

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

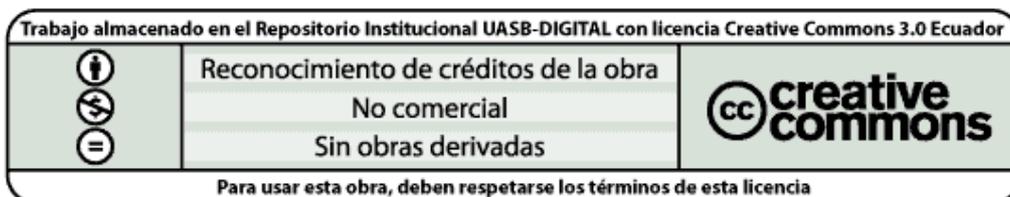
Mención en Comunicación

La música metal del noroccidente de Quito

Autor: Marco Antonio Pintado López.

Tutor: Santiago Cevallos

Quito, 2016



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Marco Antonio Pintado López, autor de la tesis intitulada "Producciones heterogéneas de la música rock metal en la cultura urbana de la zona nor occidental de la ciudad de Quito desde 1990 hasta el 2015" mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 31 de octubre de 2016

Firma:.....

Resumen

Desde una perspectiva testimonial, la intención de esta investigación es analizar los discursos creativos musicales en la escena rock metal subterránea de los sectores del noroccidente de la ciudad de Quito, específicamente de los barrios de Cotocollao, Carcelén y Pusuquí, con las bandas *Demencia*, *Lasen* y *Likaón* respectivamente.

Para esto se toma en cuenta el contexto de las culturas urbanas del rock metal de la ciudad de Quito, para entrar en la memoria histórica de las bandas mencionadas que narren el proceso de formación de una banda de metal, la apropiación de la música metal, las técnicas estéticas musicales y la realización de sus repertorios musicales, hasta generar los discos como productos culturales.

Cada capítulo narra las estrategias estéticas, culturales, y socio políticas que realizan desde su lugar de enunciación, e intenta interpretar desde la perspectiva de los Estudios de la Cultura, las motivaciones, mentalidades y significaciones que tiene esta práctica cultural de hacer música metal.

Apoyándonos en la sonoridad, el análisis crítico del discurso, el testimonio, la comunicación, la etnomusicología y la experiencia vivencial, se utilizara las distintas producciones discográficas y su música como un recurso epistémico que se relaciona, expresa, y manifiesta el entorno sociocultural en el que se desarrollan.

Palabras clave:

Música popular. Rock. Metal. Culturas urbanas. Sonoridad. Bandas musicales. Testimonio. Movimientos musicales. Comunicación.

A mi hijo Marco Gabriel Pintado por tu ejemplo de vida.

A mi compañera Gabriela Paredes por tu apoyo y cariño incondicional.

A mi madre Marcela López y mi padre Marco Pintado Palacios por ayudarme
a crecer en integridad.

A mi tutor Santiago Cevallos por su ejemplo y apoyo académico.

A los integrantes de las bandas Demencia, Lasen y Likaón por apoyar este
reto.

A tod@s l@s que practican metal por ser contestari@s.

Tabla de contenido

| | |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| CAPÍTULO 1..... | 11 |
| Música metal y culturas urbanas en Quito..... | 11 |
| 1.1. Dimensión musical..... | 11 |
| 1.2. El metal en Quito | 13 |
| 1.3. Lugares de producción metalera | 22 |
| 1.4. Bandas de metal disidentes y subterráneas | 29 |
| CAPÍTULO 2..... | 37 |
| La banda Demencia | 37 |
| 2.1. El barrio de Cotocollao | 37 |
| 2.2. El thrash metal de Demencia..... | 39 |
| 2.3. Escuchar música metal..... | 41 |
| 2.4. Un sonido malvado | 44 |
| 2.5. La masacre nunca termina..... | 47 |
| CAPÍTULO 3..... | 54 |
| La banda Lasen | 54 |
| 3.1. El sector de Carcelén..... | 54 |
| 3.2. Lasen el metal experimental..... | 55 |
| 3.3. Aprender a tocar | 57 |
| 3.4. Kernel, el lugar para hacer música metal | 62 |
| 3.5. Desde el disco Análogo hasta el Mí Divergencia | 65 |
| CAPÍTULO 4..... | 73 |
| La banda Likaón | 73 |
| 4.1. La parroquia de Pomasqui. La urbanización Pusuquí..... | 73 |
| 4.2. Likaón metal desde la Mitad del Mundo..... | 75 |
| 4.3. Proceso musical creativo..... | 80 |
| 4.4. Expresiones diversas de Likaón..... | 83 |
| 4.4.1. Crítica de la autoridad y manifestaciones de poder..... | 85 |
| 4.4.2. Diálogos interestéticos..... | 94 |
| 4.4.3. La existencia del ser disidente | 96 |
| 4.4.4. Sensibilidad con el entorno social y ambiental | 98 |
| Conclusiones..... | 105 |

Introducción

La presente investigación reflexiona sobre los procesos musicales de las bandas de metal, *Demencia*, *Lasen* y *Likaón*, las cuales han incidido en el contexto social y cultural con su trayectoria, ensayos, presentaciones en vivo y sus producciones discográficas desarrollados en los barrios de Cotocollao, Carcelén y Pusuquí respectivamente, en el sector noroccidente de la ciudad.

La misma pretende comprender la construcción simbólica de sus repertorios musicales y producciones discográficas, el aporte estético cultural y el desarrollo de la identidad en la escena metalera subterránea como una construcción musical heterogénea en la cultura urbana en conflicto con el sistema económico social moderno capitalista.

El interés por estudiar las bandas mencionadas, se debe principalmente a que como baterista integrante de la banda de metal *Likaón*, me he involucrado en prácticas de insurgencia simbólica a través de este género musical, permitiéndome reconocer otras formas de escuchar, comprender y generar música que no están determinadas por el entretenimiento, el saber institucional, el imaginario del sujeto musical como genio creador, ni la actividad mercantil.

Esto ha permitido que la práctica de la música metal que realizo la considere como una forma de resistencia y reexistencia cultural en el desarrollo del ser, su hacer y estar en el mundo, distinto de lo que la hegemonía cultural y sus discursos pretende universalizar, construyendo una subjetividad que entra en tensión con los entornos de sociabilidad, escolares, laborales y las costumbres tradicionales.

Considerando que en la cultura se desenvuelven procesos de “dominación y hegemonía del poder de la clase dominante” (Guerrero 2002, 68) y entendiendo al poder como un conjunto de prácticas políticas económicas y culturales, la hegemonía cultural, es:

...una eficiente forma de opresión que mientras sustenta la permanencia del sistema, impide o al menos dificulta la existencia de los seres humanos que no sean capaces de articularse eficientemente con el mercado. Esto margina en principio y después expulsa a personas de todas las clases sociales, impidiéndoles ser, lo que a la larga les hace encontrar formas de ser y reconocimiento social en otros valores, probablemente más cercanos a sus imaginarios personales (Ogaz 2010, 109)

Esto, al igual que la “criminalización, la satanización, la represión o la absorción mercantil, responden a la lógica de opresión de la hegemonía cultural, los mismos que tienen la función de reducir la explosividad social para que la infraestructura no se vea afectada” (Ogaz 2010, 109).

Dicha reflexión de la hegemonía cultural nos remite a lo que Bolívar Echeverría manifiesta en su concepto de blanquitud, el cual nos da cuenta de la misma problemática.

La posibilidad de la dominación pasa por la hegemonía y la práctica cultural de la música metal es un “instrumento de resistencia y de insurgencia contra el poder y la dominación” (Guerrero 2002, 68), ya que es una concepción del mundo y de la vida que se halla en contraposición a las concepciones hegemónicas del mundo oficial, lo que implica una reevaluación del espesor cultural como campo estratégico en la lucha por ser espacio articulador de los conflictos.

Esta existencia vital se enfrenta en el cotidiano social con los imaginarios y mentalidades que se construyen sobre el ideal del sujeto racional funcional para una sociedad disciplinadamente mercantilista, resistiendo las vicisitudes que esto genera priorizando a la creatividad musical.

Desde esta experiencia mi propósito fue dialogar con los Estudios de la Cultura con el objetivo de entender los conflictos, las negociaciones y los entramados culturales de estas prácticas musicales en una sociedad como la quiteña. Un diálogo que permita establecer aportes para el desarrollo de relaciones interculturales y que fomenten la legitimidad de la necesidad vital de prácticas culturales que fortalezcan los derechos a las mismas.

El gusto por la música metal se relaciona con el rescate del saber escuchar, que considero como un componente abandonado por las relaciones socio comunicacionales. Esto constituye un campo de lucha cultural donde la sonoridad es una dimensión epistémica que ayuda a entender la función social, política, económica y cultural de la música.

Dicho saber escuchar es un método didáctico que induce el aprendizaje del instrumento musical. Este método permite apropiarse de la música metal, transformarla y usarla como reclamo hacia una sociedad autoritaria, represiva y sobre todo fingida, cuestionando lo que la democracia promulga, el capitalismo fomenta y la religión mantiene.

En este sentido la música metal adquiere una funcionalidad en relación al contexto social determinado, el cual permite la construcción identitaria y el uso de la música metal como campo de conflicto con la hegemonía cultural, presentando otro tipo de mentalidad, de significación y de interpretación de la realidad.

Además el interés por las bandas mencionadas se relaciona también con generar una reflexión respecto a los imaginarios que se tienen de la música rock metal en la ciudad de Quito. Imaginarios que homogenizan el origen de las manifestaciones de la música metal como un fenómeno estático, inamovible y sin importancia.

Por otra parte el imaginario de una ciudad dividida longitudinalmente por el sur y el norte como centro importante de la misma, no presta atención a la ciudad periférica con las contradicciones que se han generado históricamente en la creación de la ciudad de Quito.

Los sujetos que intervienen desde esta zona periférica transforman la escucha de la música rock metal. La investigación recorre las huellas de veinte años de pertenecer a una escena musical subterránea para reflexionar sobre las motivaciones, las transformaciones, las significaciones y las intenciones que le den a esta práctica musical las bandas *Demencia*, *Lasen* y *Likaón*, tomando en cuenta las diversas adversidades que se tiene que afrontar al desear realizar la misma.

La presente investigación está construida como un relato con los testimonios de los integrantes de las bandas mencionadas como generadores de esta práctica cultural, explicando lo que significa hacer música metal, sus motivaciones y sus experiencias de vida que narran desde la formación de una banda de metal hasta la producción de sus repertorios musicales.

El trabajo hace un recorrido histórico de la música rock y el metal en la ciudad de Quito, dando importancia a los desarrollados desde el año 1990 hasta el 2015, porque recoge la memoria histórica de las bandas estudiadas que se han desarrollado en el noroccidente de Quito.

Sus producciones discográficas son la huella de este periodo que considero importante como una verificación de la existencia de estas expresiones musicales con influencias diversas y temáticas realizadas desde sus localidades periféricas.

La investigación reflexiona también sobre los lugares en que se desarrolla la apreciación de la música metal, a través del intercambio de bienes culturales como el

disco, el casete o el flujo de personas hacia sitios de encuentro como los conciertos, lo que permite construir otros imaginarios sobre cómo vivir y percibir la ciudad.

En este mismo sentido, se narra las relaciones que tienen los integrantes de las diferentes bandas con la tecnología y el aprendizaje de un instrumento, desarrollado por la técnica de la escucha cómo un catalizador que permite aprehender el mismo y crear sus repertorios, estableciendo el ensayo musical como una actividad permanente de la práctica cultural, considerado como un estilo de vida que permite resistir y reexistir ante las condiciones hegemónicas sociales dotándoles de una dimensión política.

Así se mostrará la heterogeneidad de estas bandas al recurrir a diversos temas y formas de construir sus letras para establecer su posición frente a problemas sociales. El uso del lenguaje para resignificar los símbolos de la cultura dominante como estrategia de insurrección que denuncia y se opone en un acto de resistencia cultural.

La investigación comprende el entendimiento de una práctica cultural como forma de comunicación que manifiesta la construcción de identidades culturales en tensión con la construcción moderna de la sociedad. La música rock metal es entendida como una acción humana en permanente reflexión, que construye un espacio para irrumpir en lo cotidiano.

No se han realizado trabajos investigativos que reflexionen desde las prácticas musicales y amplíen las estrategias estéticas, políticas y culturales que contienen las mismas en el desarrollo de la cultura musical del metal. Para mí como músico integrante de la banda *Likaón*, es importante hacer una interpretación desde mi subjetividad, sin que por ello se pierda objetividad en el trabajo investigativo.

Las bandas de metal como actores constitutivos de la sociedad, su participación en la misma es poder construir otras formas de sentir, pensar, ser y estar en el mundo moderno a través de la creación musical como una práctica cultural que manifiesta su inconformidad con la estructura socioeconómica establecida.

Escoger las bandas mencionadas es también encontrar una relación geográfica que permita entender las formas heterogéneas de formación de bandas de rock metal, ya que son prácticas determinadas por el tiempo de ocio, adversas y precarias que permitan comprender otras formas de creación musical que interpretan

la realidad y, a la vez, entender una forma no lineal de la historia del rock metal en Quito.

Al tomar en cuenta estos aspectos fortaleceré el debate en el uso de la música contemporánea que se genera en el metal, además de enriquecer las formas de expresión y el papel que los músicos desempeñan en este contexto.

Por otra parte esta investigación servirá como una introducción para futuras investigaciones, que tengan un aporte con reflexión crítica para dar a conocer al lector un fenómeno que se produce en nuestra sociedad y que conviene entender sus aportaciones al desarrollo de las sociedades tanto desde lo individual como desde lo colectivo.

CAPÍTULO 1

Música metal y culturas urbanas en Quito

1.1. Dimensión musical

La dimensión más significativa de la música es su funcionalidad dentro de un contexto social determinado. Este pertenecer a un escenario cultural dado genera y determina el papel comunicativo que posee la música en la vida del individuo, que pertenece a un grupo con el que comparte un universo simbólico, una lengua, unas costumbres, creencias, etc. Es en este contexto donde la melodía o la canción se cargan de un significado social compartido.

La música ha sido siempre una forma de expresión cultural de los pueblos y de las personas a través de la cual se expresa la creatividad. Las manifestaciones musicales van unidas a las condiciones culturales, económicas, sociales e históricas de cada sociedad.

Para poder comprender un tipo de música concreto es necesario situarlo dentro del contexto cultural en el que ha sido creado, ya que la música no está constituida por un agregado de elementos, sino por procesos comunicativos que emergen de la propia cultura. La música tiene como finalidad la expresión y la creación de sentimientos, también la transmisión de ideas y de una cierta concepción del mundo.

“Es desde la música donde se resignifica el mundo y desde donde se expandirán las otras expresiones relacionadas con esta” (Ogaz 2010, 118). La música para las culturas urbanas del metal es el espacio de pertenencia simbólico vital en que el discurso se apropia, se transforma y se reproduce.

Esta cualidad de resignificar el mundo perteneciente a las culturas urbanas con la música rock metal, permite desafiar permanentemente un sistema social que da importancia al mercado y sus relaciones consumistas y mercantiles; “generando otros contenidos y valores, creando y sosteniendo espacios que no están configurados, ni determinados por el mercado” (Ogaz 2010, 158).

Las culturas urbanas son expresiones que muestran ineficiencia del sistema capitalista ya que este modo de producción no es capaz de resolver las pulsiones bio-psicológicas de los habitantes del mundo urbano. Al respecto:

Antonio Gramsci hace mención que la tan difundida rebeldía de la juventud no puede ser entendida en lo absoluto como un producto natural de ésta, sino más bien, es producto de las necesidades nunca resueltas de un sistema que tiene por objetivo la simple acumulación. Vemos cómo los habitantes de las ciudades, al no tener ni referencia, ni formulas posibles para resolver estas necesidades que pueden ser de todo tipo tanto básicas o biológicas (alimentación, salud, vivienda, vestido) como culturales (formas de identidad, expresión, representación, participación, y decisión), van generando cambios en sus formas de vida y valores, otras formas de supervivencia y aproximación al territorio urbano a las que llamaremos, después de entenderlas como prácticas culturales de supervivencia en la ciudad: Culturas Urbanas. Mismas que poseen carácter universal, y sobre todo una capacidad ilimitada de asumir y resolver gran cantidad de diversidades y particularidades, en diálogo y conflicto (Ogaz 2010, 72).

