth Culture and Popular Music: a Methodological Critique. *British Journal of Sociology*, 53, 451-466.
- Bennett, H. S. (1980). *Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Bourdieu, P. (1989). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Clayton, M., Herbert, T. y Middleton, R. (eds.) (2003). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Cohen, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Costa, P.-O., Pérez Tornero, J. M. y Tropea, F. (1996). *Tribus urbanas. El ansia de la identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona: Paidós.
- Cruces, F. (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas. *Revista Transcultural de música*, s/n.
- Dennis, A. y Peter M. (2005). Symbolic interactionism and the concept of power. *The British Journal of Sociology*, 56(2), 191-213.
- DeNora, T. (1986). How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and a Space for Word. *Sociological Theory*, 4(1), 84-94.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feixa, C. (2006a). *De Jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- Feixa, C. (2006b). Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 4(02), s/n.
- Feixa, C. y Castro-Pozo, M. (2005). De jóvenes, músicas y las dificultades de integrarse. En Néstor García Canclini (comp.), *La antropología urbana en México*, (pp. 265-306). México: Fondo de Cultura Económica.
- Finnegan, R. (1989). *The hidden musicians. Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música - Trans*, 6, s/n.
- Frith, S. (1987). Hacia una estética de la música popular. En Cruces (comp.). *Las culturas musicales* (2001): 413-435. Madrid: Trotta.
- Frith, S. (1996). *Performing rites. On the value of Popular Music*. Harvard University Press.
- Frith, S. (2003a). Música e identidad. En Stuart Hall y Paul DU Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Frith, S. (2003b). «Music and Everyday Life». En Martin Clayton, Herbert Trevor y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp. 92-101). Nueva York: Routledge.
- Gallegos, K. (2004). Al estilo de vida metalero: resistencia cultural urbana en Quito. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 18, 24-34.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N., Gullco, J., Módena, M. E., Nivón, E., Piccini, M., Mantecón, A. R. y Schmilchuk, G. (1991). *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*. México DF: Universidad Autónoma de México.
- Gartman, D. (2002). Bourdieu's Theory of Cultural Change: Explication, Application, Critique. *Sociological Theory*, 20(2), 255-277.
- González, D. (2004). Al estilo de vida metalero: resistencia cultural urbana en Quito. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 18, 33-42.
- Grazian, D. (2003). *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Grazian, D. (2004). Opportunities for Ethnography in the Sociology of Music. *Poetis*, 32(3-4), 197-210. Hebdige, Dick (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Ibarra, H. (2004). La construcción social y cultural de la música. Comentarios al Dossier de Iconos 18. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 19, 80-86.
- Jefferson, T. y Hall, S. (Eds.) (1976). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres: Hutchinson.
- Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus. El declinamiento del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.
- Maira, S. (1999). Identity dub: the paradoxes of an Indian American Youth Subculture. *Cultural Anthropology*, 14(1), 29-60.
- Martin, P. J. (1995). *Sounds and society. Themes in the sociology of music*. Nueva York: Manchester University Press.
- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. *Revista Transcultural de Música*, 6. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm>> [Consulta: 1 de febrero de 2007].
- Ochoa, A. M. (2006). A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia. *Revista Transcultural de Música*, 10. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/ochoa.htm>> [Consulta: 1 de febrero de 2007].
- Ochoa, J. P. (2009). Identidad, globalización y estado: el caso de los jóvenes roqueros en Quito. Tesis de Maestría en Relaciones Internacionales. FLACSO - Ecuador.

- Pacini, D., Fernández, H. y E. Zolov (2004). *Rockin' las Américas: the global politics of rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Padawer, A. (2004). Nuevos esencialismos para la antropología: las bandas y tribus juveniles, o la vigencia del culturalismo. *Kairos, Revista de temas sociales*, 14.
- Palti, E. J. (2007). *El tiempo de la política: el siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Quintero, Á. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México DF: Siglo XXI.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: Editorial Sb.
- Semán, P. y P. Vila (2008). La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las «tribus». *Revista transcultural de música*, s/n.
- Shepard, J. (2003). Music and Social Categories. En Martin Clayton; Herbert Trevor y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (pp. 69-79). Nueva York: Routledge.
- Vallejo, D. (2007). *El movimiento subterráneo ecuatoriano o en otras palabras el underground nacional*. Disponible en Microtono (www.microtono.com).
- Vallejo, D. (2008). *El movimiento subterráneo ecuatoriano o en otras palabras el underground nacional. Parte II*. Disponible en Microtono (www.microtono.com).
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, 2. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>> [Consulta: 16 de marzo de 2007].
- Willis, P. (1978). *Profane Culture*. Londres: Routledge.
- Wright, D. (2005). Mediating Production and Consumption: Cultural Capital and Cultural Workers. *The British Journal of Sociology*, 56(1), 105-121.
- Zolov, E. (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press.

Manuscrito recibido: 03/10/2011