La categoría de culturas urbanas es útil para repensar el proceso de organización y construcción de identidades de personas que viven en ciudades, con una dimensión política que es la de generar vivencias culturales que permiten apropiarse y desarrollar estilos de vida que no sean únicamente articulados por el sistema económico capitalista que está basado en la explotación y dominación:

Entendemos a las Culturas Urbanas como mecanismos sociales que permiten la supervivencia de grandes masas de la población de las ciudades, mismas que son expulsadas por un sistema que no puede garantizar la resolución de sus necesidades mínimas, se crean entonces como respuestas eficientes para hacer que todos aquellos que deberían desaparecer al no ser funcionales con el sistema puedan sobrevivir desde niveles organizados y perdurables de marginalidad (Ogaz 2010, 186).

Este objetivo político señala la capacidad potencial de las culturas urbanas de incidir en los modos de producción capitalista, como también la afirmación de la ineficiencia del sistema capitalista de las que son tantas las expresiones de las culturas urbanas, porque este modo de producción no es capaz de resolver las pulsiones bio-psicológicas de los habitantes del mundo urbano. Sin embargo advierte su principal limitación que;

Consiste en la posibilidad de permanecer solamente como una forma de supervivencia que se vuelva funcional al modo de producción, y que... solamente provea de mecanismos de desfogue y consumo al capitalismo, sin que los conflictos que seguiría teniendo bajo esta modalidad lleguen nunca a generar una verdadera inestabilidad dentro del sistema. (Ogaz 2010, 36).

Es dentro de esta categoría que se pretenden entender y explicar a las culturas urbanas del metal, en donde la música se presenta como eje central para compartir la expresión, los rituales, procesos de identidad, imaginarios, símbolos, la creatividad y un espacio sonoro en disputa por la producción soberana y su difusión.

1.2. El metal en Quito

Desde que aparece la música metal es influenciada por el desarrollo de géneros musicales como el blues, el rock duro y la música psicodélica, su aparición generó controversias en la sociedad establecida y se constituyó en la banda sonora de colectivos humanos con una actitud contraria o alejada de la cultura oficial. Sin embargo esta concepción universalista del género musical, con el cual se pretende mantener una idea de la música como mercancía para consumo masivo del entretenimiento, no destaca sus dimensiones éticas, estéticas, epistémicas, político sociales, comunicacionales y culturales. En estas dimensiones encontraremos recursos que permitan construir una identidad musical que no se enmarque en un régimen de sonoridad hegemónico disciplinado y regulado por normas que se constituyeron en el siglo XIX y construyeron “las nociones de obra de arte y de artista, la perspectiva del ‘nacionalismo’ en el arte, la figura del intérprete virtuoso, la concepción de la música como pura abstracción y como forma de expresión superior, entre otras...la producción artística sostiene los valores de su escritura, originalidad, individualismo y autonomía” (López 2009).

Irene López dice que esta regulación permitió a la aristocracia considerar otras manifestaciones musicales como carentes de valor estético y marcar relaciones de poder que distinguen y oponen rasgos de superioridad e inferioridad. De esta regulación, según López, deviene un modelo de mercantilización de la música impuesto por el capitalismo, donde el músico como productor genera una mercancía que se consume según guste al público burgués determinado por la ley de la oferta y la demanda. Este régimen de sonoridad trae consigo la “herida colonial”, en este sentido “Alejo Carpentier sostenía que en América Latina se debía aceptar la música tal como se manifiesta” (López 2009), orientando el énfasis en la condición rítmica de la música,

La herida colonial, debido al régimen de sonoridad, instauró la determinación melódica y armónica para catalogar estéticamente culta e inspiradora

a la música de salón, con lo cual consideró de no ser estética las expresiones musicales andinas y negras, catalogándolas de ruido salvaje por su dominante contenido rítmico y de fácil asimilación sonora.

Este antecedente histórico me llamó la atención, ya que la forma de apropiarse escuchando la música metal por parte de las bandas es a través de su condición rítmica. En sus ensayos musicales no existe una partitura para cada integrante o un compositor que dirige la ejecución de la música. Es el ritmo el que va construyendo el metal, estableciendo una relación comunicativa con los integrantes, lo cual es su motivación e inspiración. Al respecto Álvaro Acosta dice: “me gusta la parte rítmica porque demuestras el poder de hacer riffs¹ y cómo puedes combinarlos estos para que el sonido sea pesado, duro, rápido y agresivo” (Acosta 2016).

Los músicos vinculan el sentido vital y expresivo del arte que proyecta la subjetividad propia y colectiva. “La sonoridad, son las acciones que efectuamos para ocupar el espacio acústico de una manera y no de otra. Acciones desde las cuales es posible, desde historizar hasta volver político lo sonoro” (Trujillo 2010).

La práctica musical del metal, su percepción y difusión, está ligada al lugar en donde se genera, teniendo así una funcionalidad determinada en el contexto social en el que se desarrolla. Solo así comprenderemos las identidades que presentan, diferenciándonos de otros procesos culturales, solo así podremos apartarnos de la idea universal del metal, dotándole de rasgos diacríticos que generen sentido.

La práctica de escuchar, además, permite asociar las diversas sonoridades que percibe el ser humano y las relaciona con recuerdos, lugares, experiencias de vidas, estados de ánimo, acontecimientos que se impregnan en la memoria inconscientemente. Como nos dice el siguiente testimonio:

Cotocollao fue un barrio peligroso, muchas veces me asaltaron, me pusieron el puñal y siempre fue esa presión social de decir: si salgo me roban, salgo la droga, salgo me matan. A ese ambiente social hay que agradecerle para hacer música agresiva (Acosta 2016).

¹ Riff es un término de la jerga musical como sinónimo de idea musical. Consiste en distinguir una frase musical que se repite a lo largo de la composición. Es una figura rítmica. Su equivalente en la música clásica sería lo que se llama el ostinato, que es el empeño de repetir un compás y la sucesión de notas como una técnica de composición.

El desarrollo histórico social político del Ecuador, permitirá entrelazar los procesos sociales y culturales que se dan en la cultura urbana del metal como un devenir de acontecimientos que construye la identidad metalera desde donde se percibe, se practica y se produce.

A finales de los años 60, el proceso de modernización en el Ecuador, llevado a cabo por los regímenes militares, con el Plan Alianza para el Progreso, respondió a intereses hegemónicos, que buscaban la liberación de los mercados para empresas transnacionales.

En esta época la presencia de revistas y radios aumenta y en los inicios de los 70 se transmiten los primeros programas televisivos, algunos espacios radiales, como el programa juvenil Gemas.

En este periodo se da una introducción de material discográfico al país, a través del contrabando, o envíos de discos o casetes de familiares o amigos que residían o viajaban al exterior, lo que produjo un proceso de intercambio de este material entre los jóvenes del país, promoviendo la escucha de música rock, que pasó a formar parte de las vivencias e identidad de los jóvenes de esa época en Quito.

Se gesta una identidad juvenil diferente a las generaciones anteriores que desarrollan vínculos, entre otras cosas, por causa de este género musical, “teniendo una importante incidencia en la cultura local. El cambio de escuchar música rock, y la aceptación entre la población urbana joven de la música popular son fenómenos que produjeron grandes cambios, no solo en Quito, sino en América Latina y a nivel mundial” (Ayala 2008, 94).

Siguiendo en los 70, la radio se convirtió en el espacio para escuchar rock, principalmente el programa Radio Musical que transmitía rock argentino, sin promocionar a las bandas locales. A finales de esta década, el rock ya forma parte de la cultura popular latinoamericana, y se generan también nuevas identidades musicales en donde la música popular y tradicional juega un papel determinante, era lógico que el rock se nutriera y se fusionara con los ritmos locales.

A inicios y hasta mediados de los 80, el rock se nutre del llamado hard rock, la mezcla de ritmos en la diversidad del género rock, se plasma en la composición de las bandas que crecían en la ciudad, que empiezan a cantar en español y sobre todo sus letras abordan temas subjetivos sobre problemas sociales cotidianos, memoria histórica e inconformidad con todo tipo de autoridad.

En este período se popularizó la música heavy metal principalmente por su éxito comercial de bandas inglesas, españolas y estadounidenses, lo cual permitió su consumo masivo. Las culturas urbanas del sur de Quito se apropiaron del heavy metal como una música con una estética que representaba la esencia de la rebeldía de las clases proletarias y se impuso a través de la Corporación Cultural Al Sur del Cielo como la única música que podía representar eso.

Un régimen de sonoridad que permitió un circuito cultural hegemónico tanto en presentaciones en vivo como en radios y fanzines, ya que los demás géneros del metal eran considerados de poco gusto estético o eran de clases burguesas del norte de la ciudad.

A finales de la década del 80 y a inicios de los 90, en el Ecuador se incrementa la deuda externa lo que supuso grandes alzas en el costo de la vida. El descontento social se tradujo en la protesta de trabajadores y la realización del levantamiento indígena, que significaría la posterior conformación del Movimiento Indígena Ecuatoriano.

Desde el Estado se generaron políticas de ajuste estructural y planes de modernización, lo que provocó una crisis económica manifestada en la devaluación de la moneda, quiebre del sistema financiero nacional y aumento de la pobreza. La corrupción, políticas clientelares y riñas políticas acompañaban la crisis de esta época. Para finales de los noventa esta crisis desembocaría en una alta inflación, un decreto de feriado bancario, congelación de depósitos y la implementación de la dolarización generando una migración forzada. La injerencia militar de Estados Unidos en la Base militar en el puerto de Manta y las negociaciones del tratado de libre comercio confluyeron en una movilización popular, en donde el Ecuador tuvo siete presidentes en quince años que duró esta crisis².

Dentro de este periodo, muchos jóvenes encontraron un sonido veloz, fuerte y distorsionado en la música metal, lo que permitió un asidero expresivo de rebeldía; de resistencia al orden establecido; de inconformidad ante la crisis económica social; y un espacio de identidad y sociabilidad al sentirse seres diferentes, conformando otras manifestaciones en oposición a la norma social.

² Enrique Ayala Mora *Resumen de historia del Ecuador*,
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN>

La introducción y la comprensión de música metal estadounidense, alemana, sueca, española, argentina, brasileña, mexicana, colombiana, chilena y peruana, permitió el despunte de este nuevo elemento cultural, dando comienzo a una nueva generación de bandas, de público y de incidencia en la cultura popular urbana de la ciudad de Quito. Al respecto Álvaro Acosta, guitarrista de la banda *Demencia*, nos dice:

Me acuerdo que un amigo llegó con un disco que le habían enviado de los Estados Unidos, era el “Ride the Lightning” de *Metallica* y nos ponemos a escuchar. Nos voló la cabeza. Era otra cosa. Era rápido, agresivo, brutal, tenaz, ruidoso. Luego te comprabas un disco o casete, prestabas o te prestaban para escuchar y si te gustaba grababas; poco a poco se recopilaba y se asimilaba la tendencia del metal (Acosta 2016).

En el Ecuador, las/los metaleras/os son “una de las manifestaciones más activas, con sus variantes: tienen mucha programación de conciertos, numerosos seguidores, se toman el espacio público para sus actividades y son reconocibles” (Rosales 2007, 56).

En los años 90, las radios y sus programas empiezan a difundir las bandas locales, que comienzan a grabar sus producciones con composiciones inéditas en los formatos de demostración en casete, lo que significó un incentivo para los músicos. Programas como: “Romper Falsos Mitos”, “Estruendosis”, “La Zona del Metal”, “Prohibido Prohibir”, “La Luna Negra”, dan sus primeros pasos con esta iniciativa.

Para mediados del 90 las bandas de metal se radicalizan en componer su música con géneros más extremos del metal³ y fusionarlos, se enfocan en realizar temas inéditos con mayor calidad y expresión propia y en realizar sus propias producciones discográficas, todo esto a través de la autogestión, es decir, sin apoyo institucional y fuera del circuito cultural hegemónico, constituyéndose como bandas de metal subterráneo.

Es importante introducir que en este periodo los aparatos tecnológicos de reproducción; grabación y material sonoro generan un cambio con la implementación de tecnología digital. Así en el Ecuador se introduce el disco compacto que desplaza al disco de vinil y a la cinta magnética del casete, lo que permitió que las bandas

³ Son géneros que rebasan el límite rítmico y sonoro en cuanto a velocidad y distorsiones, sus voces son guturales, gritonas o estertorosas. Son todas las vertientes que surgieron después del Heavy Metal, entre ellas el Thrash metal, el Death metal, el Doom metal, el Black Metal y el Noise metal, del cual devienen mas géneros del metal extremo.

tuvieran en esta herramienta una facilidad, factibilidad y fidelidad para registrar sus repertorios, permitiendo difundir su música y visibilizar su existencia.

Estas bandas de metal subterráneo empiezan a sonar en Quito en conciertos esporádicos que se realizaban en casas comunales, espacios abandonados, garajes, sótanos o bodegas, coliseos barriales, de instituciones educativas o universitarias, locales de asociaciones o federaciones sindicales como la de los Trabajadores de la Empresa Eléctrica, centros de recepciones o en negocios pequeños como bares.

Se crea un espacio importante para el desarrollo del metal en vivo en la capital, llamado “El Sótano”, un lugar privado ubicado en la 12 de Octubre y Reina Victoria, que empezó a ser un sitio de encuentro principalmente para las bandas de metal subterráneo que no participaban el 31 de diciembre en el concierto que se celebraba en la Concha Acústica de la Villa Flora.

El Sótano se convirtió en un lugar cercano para la periferia norte de la ciudad, que a través de la idea de negocio fue un espacio para conciertos y bar; pudo dar a manifestar el metal extremo con la presentación de bandas subterráneas existentes en las distintas periferias de la urbe. Pero no fue exclusivo para eso ya que la escena overground también tuvo espacio ya que generaban mayores ingresos económicos al negocio y compartían la idea de que en el sur no les quieren por no ser heavy metal.

En 1996 el entonces presidente de la república Abdalá Bucaram declaró en cadena nacional: “nosotros no inventamos la música roquera que en ocasiones enturba la mente de los jóvenes... así que eso es un proceso cultural que tiene que ser desterrado de nuestro país”.⁴

Esto generó, en el barrio de Solanda al sur de Quito, hechos de violencia, por parte de la policía nacional. En un acto represivo cientos de jóvenes fueron golpeados, ultrajados, rapados el pelo, detenidos, apresados y tipificados por el cargo de escándalo público, vagancia, vicio y prostitución.

Sin embargo, la conciencia crítica que el metal imprime entre los jóvenes generó inmediatamente una respuesta que se caracterizó por la realización de un sinnúmero de marchas, foros y conciertos a nivel nacional, en protesta contra la intolerancia, la represión policial y el fundamentalismo religioso que amenazaba los derechos individuales y colectivos de los rockeros/as.

⁴ En la introducción de la canción “Basura Social” del disco *Destrozando Cerebros* de LIKAÓN, se utiliza el audio del discurso pronunciado por Abdalá Bucaram.

Jaime Guevara y el colectivo Serpaj (Servicio Paz y Justicia) en coordinación con las organizaciones de derechos humanos, empiezan una organización que se llamó el Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil, la cual realizó un festival para manifestarse en contra de esta situación.

El concierto llega con el lema: “Es mejor tener el pelo libre que la libertad con fijador” y se realizó en la Plaza Belmonte, con el nombre de Rock sin Camuflaje. Es aquí donde los conciertos se presentan ya en su dimensión política, manifestando respeto a los derechos culturales y la oposición al autoritarismo.

Existe un giro en la utilización del concierto como un espacio privado y de negocio para entenderlo como

Un escenario de producción táctica, como un territorio de lucha de sentidos frente al poder al impugnar simbólicamente, durante ese momento intenso y aunque no logren transformar realmente las relaciones estructurales del orden dominante, sí lo saben aprovechar para cuestionarlo, para resemantizar sentidos, pero sobre todo para la legitimación, la reafirmación y la revitalización de su identidad y su cultura (Guerrero 2002, 120).

Juan Vizúete bajista de la banda *Likaón* comenta sobre este concierto, dice:

Para mí este concierto es uno de los más importantes de nuestra vida. El primero en la ciudad de Quito; para cuando llegamos, la plaza estaba repleta, la gente se manifestaba, también me sentía que éramos parte de algo grande e importante. No habíamos todavía grabado un demo oficial, pero en el coro de la canción “Sistema”,⁵ se sintió toda la gente que estaba en los graderíos golpear con sus pies y cantar con los puños en alto al ritmo y coro al unísono “Sistema”. Eso fue algo que nunca olvidaré, parecía que todos estábamos conectados por la misma energía (J. Vizúete 2012).

Luego de esto los roqueros se organizaron en torno a algunos centros culturales existentes y otros creados a partir de 1996, entre los más importantes se destacan en Quito el “Movimiento pro Libertad Artística y Juvenil”, el “Movimiento Rock al Sur del Cielo”, La “Corporación Cultural Ecuador”, “Movimiento Desobediencia Civil”, el “Colectivo Diabluma”, el “Colectivo Revancha Libertaria”, el “Colectivo Rompe candados”, “Colectivo Tzunansas Qui”; en Tabacundo el “Frente Cultura Rock”; en Ambato el “Centro Cultural Tres Juanes”; en Cuenca el

⁵ La canción “Sistema” pertenece al demo casete de 1995 de la banda *Likaón*, y expresa el descontento, la injusticia, la corrupción y la ilegalidad que se dan en las instituciones judiciales.

“Prohibido Centro Cultural”; en Guayaquil el “Comité pro defensa de los derechos de los rockeros” y en Portoviejo el “Movimiento Libre Expresión”.

En este año se destaca por primera vez la organización del festival “Colorado Metal Fest” que agrupó en dos días a las bandas más representativas del Ecuador, presentándose bandas tanto de las ciudades de la costa como de la sierra en la ciudad de Santo Domingo de los Tsáchilas, convirtiéndose hasta la actualidad en el único festival que pudo generar este encuentro, permitiendo resaltar el trabajo de las bandas de metal subterráneo que se gestaba en el país.

Al finalizar la década del 90 y hasta la primera década del siglo XXI, se crean festivales permanentes en la ciudad de Quito como: el “Concierto de la Concha Acústica”, el “Quitú Raymi”, la “Semana del Rock”, el “Rockmiñahui”, el “Quitú Fest”, el “Centralazo”, y el “Polifest”.

Se organizaron además conciertos con temáticas políticas que intervinieron en la coyuntura del país; en el 2006 los festivales “No al TLC” y el “Aymi Raymi”; en 1999 y 2008 el “Llucsi Yanqui” en contra de la militarización de la zona de Latinoamérica y el Plan Colombia; en 2005 el “Espaldas al Norte”, frente a la Embajada Norteamericana en contra de su política guerrillera y neoliberal; y con ediciones anuales hasta la actualidad los festivales de el “Quitú Raymi” y el “Rockmiñahui”, con una propuesta de resignificar las fiestas de Quito, eliminar las corridas de toros y oponerse a la llamada fundación de Quito.

La solidaridad fue una temática presente en conciertos como “Rock sin Santa Claus” para celebrar la navidad o el concierto “Magma Rock” en 1999 por los damnificados de la erupción del volcán Tungurahua.

Para mediados de la primera década del siglo XXI en el Ecuador se genera un proceso de estabilidad política e institucional, de manera que en el 2007 se creó el Ministerio de Cultura y Patrimonio que permitió financiar algunos conciertos en espacios públicos, así como también impulsó a través de un fondo fonográfico la grabación musical de las bandas que participaron en su convocatoria.

En el 2008 se produce el incendio de la discoteca Factory, donde se realizaba el concierto Ultratumba en el que fallecieron diecinueve personas, cinco de los cuales pertenecían a la banda *Zelestial*, treinta heridos y la destrucción total del inmueble. Este lamentable hecho evidenció la exclusión que ha tenido esta manifestación cultural, tanto discursivamente, como en el uso del espacio público, y puso en debate

los derechos culturales y el respeto a la interculturalidad⁶. Nace la Organización Factory Nunca Más que cada año conmemora con un festival lo sucedido a través de foros y la cual busca determinar los responsables directos de este hecho.

En el año 2010 el Colectivo Cultural TZUNANZAS – QUI empieza el Festival Nacional RockcotoCollao, que tiene como propósito fusionar las artes, ancestrales y contemporáneas, y fomentar los derechos culturales y colectivos de la zona.

En la actualidad la música metal en Quito se ha ampliado, muchas bandas⁷ buscan realizar un trabajo profesional, desde una perspectiva independiente y de mercados alternativos. “La música rock metal actual tiene un fuerte sentido de creación musical y de expresión con una mayor preparación de los actores en cuanto a técnica y composición” (Rosales 2007, 65), lo que forja que la música metal es el aspecto de mayor importancia y la formación de una banda es la expresión que compromete la identidad del ser metalero.

Es en este contexto donde las bandas *Demencia*, *Lasen*, *Likaón*, cuestionan las prácticas culturales hegemónicas en la ciudad de Quito y empiezan su historia y recorrido por la generación de la cultura urbana popular del metal. Su aporte como práctica vigente y creativa será estudiado en el contexto en que desarrollan sus repertorios musicales, a través de testimonios y sus producciones discográficas.

⁶ Andrea Madrid Tamayo, “La discoteca Factory: estudio de caso sobre la emergencia identitaria del rock” *Questiones Urbano Regionales: Revista del Instituto de la Ciudad* No 3 (Volumen 1 2013): 97-134. Los derechos culturales son entendidos desde la necesidad de generar procesos incluyentes y tolerantes frente a las distintas manifestaciones culturales metaleras que se dan en el espacio público; resaltando la situación de vulnerabilidad en la que se encuentran los jóvenes metaleros dada su situación socioeconómica y de estigmatización por parte de la sociedad civil y del Estado.

La interculturalidad es entendida como el reconocimiento de la diversidad y la alteridad en el encuentro con el otro que dinamiza las identidades, transformando y complejizando las relaciones sociales en un diálogo que disminuya la exclusión y desigualdad social.

⁷ Las siguientes bandas son con las que he compartido escenario como baterista de Likaón. Además he escuchado sus discos y propuestas musicales, manteniendo en algunos casos una relación de amistad. Esto no significa que sean las únicas bandas existentes, ya que la dinámica de la cultura del metal permite que se creen constantemente bandas en Quito y en el Ecuador. Podemos citar las siguientes: *Amazon*, *Antipáticos*, *Avathar*, *Aztra*, *Basca*, *Blaze*, *Brutal Masacre*, *Colapso*, *Chancro Duro*, *Chernobyl*, *Curare*, *Cry*, *Damage Skull*, *Demencia*, *Demolición*, *Descomunal*, *Delicado Sonido del Trueno*, *Ente*, *Epidemia*, *Eskaton*, *Extreme Attack*, *Fear*, *Grimorium Verum*, *Hostil*, *Impulso de Tánatos*, *Incarnatus*, *Indigno*, *Kaos*, *Kassiel*, *Lasen*, *Metamorfosis*, *Mortal Decisión*, *Muscaria*, *Narcosis*, *Nebuxys*, *Notoken*, *Ormuz*, *Oceannus Procellarum*, *Onírica*, *Puteada General*, *Resistencia*, *Sadist Existence*, *Siniestro*, *Tocatta y Bulla*, *Total Death*, *Toxic Slag*, *TXK*.

1.3. Lugares de producción metalera

Hemos visto como se desarrolla en la ciudad de Quito la cultura del metal, con la formación de bandas, caracterizadas por una necesidad expresiva y de creación, utilizando sonidos extremos, lo que generó una escena musical conocida como metal subterráneo.

La música subterránea⁸ se considera como prácticas musicales minoritarias y enardecidas que se caracterizan por un “escaso reconocimiento social” (Seca 2004, 12), con un desengaño frente a la comercialización, la desaprobación en imitar la actitud de las estrellas del rock, la búsqueda de un público hermano, con una proximidad psíquica a la locura y la voluntad de resguardar su expresividad disidente, marginal y en oposición.

Las bandas que integran esta escena subterránea se caracterizan por habitar barrios periféricos de la ciudad. Los integrantes de las bandas, *Demencia*, *Lasen* y *Likaón* residen y transitan entre Cotocollao, Carcelén y Pusuquí, los dos primeros considerados como zonas urbanas y el último perteneciente a la zona rural de la parroquia de Pomasqui.

Sótanos, garajes, patios traseros o terrazas, sirven para adaptar un espacio físico para ensayar. Además de cubrir la necesidad de poder ensayar, este espacio genera una serie de desplazamientos y movilizaciones por parte de los integrantes de las bandas, los cuales interactúan en el entorno de los barrios que estudiamos. Es decir, los integrantes de la banda al construir simbólica y físicamente el espacio para ensayar, este se convierte en un lugar de integración que atrae gentes de otros lugares, otros barrios, otros sitios donde no existe dicho espacio para realizar esta actividad. En este sentido el lugar es parte de la identidad en la construcción del mundo del metal subterráneo, que permite experimentar la ciudad desde el encuentro con estos espacios para ensayar. Un ejemplo de esto nos lo narra Byron Infante, guitarrista de la banda *Demencia*:

Antes ensayábamos en un cuarto en la terraza y tocábamos bastante tiempo.0 Era la casa del baterista que estaba en Carcelén; ahí también escuchábamos casetes y discos de metal. De ahí, hace cinco años empezamos acá en mi casa en Cotocollao (Infante 2016).

⁸ Jean Maie Seca, *La música underground* (Barcelona: Paidós, 2004), 12.

De esa manera, tener el espacio físico para ejecutar el ensayo musical, parte de la capacidad que posea la banda para encontrar soluciones a esta carencia, lo que nos distancia de la noción de los conservatorios o instituciones educativas como único lugar para ejercer el aprendizaje musical. Esto permite valorar la práctica musical “precisamente porque son acciones que privilegian la apropiación, la invención y el uso social de las tecnologías a través de otras visiones innovadoras, definidas desde geopolíticas de otros conocimientos” (Estévez 2008, 79). El siguiente testimonio ayuda en la comprensión de lo dicho:

Pasábamos en la casa a solas porque mi papá y mamá trabajaban todo el día, y empezamos a ocupar la casa sutilmente. Al principio sin que se dieran cuenta nuestros padres para hacer música escandalosa como el metal. Luis tenía unas sillas, unas ollas, unos platos, y yo sabía de electricidad. Le soldé un cable y le conecté a una grabadora. Empecé a tocar y el Luis me seguía. Empezamos así a jugar con el rock hace años ya (C. Mármol, Guitarrista líder de la banda Lasen 2016).

Estos barrios periféricos del noroccidente de la ciudad históricamente están atravesados por conflictos e intereses de poder económico, social y político. Estos intereses han generado una expansión urbanística desordenada, que no ha dado importancia a la creación de espacios que fomenten la expresión de las diversas manifestaciones culturales del sector. Según Kathleen Sue Fine, estos barrios tienen una clase de calidad semi-rural, categorizados como barrios en transición “cuya estructura rural anterior [...] persiste con una mixtura de ciudad y de campo pero de un campo estructurado y a veces de mayor personalidad que la ciudad y que tiene un carácter indígena y tradicional” (Fine 1991, 90).

En 2008 el Distrito Metropolitano de Quito a través de la Administración Zonal La Delicia, integraron a los barrios Cotocollao, Carcelén y Pomasqui como subcentralidades que influyen en la zona para poder proveer de los servicios necesarios. Esto permitió la creación de los llamados Centro de Desarrollo Comunitarios CDC. Sin embargo el mismo Plan de Desarrollo del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito 2012-2022, considera que la periferia urbana del norte de la ciudad no ofrece ofertas culturales de mayor significación, destacando solo a museos y construcciones arquitectónicas existentes en Cotocollao y la Mitad del Mundo, con una visión sesgada y mal entendida de la cultura. No considera

manifestaciones anuales que se realizan como las Yumbadas de Cotocollao, el Inti Raymi en Catequilla y celebraciones populares en Pomasqui,

Las características generales de estos barrios en transición son: “planes de habitaciones dispersas que se desarrolla desde un núcleo tradicional en el que se ubican una plaza/mercado, la iglesia, el convento parroquial y las casas de las autoridades, al igual que las de los residentes más antiguos; la existencia de casas con habitaciones de construcción moderna” (Sue 1991.92).

Estas concepciones son experiencias percibidas por los integrantes de las bandas y vinculan un elemento para la creación musical que lo podemos comprender cuando Luis Mármol, baterista fundador de la banda *Lasen*, nos manifiesta: “Carcelén experimentó una acelerada y desordenada construcción de casas, eliminando una gran zona de bosques, convirtiéndolas en calles de asfalto y bloques para edificaciones que cambió el paisaje del barrio (L. Mármol 2016).

Los asentos poblacionales de estos lugares son espacios donde convergen conglomerados heterogéneos que materializan sus formas de vida en la producción y la reproducción de dinámicas simbólicas, culturales, económicas y sociales en conflicto y disputa por los derechos ciudadanos.

Esto genera codificaciones socioculturales desde las cuales se produce la relación con el otro y se construyen las interacciones sociales, que se manifiestan en las plazas, esquinas, bares, tiendas, parques de los barrios a los que pertenecen. Estas características desatan uno de los principales problemas sociales ya que la ubicación de una clase alta urbana, que ve en la zona rural un sitio de esparcimiento y recogimiento de un campo productivo, adicionalmente con la construcción de conjuntos habitacionales para clases medias urbanas, genera aprietos con las tradiciones de poblaciones indígenas rurales establecidas. Lo más criticable es la reproducción de una mentalidad colonial que manifiesta “conflictos entre los nuevos residentes luchando por eliminar a los elementos rurales que los molestan y avergüenzan” (Sue 1991, 93). Esto genera una percepción sensible de esta realidad que las bandas de metal la consideran injusta y arbitraria, expresando cierta inconformidad que se manifestará el momento de realizar sus repertorios musicales.

La música metal fluctúa en estos espacios en donde integrantes de las bandas *Demencia*, *Lasen*, *Likaón* desarrollan la producción de música metal subterránea como un estilo de vida necesario para diferenciarse culturalmente de la norma social

establecida, y dar sentido a sus prácticas culturales, principalmente alejándose de una relación económica mercantil y apropiándose de lo local como lugar de enunciación.

El lugar es entendido, como explica Catherine Walsh, citada por Mayra Estévez, “no solo como espacio físico geográfico sino como los espacios históricos, sociales, culturales, discursivos e imaginados” (Estévez 2015, 58); estos lugares nos permiten comprender como la música metal se define y se redefine incesantemente por la posición y el lugar desde el cual actúan los integrantes de las bandas, es decir, sus prácticas musicales están en permanente construcción.

En este sentido, podemos entender las letras y la producción de repertorios musicales como una postura crítica a las contradicciones sociales, los estereotipos establecidos, la imposición de dogmas, las relaciones mercantiles y otras formas de exclusión y violencia percibidas por los integrantes de las bandas de rock metal. El siguiente testimonio de Luis Mármol, baterista fundador de la banda *Lasen*, permite aclarar lo dicho sobre la construcción de su música:

Desde el inicio eran reflexiones, pero nuestro fuerte fue la música, porque a fin de cuentas tanteando, tanteando no sabíamos por qué lo hacíamos, ni para qué lo hacíamos. Era un gusto o un disgusto. Porque era una cuestión de aclarar a la gente, al entorno, que al menos si no es lo que nosotros nos suponemos de la vida, tampoco va a ser lo que el sistema o el entorno social, la familia, la política, la religión o la televisión te digan lo que es. Además sabemos que la música subterránea extrema es precisamente eso, no ceñirse a normas (L. Mármol 2016).

En sus producciones discográficas se encuentran una gran variedad de temáticas que son abordadas con la intención de llamar la atención, para que se transforme la realidad establecen el conflicto al no temer decir lo que piensan y sienten sobre determinadas reflexiones sociales. Así nos comenta Marcos Valladares sobre su música:

Tratamos con nuestra música aportar en algo a que cambie la realidad establecida. Detestamos el abuso de poder en todas sus manifestaciones; respetamos la naturaleza como fuente de vida, y despreciamos al capitalismo como realización personal (Valladares 2012).

En lo cotidiano, espacios como la esquina, el parque, la vecindad, los centros educativos, los bares entablan vínculos entre los jóvenes que permiten la circulación

de la música metal a través de los discos o casetes que a inicios de la década del noventa circulaban por la ciudad de Quito.

Pero principalmente donde se tiene un acercamiento hacia el género del metal es en los conciertos, y es aquí donde se generan diversas relaciones de intercambios musicales; se escuchan a las bandas que se presentan en el concierto y se generan procesos de identidad.

Construir lugares donde generar conciertos, motiva el uso y la intervención de espacios públicos, en los que se realizan esporádicos conciertos como: la plaza de Cotocollao con el Festival Rockcotocollao que se realiza desde el 2010, la sede social de Cotocollao, la sede social de la manzana G y F de Carcelén, el estadio y la plaza de Pomasqui, la calle Equinoccial o la Plaza de Toros de la ciudadela Mitad del Mundo, algunos bares, garajes y locales de recepciones en la Mitad del Mundo, bodegas de fábricas como Textiles Equinoccial o Emprovit, además de casas, garajes o terrazas para manifestar la música metal que producen las bandas.

La música metal subterránea, como decíamos, empieza a tomar fuerza en la escena del rock en Quito, en los años 90, es así como en 1998 se realiza un concierto nocturno en el bar Milenium del sector de la Villa Flora que agrupa a las bandas *Likaón*, *Lasen* y *Demencia*, lo que evidencia como los lugares para expresar el metal, resignificaban el imaginario social en la división espacial de la ciudad de Quito entre el norte y el sur.

La significación de que bandas del noroccidente toquen en el sur de Quito es romper con esos imaginarios establecidos y resignificarlos, ya que el metal subterráneo ocupa espacios donde puedan generar sus prácticas vinculados con la heterogeneidad que la periferia de la ciudad permite.

Este imaginario constituía, dentro del metal, que el sur de Quito es la Villa Flora y la Concha Acústica como escenarios que originaban las expresiones del rock por la popularidad que el heavy metal generó principalmente por su éxito comercial. El norte de Quito se identificaba en la zona del Parque la Carolina, donde se genera una escena más aceptable en su sonido llamada overground, un rock que se hace visible, que desea ser masificado.

El metal subterráneo se genera en las periferias de la ciudad, con un sonido que no agradaba a la hegemonía del rock y en este sentido no tenían fácil acogida por parte de los organizadores de la Concha Acústica, quienes establecieron un dominio

para bandas que realizaban heavy metal,⁹ en conflicto con la escena overground, y con un desconocimiento de la escena subterránea.

Al inicio de los años 90 el “Concierto de la Concha Acústica” era considerado el único espacio estable para realizar conciertos, generando una tradición dentro del rock en Quito que se remonta desde los años 1972, y que desde 1987 se empezó a generar cada año, convirtiéndose en el más antiguo festival de la ciudad.

La popularidad del heavy metal, estableció una homogeneidad cultural en la ciudad de Quito, lo cual favorecía a bandas que realizaban este género musical en la participación de la “Concha Acústica de la Villa Flora” como: *Resistencia, Almetal, Abadon, Espada Sagrada, Sparta, Aztra, Falc, Corazón de Metal, Basca, Onírica, Viuda Negra, etcétera*. Esto limitó que bandas de metal extremo de la escena subterránea tuvieran una apertura en participar en este espacio de la Concha Acústica.

La reproducción de los imaginarios de la ciudad entre el norte y el sur, sin considerar las periferias de la ciudad, se reflejaban con escenas que nacen en sectores del Quito moderno como “La Carolina”, “La América”, “La Colón”, “La Orellana”, “La Floresta”, y que eran barrios considerados representativos de clase social alta.

En esta escena overground nacen bandas como: *Muscaria, Descomunal, Curare, Misil, Indigno, Sal y Mileto, Mama Vudú, Hijos de Quien*, y se consideraron música independiente que tenían la idea de darse a conocerse, popularizarse en el espectro del rock de la ciudad, masificarse y establecerse como bandas representativas. Su característica era mezclar varios géneros musicales como el rock, el psicodélico, el hard core, el blues y el metal.

Por otro lado y paralelamente, la creación de un lugar privado llamado “El Sótano”, permitió generar los primeros espacios para realizar conciertos semanales en la ciudad de Quito para bandas que realizaban música metal extrema de la escena subterránea.

⁹ El Metal Pesado es considerado un género pionero de la música metal que se influenció por el blues, el rock psicodélico y el rock duro o hard rock. Utiliza ritmos enfáticos, voces agudas, sonidos densos y distorsionados, con una actitud terca e impertinente. Su éxito comercial se generó en la década de los ochenta.

Entre las bandas que se presentaron en este espacio están: *Damage Skull*, *Incarnatus*, *Necrofobia*, *Cry*, *Brutal Masacre*, *Tocatta e Bulla*, *Ente*, *Chancro Duro*, *Total Death*, *Mortal Decisión*, *Likaón*, etcétera.

Al ser una iniciativa privada, El Sótano era un lugar que dio paso a generar conciertos para las distintas escenas musicales que crecían fuera del imaginario del concierto de la Concha Acústica de la Villa Flora, con un interés netamente comercial al generar venta de entradas al concierto y fomentar el consumo de cervezas.

En los inicios del año 1997 se edita un Cd con el nombre de “Ecuador Subterráneo”, que incluye las bandas representativas de la época como: *Basca*, *Mortal Decisión*, *Ente*, *Chancro Duro*, y *Total Death*, el cual fue producido por “El Sótano Recs”.

El acercamiento a esta problemática nos muestra la heterogeneidad de la cultura del metal y sus manifestaciones diversas que resignifican los lugares y tiempos en que se desarrollan. Solo en este contexto se puede entender el desarrollo para gestionar y establecer espacios que posteriormente irían posicionándose en la cultura urbana del rock metal.

Es así que a finales de 1997, con el propósito de unificar estas escenas musicales que se realizaban en la ciudad de Quito, se organiza un espacio de reflexión sobre el movimiento rockero ecuatoriano con la celebración de la primera “Semana del Rock”, en donde se puede distinguir diferentes géneros musicales relacionados con el metal y la participación de bandas de todo el país. Sin embargo, se siguen estableciendo diferentes discursos y mentalidades de concebir la música metal que evidencia una lucha de poder por legitimar las concepciones sobre el metal, la captación de recursos económicos y los intereses socioeconómicos de los organizadores de conciertos, los cuales supieron canalizar esta actividad con prácticas clientelares, donde los músicos y las bandas debían estar en permanente gratificación por el hecho de permitirles tocar en estos espacios.

En este sentido en 2002 se crea el “Festival de Insurgencia Simbólica Quito Raymi” con temáticas políticas y sociales como la resignificación de las fiestas de Quito, la despenalización del aborto y la legalización del consumo y producción de marihuana; en 2003 se crea el “Quito Fest”, como un fomento a la música independiente del país y con un carácter internacional. Estos espacios tienen en su

agenda una cartelera dedicada a la música metal y sus diferentes expresiones. Otras organizaciones privadas han visto la necesidad de difundir la música en la organización de conciertos con excelente tecnología de sonido e incluir bandas del exterior con fines lucrativos como Fabrica Rock, Alarma y Show Factory.

Ante estos esfuerzos por organizar conciertos se han reproducido en cada espacio un régimen de sonoridad que considera a las prácticas musicales como un generador de recursos económicos públicos o privados que permite mantener sus organizaciones. Para resumir lo dicho, los diferentes conciertos que se daban en otros sectores de la ciudad de Quito no cubrían la necesidad de escuchar música metal en sus expresiones extremas, es decir aquellas expresiones que rebasaron el límite del heavy metal manifestando una sonoridad alborotada, estridente y confusa, acompañada de temáticas críticas y controversiales a la sociedad, por lo que hablamos de música subterránea. Además los distintos organizadores de conciertos no han logrado tener una legitimidad que represente las necesidades socioculturales, ni estéticas de las bandas de metal extremo, dedicándose a generar un énfasis a un consumo mercantil de la música o con prácticas clientelares con un alto desconocimiento de la existencia de bandas periféricas.

Estas propuestas musicales extremas al ser apropiadas por las bandas que habitan Carcelén, Cotocollao y Pomasqui muestran la necesidad de expresar la música metal desde sectores considerados como espacios marginales periféricos. El desarrollo de sus prácticas musicales interviene en la sonoridad como una forma de construir una identidad que resiste y reexiste a la norma establecida al usar la música no solo como un desfogue catártico de malestar social, sino de tratar de incidir en la misma expresando sus formas de pensar, hacer y sentir la realidad.

1.4. Bandas de metal disidentes y subterráneas

La música es realizada por sujetos, seres humanos con referente sociales, culturales y de saberes previos que contribuyen a dar forma a identidades culturales heterogéneas. Todo elemento o referencia previa está dada por la sensibilidad al escuchar el mundo que les rodea, poder entenderlo y transformarlo desde la sonoridad que es:

lo simbólico sonoro entendido como la articulación heterogénea y cambiante cuyo centro es la articulación de relaciones intersubjetivas, en acciones y

reflexiones conjuntas y comunitarias de producción de sentidos al considerar los componentes culturales y sociales que sirven para representar socialmente aquello que se oye. Es un lugar epistémico desde el cual se puede producir conocimientos, precisamente porque el sonido nos permite vernos (y permite verme) como un sujeto históricamente ubicado (Estévez 2008).

Estas relaciones intersubjetivas comunitarias es lo que fortalece el estilo y la identidad de una banda de metal. Su intencionalidad expresiva se manifiesta en su forma de realizar la práctica musical, la construcción reflexiva de sus letras, la decisión de establecer y moldear la musicalidad de una canción y la manera como serán ejecutadas. Estas formas de conocimiento se verán plasmadas en un disco que representa una experiencia de vida como memoria histórica de un contexto histórico-social y cultural determinado.

Apropiándose de formas de dominio público, traídos a la privacidad, para ofrecer una audición particular que forma parte de la experiencia musical, reconociendo de todo lo desanimado que oímos en el cotidiano una “combinación concreta de sonidos que de repente, sin motivo aparente, se fija en nuestras vidas” (Frith 2001), entonces;

Un músico no se debe a una sola cultura. Ni mucho menos al concepto arbitrario y etnocrático de las fronteras de una nación. Su mundo cultural es siempre diferente al de los demás, (aunque tenga elementos comunes con muchos otros); es la mezcla de elementos de diversas culturas, cercanas y lejanas; y cuando lejanas, hechas cercanas por afinidades culturales. Martí escribe al respecto: Así una persona se tendría que definir no por el tipo de cultura en el sentido etnocrático con la que acostumbramos a etiquetarla, sino por el conjunto de entramados culturales en los que participa (Posada 2005. 21).

Estos entramados culturales, para nuestro estudio, están relacionados con la actividad de *escuchar* como una forma de percibir y relacionarse con el mundo, generando aprendizajes, conocimientos y memoria. La escucha como una actividad humana permite percibir la sonoridad en contextos familiares, escolares, laborales y barriales, donde se generan disputas y negociaciones para discernir lo simbólicamente importante e interesante. Podemos vincular estos aspectos con la creación musical como lo manifiesta el siguiente testimonio de la banda Demencia:

Escribí esta letra tomando en cuenta que muchas veces te sientes desplazado y oprimido, sea en tu familia, en tu trabajo, en la sociedad. Entonces lo que

escribo es que no me marginen, que estoy vivo, que soy un ser humano, que necesito vivir y no que me toque adaptarme (Acosta 2016).

En el caso de las bandas de metal, la escucha de la música metal es necesaria para relacionarse con un instrumento musical en su dimensión ética y estética de la creación de música. Como lo manifiesta la banda *Lasen*, “lo más importante el rato de hacer música es escuchar” (Cárdenas 2016). En la jerga musical, aprender un instrumento musical a través de la escucha se denomina tocar al oído, que se simplifica en ser autodidacta. El tocar al oído es un saber que permite desarrollar la apreciación musical. Es la inspiración, el ethos que vincula la sonoridad, la musicalidad con el cuerpo y permite la participación activa del ser. En este sentido Carlos Mármol expresa ser “autodidacta completamente, escuchar se vuelve clave, el resto es empírico, en el sitio, ese rato, lo que se compuso valió y queda en la cabeza, y vas y le pules, le vas agregando y mejorando. Es todo un proceso” (C. Mármol, Guitarrista líder de la banda *Lasen* 2016).

En un acápite anterior hablamos sobre el metal en Quito en el cual se observa cómo el panorama histórico que vivió el país permitió que los jóvenes encontraran en la música metal un motivo para expresar su rebeldía ante las circunstancias económicas, políticas y sociales que se generaban en el Ecuador. Hay que asimilar ante todo que la música metal materializa las tensiones existentes en la sociedad, surge ligada al descontento social de finales de los años sesenta y ha seguido combinada a un cierto espíritu de lucha social, renovando los ideales y los motivos e inquietudes por los que manifestar y expresar. Así lo expresa Álvaro Acosta:

No considero al metal como algo que te va a decir qué bonita que es la vida, sino todo lo contrario, creo que expresa el dolor, la frustración y la rebelión que se tiene ante esta sociedad. Siempre he hablado de la miseria del ser humano, de la decadencia humana, de la hipocresía, porque veo cómo la gente, como el mundo se está transformando en una carnicería. Porque la gente está mal, el mundo está mal. Pienso que reflejamos algún tipo de necesidad social, algún tipo de rebelión para que haya algún tipo de equidad, hay una especie de utopía” (Acosta 2016).

La sonoridad de la música metal “expresa en su desarrollo de timbres, una poética de la guitarra eléctrica dominada por la idea límite del rozamiento erosivo, y un protagonismo de la percusión que hace del ritmo, metáfora de la agresión” (Abad 2002), por eso esta música se la considera fuerte, dura y pesada. Además, “puede

exhibir un abanico impresionante de matices sonoros, que van desde los ruidos guturales y primitivos hasta los sonidos electrónicos, más depurados y abstractos” (Cornejo 2002), lo que da cuenta que es un estilo de música que ha ido evolucionando manteniendo un sonido denso, frenético y delirante.

Es precisamente esto lo que permite que la creación musical del metal sea una práctica cultural heterogénea, en un proceso creativo de insurrección simbólica que subvierte la cotidianidad, perturba la estructura social, deslegitima la norma social como parte de la construcción de su identidad. Es así que la percepción de la realidad se traduce en su producción musical, en la que está presente el conflicto entre el ser y el mundo. En palabras de Simon Frith:

No es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas, la música no representa valores sino que los encarna (S. Frith 2003).

El proceso de creación musical es un entramado de experiencias y conocimientos heterogéneos de las bandas *Demencia*, *Lasen* y *Likaón*, ya que cada una inspira distintos lugares de reflexión y construcción musical, en donde se reafirma lo local para interpretar y expresar una realidad. El siguiente testimonio de la banda *Likaón* expresa esta intención:

Tenemos claros que mientras existamos es lo que tenemos que hacer con el metal: estorbar a la sociedad, meterles la duda, sembrar un ánimo de desconfianza, perturbar su estilo de vida ante todo lo que está establecido y darles otros caminos que no sé si serán los correctos, pero que empezaremos a recorrerlos con libertad (Valladares 2012).

Entenderemos la heterogeneidad como una categoría de análisis propuesta por Antonio Cornejo Polar, la cual permite reconocer la diversidad de géneros, sistemas y saberes musicales que existen en una región que se construye en la combinación y contraposición de patrones estructurales cuyos orígenes y naturaleza son muy diversos entre sí, generando contradicciones, ambigüedades, oscilaciones y conflictos ya que por lo menos un elemento cultural es diferente.

En este sentido ya hemos dicho que la música metal presenta una diversidad de géneros musicales y en el proceso de escuchar y encontrar afinidades es la banda

la que decide desde sus conocimientos y participaciones culturales desarrollar un estilo musical.

Los elementos culturales que diferencian a las bandas se establecen desde los lugares donde realizan los ensayos, la construcción subjetiva de sus letras y la técnica musical acompañada en el uso de instrumentos y aparatos de reproducción sonora que les da un estilo musical diferenciado.

Practicar música metal es “como un fenómeno o situación que viene entendido como una actitud de respuesta que alude a un rechazo u oposición libre y particular hacia las formas de cultura predominante o dominante, presentes en una sociedad” (Bravo 2006). De esta manera se puede entender que la música metal genera una resistencia cultural.

Dicha resistencia cultural, por medio de la práctica musical, permite comprender “la manera que tiene la música rock metal para promoverse como modelos de mediación para las minorías o para los que se sientan distintos, junto con la obsesión por la rebelión y por la ‘oposición’ a la sociedad, aliada con una estética de la sinceridad expresiva” (Seca 2004). Se convierte en un componente disidente que genera conflictos, negociaciones, solidaridades, así como también otros usos de la tecnología que responde, en primera instancia, a la creatividad e iniciativa de los integrantes de las bandas.

Como actores constitutivos de la sociedad, la importancia de los integrantes de una banda de metal es construir otras formas de sentir, pensar, hacer, ser y estar en el mundo moderno. El músico/a de metal está “implicado ferozmente en una banda, consagrarse al mismo es un lujo, un desafío a las coacciones productivistas y a las obligaciones del éxito académico o financiero, una bravata contra la muerte y el envejecimiento, una apropiación de la libertad” (Seca 2004); es la manifestación de la resistencia cultural.

Encontramos otros testimonios de la banda Lasen que genera planteamientos de oposición hacia prácticas musicales que se generan en la industria musical como el siguiente testimonio: “la música comercial no es un área para expresar con sinceridad. Lo que hacemos va más allá porque se dicen cosas que aquel que pretende dinero no las va a decir” (Cárdenas 2015).

La resistencia cultural también se expresa al enfrentar las adversidades en cuanto a la utilización de la tecnología con los aparatos de reproducción sonora e

instrumentos musicales que permiten la construcción de otros saberes para la realización de sus repertorios, como lo que manifiesta Mayra Estévez: “el sólo proponer el no deslumbrarse ni conmoverse por el derroche de tecnología y determinar que los buenos productos no dependen tanto de las herramientas como de quienes los utilizan puede ser entendido como una práctica de resistencia cultural” (Estévez 2008, 103).

En esta parte recuerdo cómo un cono o vaso de plástico lo usábamos como micrófono. También usábamos latas, palos de escoba, cajas de galletas, latas de pintura, galones de plástico, ollas viejas o los tacos de botas golpeando el piso, para realizar sonidos que sigan el ritmo. Equipos de sonido antiguos o grabadoras amplificaban el sonido de la guitarra. Todo esto en medio de la búsqueda de una habitación donde establecernos para realizar el ensayo musical.

El siguiente testimonio de la banda *Demencia* nos acerca a esta práctica de resistencia cultural: “nos conseguíamos los cartones del Mi Comisariato para tocar en cajas para la batería, y le pedí a un man un equipo de sonido viejo para que suene la guitarra” (Acosta 2016). En el mismo sentido encontramos otro testimonio que nos dice: “me gustaba la batería, y como no tenía plata para comprarla, al saber soldar metales, me hice una de varillas. Comencé tocando con latas, con un balde y cosas que yo mismo hacía en la cerrajería”. (Chamorro 2016).

Comprender la resistencia cultural en la práctica de hacer música metal deviene de la actividad de escuchar la misma, ya que su “significación está vinculada con la idea de que la música debe atrapar y remover la mente” (Seca 2004), permitiendo oponerse al entorno social.

El siguiente testimonio de José Sisalema dice lo siguiente refiriéndose a la sociedad, reafirmando su identidad y la necesidad subjetiva del ser metalero: “Siempre estamos inconformes, siempre fuimos anarquistas, los relajeros. Si estuviera todo bonito y lindo no tuviera la necesidad de escuchar algo que rompa con todo” (Sisalema, guitarrista rítmico de la banda *Lasen* 2015).

Los integrantes de las bandas de metal “pueden ser considerados anómicos, significa que hacer música subterránea lleva consigo constituirse como alternativa estética y lugar de vitalidad, de rearme moral, de unicidad de la existencia” (Seca 2004). Al respecto Álvaro Acosta nos dice:

Una fortaleza del metal es que te ayuda a encarar los problemas, te ayuda a solucionarlos; te ayuda a ver el mundo desde otra perspectiva y tienes hasta la esperanza de que las cosas sean mejores... siempre está la solidaridad, el compañerismo. Para hacer música metal tienes que tener actitud, estar convencido, porque es una fe ciega seguir haciendo esto. Si no tienes convicción, actitud, la predisposición de a aguantar tanto, es complicado (Acosta 2016).

Hacer música metal, para las personas que integran una banda, es también construir un estilo de vida, ya que es lo que da sentido a su existencia. En este sentido la resistencia cultural se relaciona con la reexistencia cultural como la acción creativa de un hecho que surge,

Es decir que se muestra, devela, cuestiona, problematiza, interpela el orden establecido. De esta manera permite al sujeto creador, en cualquier instancia de la vida social, asumir el compromiso crítico de precisar su lugar de enunciación, reafirmando su condición socio-cultural, étnica, generacional, de género, de opciones sexuales, religiosas, políticas, y reivindicar lo local como un acto de re-afirmación de lo que nos es propio; o de lo que hacemos propio. Se convierte en la posibilidad de descolonizar nuestras mentes en la medida que podamos expresarnos sin miramientos ni ataduras, sin restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constriñe el alma. Crear o ser creativos no es más que hurgar en las profundidades de nuestro propio ser y desde los contextos donde afloran realidades que nos interpelan e interpelan nuestras propias realidades; es darnos la oportunidad de dejar descansar la rutina para enfrentar el hecho de permitirle a la imaginación que se pronuncie a favor de nuestra propia subjetividad. Implica a su vez, desmarcarse de las huellas cuasi indelebles de un proyecto hegemónico de sociedad y colocarse en fuera de lugar para elevar los niveles de conciencia. La re-existencia en las expresiones culturales nos reta a desprendernos de las narrativas que nos niegan la existencia y nos exige apuntar a re-conocer los procesos antes que encasillarnos en los productos (Achinte 2009).

Por eso entendemos a la práctica de la música metal como un proceso creativo, heterogéneo, de resistencia y reexistencia que tiene una historicidad que da cuenta de su intervención en la cultura urbana de la ciudad de Quito. Así lo manifiesta Byron Infante: “el ensayo es tener un espacio para tocar, para manifestarse por un derecho que tenemos de expresarnos, de divertirnos y para conmocionar la rutina” (Infante 2016).

Esta investigación se realizará en el periodo temporal desde el año 1990 hasta el 2015, en el cual presentaremos a las bandas *Demencia*, *Lasen* y *Likaón* para entender los procesos de apropiación y experiencia musical de los integrantes de dichas bandas. Es decir, la formación de las bandas a partir del acto de escuchar el

género rock metal, a través de medios y aparatos de reproducción sonora, la creación de sus repertorios musicales, el dominio de la técnica musical y el registro de sus grabaciones discográficas.

En la ciudad de Quito, las bandas de metal de este periodo componen, construyen, generan, realizan repertorios musicales con base a sus necesidades expresivas. Estas necesidades expresivas hablan desde la cotidianidad como fuente de composición y generan ideas musicales que les permiten manifestar la inconformidad ante la estructura social establecida, alejándose de la idea de sacar versiones musicales que era una actividad anteriormente realizada por las bandas que incursionaban en el género del metal.

Es un periodo de cambio, en lo social y político, como explicamos anteriormente, así como en los aparatos tecnológicos de reproducción sonora; así en el Ecuador se introduce el disco compacto que desplaza al disco de vinil y a la cinta magnética del casete, lo que permitió que las bandas tuvieran en el disco compacto una facilidad para registrar sus repertorios, permitiendo difundir su música y visibilizar su existencia.

La creación de una banda de metal interviene en la vida de los sujetos que la integran, “ya que siempre hay un intento de cambiar el sentido de la convivencia social, modificando el imaginario y los sistemas de símbolos” (Martín-Barbero 1998, 228). En este sentido el metal y su dimensión insurgente simbólica es una respuesta táctica vital en las relaciones de poder, construyendo relaciones de alteridad, reflejadas al buscar espacios y tiempos para generar y desarrollar “las prácticas de la vida cotidiana, o de los momentos extraordinarios, en donde los actores imponiendo su presencia, responden alterando las relaciones de fuerza existentes” (Guerrero 2004, 120).

CAPÍTULO 2

La banda Demencia

2.1. El barrio de Cotocollao

El barrio de Cotocollao¹⁰ tiene en sus casas, calles, plazas y museos su imaginario histórico. De hecho el nombre hace referencia a una cultura que se considera albergó a los primeros habitantes de la Hoya de Quito, llamados Catacollaos. Sus vestigios arqueológicos se los encuentra en el Museo de Sitio de Cotocollao.

En la época preincaica fue un centro de trueque, que posteriormente desde la época colonial, fue una tierra muy codiciada por ser una tierra muy productiva. Se asemejó a una especie de puerto urbano por donde se proveyó las demandas de materias primas, alimentos y mano de obra del campo para la entonces Real Audiencia de Quito, en condiciones de explotación y servidumbre para los habitantes indígenas.

Este lugar tiene dos parques tradicionales: el llamado parque 22 de agosto y el parque Sodiro. Este último presenta una característica arquitectónica que es la plaza central con su pileta, rodeada por la Iglesia Franciscana de nuestra Señora del Amparo, el Museo arqueológico de Cotocollao, varias casas de construcciones coloniales y modernas. Los columpios y la estación del alimentador al metrobus, dan una imagen de recreación cotidiana y movilización permanente a esta zona.¹¹

Aquí se encuentra restaurada la hacienda La Delicia que fue la casa de Mariana Carcelén, IV Marquesa de Solanda y Villarrocha, esposa del Mariscal Antonio José de Sucre, donde actualmente funciona la Administración Zonal del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.¹² La Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Polit, construida por los Jesuitas data del siglo XVIII, con una imponente edificación de piedra y que posee una completa colección de libros antiguos, muy importante para la investigación en el Ecuador, el herbario, y la colección de

¹⁰ Kathleen Sue Fine, “San Juan Bautista de Cotocollao: un esbozo histórico y descriptivo” en *Cotocollao. Ideología, historia y acción en un barrio de Quito*. (Quito: Abya Ayala, 1991), 93-128

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

lepidópteros concentran gran parte del patrimonio cultural del Ecuador, su historia y pensamiento.¹³

La economía de este barrio se ha expandido con pequeños negocios comerciales y una migración considerable de población china que han establecido sus negocios en esta zona. Sin embargo “el carácter dual de Cotocollao ha persistido hasta nuestros días; el de un centro tranquilo, controlado por la iglesia, de mercadeo y de celebraciones indígenas, y el de un nuevo sector de Quito siendo inundado por el comercio y proyectos de urbanización destinados a la clase media” (Fine 1991, 98), donde lo urbano y rural se reunieron, estableciendo la jerarquía desventajosa del término campesino ante lo definido como ciudadano.

Esto presenta las profundas contradicciones sociales que se dan en Cotocollao, así “puede observarse desde personas que duermen en las veredas, familias que no disponen de agua potable en sus viviendas y no pueden mandar a sus hijos a la escuela, hasta aquellas familias que viven en los lujosos condominios del Condado y son socios del Quito Tennis y Golf Club que queda en las cercanías del barrio” (Fine 2007, 57).

Estos antecedentes impidieron que las expresiones del rock metal tengan una acogida por parte de los habitantes de este barrio. Con una mentalidad tradicionalista y religiosa, creían que los jóvenes que paseaban por el parque escuchando música, o tocando un instrumento musical en alguna esquina, eran vagabundos.

En este ámbito, las manifestaciones del rock metal presentes en Cotocollao en los noventa se dan como ya hemos dicho en la Sede Social, sin embargo esto fue ocasional, no era una actividad permanente. Lo cual generaba desplazamientos a otras partes de la ciudad donde se podían realizar los conciertos.

Para 1991 “El Sótano Prod”¹⁴ logra realizar un concierto de bandas subterráneas en la sede social que da un indicio de expresiones musicales con bandas como: *Ente*, *Total Death*, *Mortal Decisión*, *Chancro Duro*, acompañados de la banda colombiana *Masacre*. Este concierto es considerado como el primer concierto de música subterránea e internacional en la ciudad de Quito.

Los integrantes de las bandas buscan espacios propios en donde realizar sus prácticas musicales, la dificultad para lograrlo solo se soluciona en las relaciones que

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ Actualmente es una tienda de discos de metal en el Centro Comercial el Unicornio.

establecen con otras bandas que ya cuentan con un espacio. En Cotocollao la casa de Luis Cabezas era el espacio de ensayo de su banda *Vía Láctea*, pero se convirtió además en espacio de ensayo de otras bandas que pagaban un monto simbólico. Justamente la banda *Likaón* grabó un demo casete en este espacio.

El “Colectivo Cultural TZUNANZAS – QUI” desde el 2010 organiza anualmente el “Festival Nacional Rockcotocollao”, el cual se lo realiza en el parque Sodiro y tiene como propósito fusionar las artes ancestrales y contemporáneas. El colectivo está formado por varios artistas provenientes de áreas como la música, la poesía, la danza, la pintura, la escultura, la fotografía, las artesanías, etc.

Además el colectivo realiza labor social que consiste en trasladarse a lugares donde consideran que la cultura todavía no llega como: albergues, asilos de ancianos, orfanatos, barrios periféricos, parroquias, comunidades del Distrito Metropolitano de Quito y el país. Enfocan su trabajo en la parroquia de Cotocollao para generar procesos culturales que permitan un armónico desarrollo de la conciencia colectiva, impulsando acciones para aplicar los derechos culturales y colectivos.

2.2. El thrash metal de Demencia

Álvaro Acosta y Byron Infante, guitarristas, son miembros fundadores de la banda, los acompañan Jasón Boada en el bajo, y Christian Chamorro en la batería. Producen música con un estilo thrash¹⁵ speed metal, incursionado en el death metal¹⁶, con un sonido de tonalidades agudas estridentes con matices y quiebres veloces de ritmo.

¹⁵ Salvador Rubio Gómez, “Conferencia Metal Extremo Historia y Apreciación” (Primer ciclo de Historia del Rock y el Heavy Metal en la Universidad de Jaén, 28 de abril, 2012). https://www.youtube.com/watch?v=z_3aM6uPYN4. El thrash es un término inglés que significa agitar, golpear, dar una paliza. Tiene un sonido limpio y preciso con el ritmo veloz y un tempo cambiante. Utiliza una percusión rápida y un bajo registro de guitarra rápido y cortante usando la técnica de palma silenciando las cuerdas. Tiene solos de guitarra bastante rápidos pero con muchas notas que escapan a la tonalidad, sonidos de bajo bastante pronunciados y voces estridentes. Las temáticas se enfrentan con los problemas sociales, con un lenguaje directo y de denuncia que incluyen el aislamiento, la corrupción, la injusticia, la adicción, el suicidio, la muerte, el asesinato, la guerra, y otros males que afligen a la persona y la sociedad. En algunas ocasiones utiliza la ironía en sus temáticas.

¹⁶ *Ibíd.* El death metal, se caracteriza por impronunciables y profundas voces guturales, guitarras distorsionadas y con afinación baja, percusión rápida con un dominante uso del doble pedal, complejas estructuras musicales para lo habitual en la música de masas, con numerosos cambios de tempo. La temática de este género abarca desde el odio hasta la religión pasando por temas de política, medio ambiente, violencia y muerte.

La banda *Demencia* se forma en diciembre de 1997 con integrantes que ya formaban parte de otras bandas que incursionaron a principios de los noventa como: *Parlamento*, *Doble Identidad*, *ADN*, *Desolación*, *Horus*, *Acética*, *Deseret*, lo cual evidencia un movimiento cultural subterráneo de bandas de metal que influyeron en el barrio Cotocollao.

La banda *Demencia* considera que el inglés les facilita la composición de las letras de sus canciones. Han realizado las siguientes producciones discográficas: *Demo 99* en el 2000; *Here come's the Pain* en 2005; *Demencia* en 2006; y el que consideran su primer larga duración *Slaughter never ends* 2011.

En el 2016 participaron en la producción discográfica que compilaba bandas representativas de thrash metal de Guayaquil y Quito. Terminaron de grabar y masterizar su última producción mientras realizaba esta investigación en el primer trimestre del 2016 y esperan tener el disco a mediados del mismo año.

Los conciertos de metal son un espacio que *Demencia* destina para difundir su música, obteniendo una gran aceptación por parte del público de Quito y algunas ciudades del país. Su presencia en los escenarios ha sido continua, participando en festivales, conciertos de solidaridad, lanzamientos de discos, compartiendo escena con bandas nacionales e internacionales. Podemos destacar las siguientes:

Lanzamiento del demo de la banda *Likaón* en 1998, junto a la banda *Lasen* en el Milenium Bar, sector de la Villa Flora; “Cosecha Rock” en Tabacundo, en el Sindicato de Obreros Municipales en 2000, junto a *Likaón* y *Lasen*, y en Cayambe en Milenium Disco Bar, organizado por “Cultura Rock Tabacundo-Cayambe”; “Larga Vida al Metal” en el Coliseo Julio Cesar Hidalgo 2002, organizado por la “Corporación Cultural Al Sur del Cielo”; “La Semana del Rock” 2008 en el Ágora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana; “Quito Baila” Especial de Rock 2011, junto a *Likaón* en el Parque de Carapungo; “La Semana del Rock” 2012 en la Plaza Cívica Eloy Alfaro, sector de la Villa Flora; “Rock y Devastación” en 2013, en la Casa Pukará en el sector del parque El Arbolito; y “Polifest” 2015, en las canchas de la Universidad Politécnica Nacional.

Esto ha servido para reafirmar el compromiso musical de la banda, teniendo entre las más importantes algunas presentaciones con bandas internacionales de las cuales nombramos las siguientes: *Trapped in the Morgue* de Colombia en 2004; *Pandemia* de República Checa en 2005; *Korzus* de Brasil en 2005; *Deicide* de

Estados Unidos en 2006, en la CAPEIPI, organizado por Show Factory; *Sodom* de Alemania en 2008, en la Plaza de Toros Mitad del Mundo, organizado por El Sótano y Marea Negra.

2.3. Escuchar música metal

Los primeros acercamientos a la música metal se dan al escucharla a través de los casetes o discos, y el compartir el gusto por este género con otras personas en el barrio. El prestarse y compartir la música, el conocer acerca de las bandas y las movilizaciones a conciertos que se realizan en la ciudad, permite ampliar la relación con personas que gustan o están buscando un lugar donde encontrar algo con que identificarse. Al respecto Álvaro Acosta, guitarrista de la banda, nos dice:

Me acuerdo que un amigo llegó con un disco que le habían enviado de los Estados Unidos, era el “Ride the Lightning” de *Metallica* y nos ponemos a escuchar. Nos voló la cabeza, era otra cosa, era rápido, agresivo, brutal, tenaz, ruidoso. Luego te comprabas un disco o casete, prestabas o te prestaban para escuchar y si te gustaba grababas; poco a poco se recopilaba y se asimilaba la tendencia del metal (Acosta 2016).

El testimonio nos indica que el escuchar la música metal es el detonante para realizar esta práctica musical; Álvaro Acosta manifiesta que “este es el camino, esto es lo que quiero hacer y siempre tuve la mentalidad de hacer la banda más pesada del mundo y así empezó” (Acosta 2016).

Las presiones sociales se hacen presentes y el desafiar a las mismas son parte de su construcción de identidad. Al respecto, Acosta continúa explicando por qué la banda se llama *Demencia*: “llegaba a la casa y me decían que estás loco, estás fuera de contexto, córtate el pelo, estás demente, siempre había esa palabra, demente, entonces le dejé el nombre de Demencia para la banda” (Acosta 2016).

El deseo de formar la banda de metal necesariamente se vincula con la pertenencia y el aprendizaje de un instrumento musical. Las soluciones para adquirir los diversos instrumentos se dan al interior de la banda y con propuestas colectivas.

Al respecto Acosta, comenta: “No teníamos un sucre en aquella época y por eso nos conseguíamos los cartones del Mi Comisariato para tocar en cajas para la batería, y le pedí a un man un equipo de sonido viejo para que suene la guitarra” (Acosta 2016).

A partir de esta carencia de instrumentos musicales o de equipos de amplificación y sonido, se generan prácticas de reciclaje, que dan cuenta de una nueva y creativa relación con la tecnología, que permite a jóvenes que están fuera de relaciones laborales y por tanto, de no contar con el dinero necesario para adquirir un instrumento musical, ofrecer soluciones innovadoras en la construcción de instrumentos. Así lo manifiesta Cristian Chamorro baterista de la banda *Demencia*:

Me gustaba la batería, y como no tenía plata para comprarla, al saber soldar metales, me hice una de varillas. Comencé con latas, con un balde y cosas que yo mismo hacía en la cerrajería. Luego me fui comprando poco a poco las cosas de la bataca, camellando¹⁷ (Chamorro 2016).

El uso de los recursos de una forma creativa, innovadora y diferente es lo que da valor a estas prácticas sonoras. El testimonio de Chamorro expone, además, el momento en que los jóvenes ingresan al mercado laboral y mediante el ahorro obtienen el instrumento musical.

Esta adquisición empieza a generar una conciencia con un alto valor de uso de las herramientas que serán necesarias para hacer música, que se torna una necesidad básica para poder aprehender, crear sus repertorios musicales y fortalecer a la banda.

Es decir, ahora además de conseguir el instrumento musical, se vuelve necesario su aprendizaje y dominio, por lo que se presentan diversas formas de adquirir este conocimiento, que poco a poco irá definiendo un estilo particular de tocar.

Me acuerdo que tocaba ir a la casa de mi tía a que me preste la guitarra. Cuando se casaron dejaron botada la guitarra y ahí me apoderé para tocar en esa guitarra acústica. Empecé a tocar canciones básicas, a tomar clases y le cogí el gusto al rock y después al metal. Poco tiempo después me compré mi guitarra, ahorrando todo un año caminando del trabajo a la casa para comprarme la guitarra. Luego, me aceptaron en el Conservatorio y tome clases de partitura y solfeo durante cuatro años, pero tenía una escuela clásica muy formal. A veces llevaba grabado en casete lo que quería tocar y no tenían idea de que era el rock. Entonces un profesor de apreciación musical me presentó un primo que vivía en los Estados Unidos y el tocaba música country y blues. Él me explicó la escala pentatónica y la escala de blues. Me

¹⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., 2 vol. (Madrid: Espasa, 2001). Camellar significa trabajar arduamente, se usa especialmente para referirse a un trabajo en que se invierte mucho esfuerzo y tiempo.

hizo llegar un libro donde estaban las bases y ese fue un acceso más rápido para el desarrollo de la guitarra (Acosta 2016).

Decimos entonces que los instrumentos musicales son considerados bienes culturales que permiten la materialización y el desarrollo de la música y es en la búsqueda de saberes musicales donde interviene una dinámica que permite traducirla e irla incorporando para luego poder ejecutarla.

El testimonio de Acosta también nos deja ver, cómo a partir de un proceso autodidacta se pasa a la búsqueda de una formación académica, que sin embargo presenta un conflicto, ya que no integra al rock y al metal dentro de su pensum de estudios, obligando de alguna manera a los amantes de esta música a buscar en otros espacios y con otras personas, respuestas que les permitan aprender a tocar esta música con sus instrumentos.

En este sentido Byron Infante, el otro guitarrista de la banda, nos dice:

Conseguir la guitarra ya era un logro. Mi hermana quería aprender la guitarra, le compraron y al final aprendió un poco. Yo me la cogí, la usé, le saqué chispa y era bacano porque aprendí acordes y los rasgaba duro, ibas con tus amigos y era chévere. Es por los trece y catorce años, por pertenecer a un grupo y buscar tus afinidades y las cosas que te gustan. Entonces ves por ahí unos panas que tocan la guitarra y te acercas, preguntas y vas aprendiendo y buscando que te enseñen, vas creciendo, te van gustando esas cositas y buscas estar con alguien afín. Luego me compré una guitarra y a los diecisiete años ya tocaba y me junté con alguien que tenía la batería, se va volviendo sería la nota (Infante 2016).

Este proceso en el que ya no es suficiente el conocimiento obtenido desde la academia, se caracteriza sobre todo por aprender a partir de la escucha, en la que los jóvenes buscan la experiencia de las generaciones pasadas que tocaban rock en Cotocollao: “he tenido la suerte de ir a donde guitarristas que a mí me interesaba escuchar, porque en esa época autoaprendías escuchando cómo tocan, qué hacen y las técnicas que desarrollan. Tenias la oportunidad de preguntar y conocer, te estoy hablando de Pato Tobar de la banda Tarkus,¹⁸ vive por aquí cerca” (Acosta 2016).

Tocar el instrumento musical y conocer las técnicas que permitan su ejecución está muy ligado entonces a aprender, a tocar al oído, escuchando el mundo

¹⁸ Tarkus es una banda de rock formada a finales de la década del 70 y se hizo conocer en la década del 80 por su música. En el imaginario del rock, Patricio Tobar es relacionado con esta banda y otra en la que participó llamada Mozzarella, pero también estuvo en bandas como Barro y Contravía de mayor popularidad en Ecuador.

musical que le rodea. La decisión empieza con el instrumento que se quiere desarrollar, “empecé a tocar la guitarra como instrumento de desarrollo, por la amplitud de sonidos que consigues, por la gran variedad de técnicas para tocar y por los diferentes estilos, ya que escuchaba además del metal, jazz, clásica, flamenco, pasillos, entonces era una oportunidad inmensa de diferentes formas de tocar la guitarra” (Acosta 2016).

Según Jean Marie Seca, en su libro *los Músicos Underground*, los deseos de control instrumental se apuntalan en el cumplimiento de las actividades técnicas con el de los ensayos manteniendo y consolidando el sentimiento de innovación y creación, reforzando el ciclo que se automantiene entre la elección personal del instrumento y el placer colectivo de la banda.

El tocar al oído es un saber que permite desarrollar la apreciación musical a través de saber escuchar. Es la inspiración que vincula la sonoridad, la musicalidad con el cuerpo y permite activar la creatividad en la composición de una canción; así lo considera Byron Infante: “cuando aprendes al oído, vas a escuchar y sabrás cómo tocar y qué hacer” (Infante 2016).

Escuchar es una actividad que rebasa la mera contemplación, como lo manifiesta Álvaro Acosta; “yo le decía; quiero que suene así, lo escuchaba y empezábamos a tocar por partes y ensamblar como un rompecabezas, lo que tenía en la cabeza podía tocar” (Acosta 2016).

2.4. Un sonido malvado

El ensayo musical permite “ser constantes y ser estables” (Infante 2016), “es que la constancia es lo que te hace ser” (Chamorro 2016), manifiestan Byron Infante y Christian Chamorro respectivamente. Esta constancia no es entendida como una racionalidad, sino como algo lúdico, donde la equivocación está presente como una forma didáctica de aprendizaje musical. Solo así el deseo de hacer rock metal involucra dimensiones creativas, como explica el siguiente testimonio:

Cuando estoy aquí toco notas, toco tonos y toco escalas, juego con progresiones, voy probando y les voy adaptando, me gusta alguna parte, la modifico, le saco. Es las ganas de tocar, te quedas horas y ya de lo que tocas, ensayas, practicas, comienzas a escuchar sonidos, te gusta y sigues” (Byron Infante 19/02/2016).

Estas manifestaciones, expresiones, actitudes y comportamientos, se desarrollan en el ensayo musical, debido principalmente a que “la música es una manera muy particular de restituir significantes y articular sensaciones utilizando ciertos códigos para recogerlas y hacerlas germinar” (Seca 2004).

Al respecto Byron continúa relatándonos su dinámica de ensayo musical:

Yo lo que hago es irle armando riff¹⁹ por riff, les voy enseñando y se le va poniendo la batería, se aprende el bajo, después traigo otro riff, ya que está lista la canción le pongo la letra, la voy armando poco a poco para ver cómo reacciona o como se siente, también al tocar con la banda le hacemos otras cosas hasta que sale. También puedo venir con toda una canción completa y la vamos cambiando después, según cómo va sonando” (Infante 2016).

Con este testimonio establecemos que una intuición musical, un tarareo, un riff, un ritmo, una tonada, una estrofa, se va armando con cada intervención, se desarrolla y sigue o fracasa de inmediato. No se debate como interpretar la pieza musical, está tiene que fluir, “la música acaece en su mera manifestación o acontecer, se reduce a la inmanencia de un fenómeno sensorial que se escucha o se percibe. El ser de la música se contempla como tiempo o devenir” (Kaiero 2007).

El ensayo musical es el espacio-lugar-tiempo-simbólico donde se genera el ritual de la práctica sonora al reunirse los integrantes a ensamblar, crear sus repertorios musicales; es también el encuentro con todo el equipo técnico e instrumentos musicales que tengan a disposición generando convivencia entre los mismos. Así lo manifiesta Byron Infante: “el ensayo es tener un espacio para tocar, para manifestarse por un derecho que tenemos de expresarnos, de divertirnos y para conmocionar la rutina” (Infante 2016).

Sótanos, garajes, patios traseros o terrazas, sirven para adaptar un espacio físico para ensayar. Además de cubrir la necesidad de poder ensayar, este espacio genera una serie de desplazamientos y movilizaciones por parte de los integrantes de las bandas, los cuales interactúan en el entorno de los barrios que estudiamos.

Es decir, los integrantes de la banda, al construir simbólica y físicamente el espacio para ensayar, este se convierte en un lugar de integración que atrae de otros

¹⁹ Riff es un término de la jerga musical como sinónimo de idea musical. Consiste en distinguir una frase musical, que se repita a lo largo de la composición. Es una figura rítmica. Su equivalente en la música clásica sería lo que se llama el Ostinato, que es el empeño de repetir un compás y la sucesión de notas como una técnica de composición.

lugares, otros barrios, otros sitios donde no existe dicho espacio para realizar esta actividad.

En este sentido el lugar es parte del imaginario de la construcción del mundo del metal subterráneo, que permite experimentar la ciudad desde el encuentro con estos espacios para ensayar. Un ejemplo de esto nos narra Byron Infante:

Antes ensayábamos en un cuarto en la terraza y tocábamos bastante tiempo, era la casa del baterista que estaba en Carcelén, ahí también escuchábamos casetes y discos de metal. De ahí hace cinco años empezamos acá en mi casa en Cotocollao (Infante 2016).

De esa manera tener el espacio físico para ejecutar el ensayo musical, parte de la capacidad que posea la banda para encontrar soluciones a esta carencia, lo que nos distancia de la noción de los conservatorios o instituciones educativas como único lugar para ejercer el aprendizaje musical. Esto permite valorar a la práctica musical “precisamente porque son acciones que privilegian la apropiación, la invención y el uso social de las tecnologías a través de otras visiones innovadoras, definidas desde geopolíticas de otros conocimientos” (Estévez 2008, 79).

En estos espacios, es el aporte de cada uno de los integrantes el ingrediente esencial para el estilo de la banda, ya que encuentran afinidades, reciprocidades, colaboraciones y complicidades que permiten reforzar la idea de la creación musical como una actividad en colectivo y en este sentido el estilo musical también se transforma, no es estático, se apreciará, diferenciará y generará identidad

La forma de apropiarse del rock metal por parte de las bandas es a través de su condición rítmica. En sus ensayos musicales no existe una partitura para cada integrante o un compositor que dirige la ejecución de la música. Es el ritmo el que va construyendo el rock metal, estableciendo una relación comunicativa con los integrantes, lo cual es su motivación e inspiración.

Al respecto Álvaro Acosta dice: “me gusta la parte rítmica porque demuestras el poder de hacer riffs y cómo puedes combinarlos estos para que el sonido sea pesado, duro, rápido y agresivo” (Acosta 2016).

Al reconocer cómo realizan su música entramos al plano de conocer qué es lo que manifiestan en la misma, teniendo en cuenta lo que dice Álvaro Acosta: “la música tiene que ser tus pensamientos, tu forma de plasmar lo que sientes. En tu

música, tiene un valor cada canción que sigues haciendo, nos ponemos a tocar y eso tiene que fluir, entonces cada canción es un mundo diferente” (Acosta 2016).

El siguiente testimonio nos presenta la condición de sentirse íntegros al realizar música rock metal, reafirmando su identidad: “todas las canciones de *Demencia* han mantenido la agresividad, la fuerza de la violencia de la banda, con el thrash metal. Estoy orgulloso porque cada uno de los integrantes plasma su esfuerzo y dedicación. *Demencia* nunca ha sido una banda poser o de apariencia” (Acosta 2016).

La banda *Demencia* al terminar de grabar su último disco manifiesta que su “sonido es mucho más crudo, es más oscuro” (Acosta 2016).

El sonido del metal en *Demencia* interpreta sonidos donde “las guitarras tienen un sonido malvado” (Infante 2016), estridentes, rápidos, con distorsiones y resonancias que provoca imágenes sonoras como el terror, el miedo, la muerte, el caos, para llamar la atención perversamente, lo prohibido para exponer experiencias distintas de vitalidad.

Al respecto *Demencia* nos comenta: “en el metal siempre la música tiene que ser pesada²⁰, dura, rápida. Hay que profanar el sonido para sacar uno más tétrico” (Infante 2016). Este profanar lo interpretamos como la construcción de un recurso estilístico que permite apreciar, diferenciar y reconocer los repertorios y composiciones musicales de *Demencia* como parte integral de su identidad sonora.

2.5. La masacre nunca termina

La música metal es una forma de percibir el mundo. Así lo expresa Álvaro Acosta: “no considero al metal como algo que te va a decir qué bonita que es la vida, sino todo lo contrario, creo que expresa el dolor, la frustración y la rebelión que se tiene ante esta sociedad” (Acosta 2016). Continúa el relato explicando las letras del disco *Slaughter never ends (La masacre nunca termina)*:

Siempre he hablado de la miseria del ser humano, de la decadencia humana, de la hipocresía, porque veo como la gente, como el mundo se está transformando en una carnicería. Porque la gente está mal, el mundo está mal. Pienso que reflejamos algún tipo de necesidad social, algún tipo de

²⁰ Esta es una referencia a las tonalidades bajas de afinación que permiten darle un cuerpo denso al sonido de guitarras.

rebelión para que haya algún tipo de equidad, hay una especie de utopía” (Acosta 2016).

En este sentido podemos decir que la manifestación en sus letras expresará esta intencionalidad y que la práctica de hacer música metal entrelaza la resistencia cultural con la reexistencia cultural al no querer ser parte de una sociedad hegemónica.

Las experiencias de vida, que en el cotidiano se dan en los lugares de trabajo, de estudio, el barrio, la calle, la noche, la ciudad, el tráfico, los conciertos, la fiesta, los parques, esquinas, bares, etcétera, influyen en la construcción de las letras.

En este sentido Byron Infante nos señala:

Generalmente copio las frases que las borracheras traen, ya que está más libre y protestas, te quejas, declaras y manifiestas. Anoto las conversaciones que tengo con las personas. O también cojo frases de escritores o artículos que me gustan, los corto y después los armo (Acosta 2016).

Esto se conjuga con otra forma de inspiración para hacer las letras como nos comenta Álvaro Acosta: “trato de escuchar como es la parte social y psicológica de las personas y percibir las vivencias de sus traumas y virtudes, me cuentan sus experiencias y lo que hago es absorber como una esponja, recibo eso y lo plasmo en las letras” (Acosta 2016). Esto demuestra otra dimensión de la actividad de escuchar y como entabla relaciones que se manifiestan de forma creativa en las letras.

La práctica de escuchar además permite asociar las diversas sonoridades que percibe el ser humano y las relaciona con recuerdos, lugares, experiencias de vidas, estados de ánimo, acontecimientos, que se impregnan en la memoria inconscientemente. Como nos dice el siguiente testimonio:

Bueno te puedo contar que Cotocollao fue un barrio peligroso, muchas veces me asaltaron, me pusieron el puñal y siempre fue esa presión social de decir: si salgo me roban, salgo la droga, salgo me matan. A ese ambiente social hay que agradecerle para hacer música agresiva (Acosta 2016).

Es decir las letras son “generalmente influenciadas por etapas de tu vida” (Acosta 2016), como lo podemos observar en la letra “Vivo”:

Vivo
Infectar a mi espíritu por la opresión
Mientras que este mundo exista

Nunca voy a cambiar mi fe irrompible
Y el óxido de la crueldad
Nunca estará en mi cabeza (*Demencia CD "Slaughter never ends", 2011*).

En la letra de "Vivo", se manifiesta el conflicto del Ser con el mundo. Un Ser representado simbólicamente por "mi espíritu", "mi fe", "mi cabeza", el cual lucha, pelea y rechaza el "mundo", en un acto de resistencia con la consigna "Nunca". Este "mundo" es construido como una infección que corroe, oxida, que asfixia y que representa el exceso de la violencia que ejerce sobre el Ser. Al respecto de esta letra Álvaro Acosta nos menciona:

Escribí esta letra tomando en cuenta que muchas veces te sientes desplazado y oprimido, sea en tu familia, en tu trabajo, en la sociedad. Entonces lo que escribo es que no me marginen, que estoy vivo, que soy un ser humano, que necesito vivir y no que me toque adaptarme (Acosta 2016).

Al desarrollar este análisis miramos la relación de conflicto entre la norma social y las prácticas del metal subterráneo, ya que el que hace música metal percibe la exclusión de su práctica cultural, optando por no querer ser integrado simbólicamente en el orden social.

Esto nos hace pensar en un proceso de exclusión mutua, lo cual manifiesta la complejidad en esta relación. Por ejemplo, la siguiente letra es una expresión de esta disputa entre la música metal y la norma religiosa.

Traidor

Sé que su intención son palabras sucias letales
Cruelles de este mundo, ellos creen ciegamente
Derretir la vida, el señor de la mentira
La telaraña de sus víctimas perfectas
Perdidos en sus mentes
Permanecen en la parte posterior
Después de que la máscara de la bondad
Roban, manipulación con esperanzas falsas
Traidor

Utilizar la fe para su beneficio (*Demencia, CD "Slaughter never ends", 2011*).

En esta letra, la banda *Demencia* representa al sacerdote como un traidor. Lo que manifiesta la letra no es el debate sobre la existencia de un dios, sino la posición crítica de la música metal, en este caso, ante la práctica religiosa que la considera como un mecanismo de engaño y control que se reproduce en la sociedad camuflada

en discursos de bondad, bienestar y que manipula las creencias de las personas para un beneficio propio. La letra de esta canción es un enfrentamiento directo con la práctica religiosa, es una acusación directa hacia la religiosidad.

Simbólicamente la misa se resignifica como una “telaraña” que se construye con “sucias palabras”, “máscaras de la bondad” y “esperanzas falsas” que realiza el “señor de la mentira”. Es también considerada como una actividad que no es vital, como lo expresa al decir “derretir la vida”. Lentamente consume la vitalidad del ser porque es una actividad obligada, impuesta, manipulada que no corresponde con el discurso de esperanza que la religiosidad proclama.

La construcción de las letras de las canciones es un proceso de resignificación simbólica que utiliza símbolos religiosos asociados con acciones negativas en respuesta a una institución que se ha referido dogmáticamente hacia la música metal; expresa una oposición a estas prácticas religiosas, consideradas como una construcción social que genera procesos que manipulan la existencia del ser humano.

Es decir, esta letra expresa una actitud que ofende desde el plano simbólico a la religiosidad, deslegitima su funcionamiento, pero sobre todo crítica su existencia. La siguiente letra *Infierno en la Tierra*, servirá para ampliar lo dicho.

Infierno En La Tierra

No puedo sentir felicidad

Usted es un ser humano extraño

Usted es un monstruo en mi cerebro

Reina la muerte en la tierra (*Demencia, CD “Slaughter never ends”, 2011*).

El infierno como una construcción simbólica religiosa significa el miedo y se contrapone con la Tierra como un lugar familiar y vital. En la canción, por el contrario, el miedo se encuentra en la Tierra y por eso no se siente felicidad. La letra se refiere a un ser humano extraño, monstruoso que representa la muerte. Reinar está ligado a una concepción de poder y control y el infierno se expresa como aquel que controla la Tierra, la muerte condena la vida.

Estas expresiones del metal contra la religiosidad, muchas veces generan conflicto, tomando en cuenta que en nuestra sociedad la religiosidad está arraigada en la cultura. Este conflicto se traduce en procesos de exclusión, con dogmas y estereotipos hacia las manifestaciones del metal. Esta intolerancia por parte de la

normativa social se la expresa en la siguiente letra de su último repertorio musical, “Ruidos”.

Ruidos
Siempre perdiendo el tiempo
Ruidos en mi cabeza
Buscando un motivo para seguir
Creas la moral que hará llevadera tu condición de esclavo
Crear y destruir nuestro camino
Sin importarme la vida empecé a vivir (*Demencia*, letra de Byron Infante,
2015)

La normativa, el orden social, el sentido común de la sociedad hegemónica se encuentra en conflicto con las prácticas del metal, porque son consideradas actividades no productivas; pero al igual que en las anteriores letras, la posición de los practicantes de este género musical, no es una respuesta ante este tipo de exclusión hegemónica, sino la de una actitud de no querer pertenecer a esa normativa.

“Siempre perdiendo el tiempo” se refiere a la intolerancia hacia las prácticas culturales que en este caso es la música metal, ya que dentro de la economía capitalista no son actividades rentables, generando imaginarios colectivos que las consideran inútiles. En el siguiente testimonio Byron Infante nos da cuenta de lo que quiere manifestar en la canción “Ruidos”:

La canción “Ruidos” es un poco existencial. Cuando oyes que la gente habla de ti para bien o para mal, que te dicen: que llegas a cierta edad, ¿por qué sigues haciendo esa música?, o ¿por qué sigues con el pelo largo? o ¿por qué no te casas?, ¿por qué no maduras? Y eso para mí son ruidos en mi cabeza, son llamamientos a la conciencia que no tienen nada que ver conmigo. Son el entorno general que está presionada por el qué dirán de todo el mundo, de la sociedad, entonces simplemente son ruidos, sin vida, ruidos que me fastidian (Infante 2016).

Ese estilo de vida es entendido como una condición de esclavitud del que desea liberarse, como dice la letra “crear y destruir nuestro camino”. Un deseo que se plasma al manifestar “sin importarme la vida”, refiriéndose a ese estilo de vida que no le interesa, “empecé a vivir” un deseo que se conecta ya con la práctica musical como algo vital que condensa las experiencias de vida.

Esas experiencias de vida que construyen otras subjetividades para aquel que no desea un estilo de vida normativo y sobre todo mercantilista. *Demencia* al hacer música metal se aparta de estas nociones y por ende construye anhelos de libertad. Y es justamente en este sentido que planteamos la resistencia y la reexistencia cultural en el hacer música metal, como un proceso discontinuo y creativo de oposición pero que también propone otras formas vitales de relacionarse en la sociedad.

Es en las relaciones laborales donde se generan conflictos, ya que al tener que trabajar en un sistema capitalista donde las mismas se establecen por estructuras jerárquicas de dominación, también generan prácticas de exclusión, y el trabajo asalariado para el sistema capitalista ha sido construido como única actividad para poder desarrollar la vida de las clases proletarias.

La actitud de no pertenecer a dicho sistema, constituye el anhelo de construir otro estilo de vida. En este sentido la banda *Demencia* crea la canción “Libertad”.

Libertad

La vida continúa
Y no siento eso

Comprar mis sueños
Los vendo al mejor postor
Lo reconozco vendí

Renunciar a crecer
Renunciar a volar
La dignidad no tiene precio

Paredes de mi cuerpo
Listas para dejar
Con mis propias alas

Maté lo imposible (*Demencia*, CD “*Slaughter never ends*”, 2011).

En una relación laboral, se establece una relación comercial entre dos partes que simbólica y prácticamente se realizan entre el empleador y el empleado, el contratista y el contratado. En el imaginario social se traduce entre el jefe y el trabajador. En la letra podemos identificar la posición del trabajador resignificando la relación laboral entre el que compra los sueños y el que los vende al mejor postor como metáfora de la vida.

Esta metáfora continúa con un posible arrepentimiento de lo que hizo al vender sus sueños, dándose la oportunidad de liberarse con la expresión: “maté lo

imposible”. Esta expresión refleja un acto voluntario, que resignifica lo que en la norma social significa la pérdida de un trabajo, no se trataría entonces de un momento de fracaso, negligencia o irresponsabilidad, sino de un proceso de liberación que otorga dignidad.

Una dignidad ligada a la actitud de realizar esta práctica musical. Al respecto Álvaro Acosta nos dice:

...creo que si no fuera por la música no sé donde estaría, creo que nos hubiera ganado bastante la depresión, creo que también no estuviéramos aquí presentes. Una fortaleza del metal es que te ayuda a encarar los problemas, te ayuda a solucionarlo, te ayuda a ver el mundo desde otra perspectiva y tienen hasta la esperanza de que las cosas sean mejores...siempre está la solidaridad, el compañerismo. Para hacer música metal tienes que tener actitud, estar convencido, porque aguantar rechazos, no es fácil, pierdes amigos, familia, mas pierdes que ganas, porque es una fe ciega seguir haciendo esto. Si no tienes convicción, actitud, la predisposición de aguantar tanto, es complicado (Acosta 2016).

Hasta aquí podemos establecer la intencionalidad musical de *Demencia* que desde la diferencia cultural genera un acto que articula una “compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales entre otras” (Achinte 2009, 92).

CAPÍTULO 3

La banda Lasen

3.1. El sector de Carcelén

El barrio de Carcelén fue concebido como una ciudad satelital en la década de los setenta y considerado como zona urbana de la capital. Eran asentamientos que pertenecieron al Obispado Ecuatoriano los cuales fueron comprados por el Banco Ecuatoriano de la Vivienda en convenio con la Junta de Vivienda del Municipio de Quito en 1979.

Esta solución habitacional estuvo pensada para la clase media trabajadora, aunque son palpables las contradicciones sociales que posteriormente se dan en esta zona, con urbanizaciones cerradas que han estado ubicándose en el barrio y que se consideran de clases pudientes.

Carcelén fue provista de espacios comunales grandes, con canchas, parques y una casa comunal para cada una de las ocho súper manzanas existentes, además de supermercados, gasolineras para que sus moradores puedan satisfacer sus necesidades establecidas por el proceso de urbanización de Quito, y así poder contrarrestar la distancia a estos lugares por su lejanía con el centro de la ciudad²¹.

Como todo proceso de urbanización, en los inicios de Carcelén los moradores tuvieron que asumir la falta de servicios básicos como de luz, agua potable, la falta de transporte y las rudimentarias vías de acceso. Esto nos demuestra que era una zona con características rurales, llenos de paisajes y bosques verdes, que se han ido perdiendo aceleradamente.

Según Ana Vizcarra, este proceso de urbanización a partir de mediados de la década del 80 se tornó desordenado, provocando la expansión y el desplazamiento de los habitantes de los barrios de Carapungo, Comité del Pueblo y Corazón de Jesús, formando lo que se conoce como Carcelén Bajo²².

Actualmente se encuentra ubicado el Terminal Terrestre de Carcelén que integra los sistemas interparroquiales, intercantonales e interprovinciales con el sistema Metrobus de la ciudad de Quito. Es posible visibilizar paradas de buses de

²¹ Ana María Vizcarra Proaño, “Imaginarlos Urbanos Sobre La Diferenciación Norte y Sur en La Ciudad de Quito en dos barrios: Solanda Y Carcelén” (tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica, Sede Quito, 2011) 50-94.

²² *Ibidem*, 52

anteriores administraciones municipales que han quedado abandonadas y sin funcionamiento, que forman parte de la estética del barrio.

Desde el año 2008, este barrio forma parte de la Administración Zonal de la Delicia, a partir de que se construyen los Centros de Desarrollo Comunitario en 2009 y en 2011 en Carcelén Bajo.

Dentro de la escena rock metal cabe destacar la utilización de casas vecinales para la realización de conciertos, como también las casas comunales de las súper manzanas G y la F en el año 1995. Por otro lado, integrantes de bandas como *Fatomorgana*, *Horus* o *Kassiel* (algunos de estos ahora forman parte de *Demencia*), son testigos de el movimiento musical metalero en Carcelén y por supuesto *Lasen* integra esta memoria.

3.2. Lasen el metal experimental

Los primeros integrantes comienzan sus actividades musicales en 1993, con los hermanos Mármol a la cabeza, junto a amigos del barrio de Carcelén. Es una banda que experimenta con los diversos géneros del metal, especialmente con el death metal, el doom metal²³ y el experimental²⁴.

Su composición musical está basada en un proceso de experimentación²⁵ con diferentes aspectos como la instrumentación²⁶, la improvisación²⁷, la síntesis

²³ Salvador Rubio Gómez, “Conferencia Metal Extremo Historia y Apreciación” (Primer ciclo de Historia del Rock y el Heavy Metal en la Universidad de Jaén, 28 de abril, 2012). https://www.youtube.com/watch?v=z_3aM6uPYN4. El doom metal se distingue por un tempo lento, de tonalidades muy graves, acompañado por voces limpias. Sus temáticas abordan sentimientos oscuros, depresivos y lúgubres.

²⁴ *Ibíd.* El metal experimental es el uso de elementos sonoros, la experimentación de estructuras e instrumentos poco comunes que rompen las convenciones rítmicas y armónicas. Un distanciamiento consciente de la escucha tradicional y de los hábitos de composición. Las letras inusuales y diseños poco comunes con interpretaciones progresivas, psicodélicas, surrealistas, fantasmagóricas, expresionistas, disonantes o extravagantes.

²⁵ John Cage, compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta y pintor, afirmó que la experimentación musical es aquella que produce resultados impredecibles, buscando desafiar las nociones preestablecidas de la música. *Enciclopedia Microsoft Encarta 2009*: Microsoft Corporation, 2008. CD-ROM.

²⁶ La instrumentación consiste en conocer lo básico de un instrumento musical y su sonido, de tal manera que permita ser adaptada a una melodía o composición musical. *Enciclopedia Microsoft Encarta 2009*: Microsoft Corporation, 2008.

rítmica²⁸. Construida con ideas melódicas²⁹ usualmente compuestas en guitarra, lo cual permite la búsqueda de sonidos con una progresión tonal entre altos y bajos.

Aprovechan el uso de la voz como un elemento sonoro de composición, es decir no es una voz que canta si no que está cargada de gemidos, lamentos, gritos, chillidos, estertores que construyen imágenes sonoras como rabia, ira, pesadillas, desesperación, angustia, dolor, agonía, etcétera.

En este sentido, se apartan de la tradición del metal, generando una escucha distinta y diferenciada de hacer música metal, además de tener composiciones que no siguen un lineamiento, ni parámetros de composición musical establecidos, creando una viaje sonoro en su música con quiebres y desplazamientos de ritmo.

A partir de 2005, integran la voz cantada y por ende la construcción de letras que acompañen cada una de sus composiciones musicales, con un sonido cercano al death metal y su violencia sonora.

La trayectoria musical de la banda *Lasen* está reflejada principalmente en sus discos. Además han realizado presentaciones en vivo entre las que se destacan las siguientes:

Concierto en Bar *Le Miraje* en el sector de la Rumipamba, en mayo de 1997, junto a *Likaón*; “Lanzamiento del demo de la banda *Likaón*” en 1998, en el Milenium Bar, sector de la Villa Flora, junto a *Demencia*; “Concierto Cosecha Rock en Tabacundo” en el Sindicato de Obreros Municipales en 2000, junto a *Likaón* y *Demencia*; en Cayambe en Milenium Disco Bar, organizado por “Cultura Rock Tabacundo-Cayambe”.

“Concierto Cosecha Rock” en 2002, junto a *Demencia* en el Coliseo el Chasqui de la ciudad de Tabacundo; “Concierto Metal Extremo” en 2002, junto a *Demencia* en el Coliseo Ciudadela el Transito Chillogallo; “Gira del Disco Destrozando Cerebros de la banda *Likaón*” en abril de 2011, en el Bar la Industria

²⁷ La improvisación musical o música aleatoria, es la que no se regula por pautas establecidas creando y ejecutando una *serie musical de manera espontanea, azarosa, con afinidad* vocacional entre los músicos y de manera informal. *Enciclopedia Microsoft Encarta 2009*: Microsoft Corporation, 2008.

²⁸ La síntesis rítmica es permitir realizar la composición entre ritmo binarios y terciarios simples. *Enciclopedia Microsoft Encarta 2009*: Microsoft Corporation, 2008.

²⁹ La melodía musical es la parte conceptual de la composición que permite combinar el ritmo musical entre sonidos agudos y graves en una línea horizontal que se repite y construye una base sonora que se desarrollara en toda la música, percibiéndose como una sola forma musical. *Enciclopedia Microsoft Encarta 2009*: Microsoft Corporation, 2008.

sector La Recolecta por la quebrada del Machángara, estación del trole bus Jefferson Pérez.

“Concierto Lasen A la Deriva”, presentando su última producción discográfica, en el Centro Cultural del Planetario de Quito en agosto del 2016. Además de haber tocado junto a bandas internacionales de Perú y Colombia como: *Anal Vomit* en 2012 y *Mortem* en 2013, respectivamente.

La banda *Lasen* tiene cuatro producciones discográficas: *Análogo* 1998, *Al diablo nuestro mundo* 2003, *Sin embargo el Instinto* 2006-2008, *Mi divergencia* 2010, además de un álbum Split³⁰ con la banda quiteña *Total Death*, denominado *El peor de los Males* en 2015. Todas han sido registradas en su estudio de grabación. Son una de las bandas con menos participación en escenarios como opción propia, al considerar conflictos con los organizadores de conciertos y la falta de público.

Al momento de realizar esta investigación se encontraban en la grabación de un repertorio para su última producción discográfica, la cual pude escuchar al estar presente en sus ensayos y en momentos de la grabación.

Su lugar de ensayo y de registro musical se encuentra en el barrio de Carcelén, el cual se denomina Kernel, que según Carlos Mármol guitarrista de la banda significa “el núcleo de un código, el centro de los algoritmos principales para que funcione un sistema operativo” (C. Mármol, Guitarrista líder de la banda *Lasen* 2016).

Desde sus inicios han ido paulatinamente incrementando equipo técnico y mejorando la acústica, lo cual les ha permitido ir desarrollando una solidez musical. Los integrantes que conforman la banda en la actualidad son: Carlos Mármol con la guitarra y voz, Germán Mármol en los teclados, Andrés Cárdenas en la batería, José Sisalema en la guitarra rítmica y Cristian Pazmiño en el bajo.

3.3. Aprender a tocar

Carlos, Luis³¹ y Germán Mármol, tres hermanos que habitan la zona de Carcelén, son los precursores de darle una identidad sonora a la banda *Lasen*. Carlos Mármol nos dice:

³⁰ El álbum Split es un disco compartido por dos o más bandas de metal de similar género musical, que comparten los costos de producción y distribución para difundir su música en condiciones equitativas.

³¹ Luis Mármol es el baterista fundador de la banda y participó hasta el año 2009 en *Lasen*.

Pasábamos en la casa a solas porque mi papá y mamá trabajaban todo el día, así que era un contexto de sacarse la madre entre nosotros, y empezamos a ocupar la casa, sutilmente, al principio sin que se dieran cuenta nuestros padres para hacer música escandalosa como el metal (C. Mármol, Guitarrista líder de la banda Lasen 2016).

Estas prácticas culturales del metal, desde sus inicios, no son concebidas ni realizadas como un campo de productividad. El realizar la actividad musical, se resignifica el sentido de la vida, ya que esta es realizada como necesidad de una interacción simbólica afectiva y efectiva.

Además de que trastocan los discursos simbólicos hegemónicos que se reproducen en la modernidad, permiten generar conocimientos y saberes otros, con técnicas como la escucha, lo que permite otra relación con la tecnología y valorar los usos de la misma, generando percepciones y subjetividades distintas de la cultura hegemónica. Al respecto el baterista de la banda, Andrés Cárdenas manifiesta lo siguiente:

El hecho de ser diferentes es una motivación para hacer música. Si todos practicáramos un instrumento e hiciéramos música, mejoraría los problemas de estar atados a un sistema de capital y la música comercial de espectáculo y consumista. Pero tener un instrumento también está ligado a tener dinero, es complicado en realidad (Cárdenas 2015).

El deseo de tocar un instrumento permite a los integrantes de las bandas solucionar este tipo de adversidades, convencidos de que la participación espontánea y creativa del ser humano solucionará dichas complejidades. La música metal es considerada como algo sustancial que tiene que expresar una intencionalidad al realizarla, que empieza con el sentirse diferentes.

Al empezar a formar la banda, Carlos Mármol nos dice como realizaban los primeros ensayos: “Luis tenía unas sillas, unas ollas, unos platos, y yo sabía de electricidad. Le soldé un cable y le conecté a una grabadora. Empecé a tocar y el Luis me seguía. Luego mi mamá le compró la batería y no es que tenía dinero, hacia un esfuerzo tremendo para conseguírnos cosas básicas. Empezamos así a jugar con el rock hace años ya” (C. Mármol, Guitarrista de la banda Lasen 2016).

En el testimonio podemos comprender las relaciones que se establecen entre el uso de materiales otros para generar sonidos, la relación con la tecnología y la

clase social a la que pertenecen como ejes transversales que irán determinando el uso de la música metal como una necesidad de expresar las contradicciones sociales.

En este sentido estoy de acuerdo con lo que manifiesta Mayra Estévez, “el sólo proponer el no deslumbrarse ni conmoverse por el derroche de tecnología y determinar que los buenos productos no dependen tanto de las herramientas como de quienes los utilizan puede ser entendido como una práctica de resistencia cultural” (Estévez 2008, 103).

Una práctica que se transmite también en el barrio con manifestaciones de solidaridad que expresan esa relación con la tecnología, como nos cuenta el guitarrista rítmico José Sisalema: “lo mío fue de barrio y nos prestábamos la guitarra cada tiempo, nos turnábamos, cada uno le sacaba el aire y así aprendíamos a tocar” (Sisalema 2016).

Otro testimonio que nos indica cómo se resuelven los problemas para obtener el instrumento musical lo expresa Andrés Cárdenas de la siguiente manera:

Desde niño a los cuatro años que yo escuchaba música, es algo que me atraía y siempre iba a golpear algo para seguir el ritmo. Siempre he sido de estar tocando o imaginando que toco la guitarra y la obsesión de conseguir un tambor o fabricar uno y estar tocando lo que me gusta y que suene bien Yo he sido bastante solitario y fue mi mamá quien me trajo una batería de un primo mío que no la usaba y la tenía ahí botada y tuvo la fineza de obsequiarme y ahí empecé a tocar y a desarrollar lo que yo sentía (Cárdenas 2015).

Un testimonio interesante, es el que el tecladista Germán Mármol nos presenta sobre la construcción del disco *Análogo*. Su relación con la tecnología, el uso y el conocimiento se entrelazan con la condición económica y la capacidad creativa que los integrantes de la banda realizan, lo cual demuestra el aspecto afectivo y efectivo de la práctica del rock metal.

Los primeros sueldos fueron para comprarme el órgano que tengo hasta ahora, una maquina Philips que quemaba discos directo. Y con este fue grabado el *Análogo* con disco sobre disco y sobre disco y mezcla sobre mezcla, no había chance de ponchar, ni programas, por eso se llama *Análogo*. Gastábamos la cantidad de Cd que fuera necesario para poder mezclar. Entonces se hizo ahí un trabajo como diría de picapedrero, poquito a poco porque era como que tú tenías un disco de una hora para tocar una canción y teníamos que anotar en qué minuto y en qué segundo salió esa parte bien, para esa mezclarle con el disco máster, fue complicadísimo, por eso se le quiere bastante al *Análogo* (G. Mármol 2016).

El testimonio da cuenta cómo conceptualmente se mantiene la creatividad con un método experimental de armar piezas semejantes para construir el disco. Como ya lo indicamos anteriormente esta idea de armar piezas musicales para formar sus repertorios musicales corresponde a una experimentación musical analógica.

El disco *Análogo* se termina en 1998, el testimonio explica que en este año “no había ni programas”, es decir no contaban con tecnología digital como en la actualidad, lo que demuestra que el ser humano es el que creativamente genera los procesos musicales sin estar determinado por la tecnología.

Reconocemos en este testimonio lo que Mayra Estévez entiende en sus Estudios Sonoros Latinoamericanos:

La apropiación, deconstrucción y reconstrucción de las tecnologías, resulta útil en el proceso de la descolonización epistémica, que brinda una perspectiva vital y un sentido de dirección diferente a las tendencias hegemónicas de cibercultura provenientes del “primer mundo”. De manera que, en nuestros contextos, el uso social de las tecnologías se torna instrumento de conocimiento y medio creativo, cuya particularidad es su utilidad a la hora de agenciar acciones políticas, frente al conjunto de relaciones que, en nuestro contexto latinoamericano, develan la condición poscolonial desde la cual emergen los discursos. En este sentido, recursividad y rebusque son dos caras de una misma moneda, en nuestros espacios geopolíticos de conocimiento estos dispositivos operan cultural y socialmente, y deben entenderse como conceptos que surgen desde las personas; posibilidades de existencia-pensamiento-acción, frente a las complejidades económicas, ecológicas y políticas generadas por formulaciones hegemónicas de “desarrollo” ancladas en el capitalismo neoliberal (Estévez 2008, 105-106).

Si bien es cierto que el acto de escuchar y compartir música metal provino principalmente desde América del Norte y Europa, el hecho de hacer música metal en Quito lo transformó al percibir su intencionalidad en bandas que se generaban en Latinoamérica.

En este sentido las bandas *Lasen* y anteriormente *Demencia*, nos han presentado cómo recurren a medios, objetos y acciones no comunes que resuelven ingeniosamente la dificultad económica, social y política para ejercer la práctica de música metal.

Su creatividad, las relaciones de solidaridad y las otras maneras de relacionarse con la tecnología, aportan al desarrollo de esa perspectiva vital del ser diferente a la cultura establecida.

Es por eso que al realizar esta práctica musical desde las clases medias trabajadoras, se rompe con el imaginario social consumista del artista y se establece la ética de ser conscientes de hacer música como una necesidad expresiva del ser. El siguiente testimonio de Luis Mármol, baterista fundador de la banda *Lasen*, permite aclarar lo dicho:

Desde el inicio eran reflexiones, pero nuestro fuerte fue la música, porque a fin de cuentas tanteando, tanteando no sabíamos porque lo hacíamos, ni para qué lo hacíamos. Era un gusto o un disgusto. Porque era una cuestión de aclarar a la gente, al entorno, que al menos, si no es lo que nosotros nos suponemos de la vida, tampoco va a ser lo que el sistema, o el entorno social, o la familia, o la política, o la religión, o la televisión te digan lo que es. Además sabemos que la música subterránea extrema, es precisamente eso, no ceñirse a normas (L. Mármol 2016).

“Tampoco va a ser lo que digan que es”: esta afirmación genera una separación, distancia, diferencia, que se opone a las concepciones que la hegemonía cultural expresa sobre la vida, representadas en el sistema, la sociedad, la familia, la religión, la política o los medios de comunicación masiva. Resistiéndose, rechazando, haciendo caso omiso de dichas concepciones.

Lo que se distingue en el anterior testimonio es la dimensión del acto de escuchar. Escuchar dicho entorno y reflexionar sobre eso es lo que le permite oponerse, sensibilizarse y generar la subjetividad musical.

Bolívar Echeverría, citado por Diana Fuentes, afirma que “en el uso de ese objeto, se acepta la significación porque se la descompone y se le integra en la subjetividad, que también se transforma en este proceso. Producir es comunicar al proponer un valor de uso, que se ratifica o se acepta en su consumo” (Fuentes 2014, 244).

Solo así comprenderemos la dimensión de la actividad de escuchar música metal en la que su “significación está vinculada con la idea de que la música debe atrapar y remover la mente” (Seca 2004), permitiendo oponerse al entorno social. El siguiente testimonio de José Sisalema dice lo siguiente refiriéndose a la sociedad, reafirmando su identidad y la necesidad subjetiva del ser metalero: “Siempre estamos inconformes, siempre fuimos anarquistas, los relajeros. Si estuviera todo bonito y lindo no tuviera la necesidad de escuchar algo que rompa con todo” (Sisalema, guitarrista rítmico de la banda *Lasen* 2015).

El acto de escuchar permite apropiarse de la música metal, traducirla y transformarla en el contexto que se desarrolla. Su difusión nos remite a formas en que la música practicada en América se enseñaba y “se comunicaba por vía oral y se fiaba por tanto en el oído y la imitación” (Martínez 2004. 96) de repeticiones rítmicas, onomatopeyas y procedimientos nemotécnicos.

Como lo manifiesta Andrés Cárdenas, “lo más importante el rato de hacer música es escuchar” (Cárdenas 2016), para lo cual desarrollará una técnica para aprender a tocar el instrumento musical y a la vez realizar sus repertorios musicales.

En la jerga musical aprender un instrumento musical a través de la escucha se lo denomina tocar al oído, que se simplifica en ser autodidacta. El tocar al oído, es un saber que permite desarrollar la apreciación musical. Es la inspiración, el ethos, que vincula la sonoridad, la musicalidad con el cuerpo y permite la participación activa del ser.

Dicha actividad de escuchar, sensibiliza y construye la identidad necesaria para construir los repertorios musicales. En este sentido Carlos Mármol expresa ser “autodidacta completamente, escuchar se vuelve clave, el resto es empírico, en el sitio, ese rato, lo que se compuso valió y queda en la cabeza, y vas y le pules, le vas agregando y mejorando. Es todo un proceso” (C. Mármol, Guitarrista líder de la banda Lasen 2016).

La relación con la tecnología, el acto de escuchar, el aprender un instrumento y la interacción simbólica, son procedimientos que se plantean un mismo objetivo: el de suprimir los obstáculos afectivos, sociales o cognitivos que frenan la imaginación, para lograr una “liberación de la espontaneidad, considerada como el fundamento del pensamiento creativo” (Seca 2004), generando prácticas culturales de resistencia y reexistencia vitales.

3.4. Kernel, el lugar para hacer música metal

Hemos manifestado que al tener un espacio físico donde realizar el ensayo musical, permitirá valorar a la práctica musical como una actividad que irrumpe el cotidiano, privilegiando innovaciones que rompan con el imaginario colectivo del músico como alguien que tiene un talento innato³², la figura del genio creador.

³² Juliana Pérez, “Componentes de la Historia de la Música en Hispanoamérica”, en *La Historia de la Música en Hispanoamérica (1876-2000)*. (Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de

Como anotábamos la banda *Lasen* ensaya y produce su música en el sector de Carcelén en su estudio musical llamado Kernel.

El ensayo musical puede ser entendido como una “modalidad de búsqueda de ideas que responde a la necesidad que tiene cualquier grupo de poder continuar existiendo como proyecto y como esperanza” (Seca 2004). Es un ritual para la creación del repertorio musical, sirve para el mejoramiento de la técnica instrumental construyendo saberes entre los seres que intervienen. Es también un espacio que permite ser, estar y hacer música metal compartiendo espontáneamente la identidad sonora.

Podemos afirmar que en el ensayo musical se establece una relación comunicacional, lo cual genera lazos simbólicos, de amistad, de solidaridad. Es un espacio-tiempo que permite identificarse en el ser y hacer con los demás. Solo así lo inaudito de la música se podrá afinar, conservar y reproducir.

Así lo explica Carlos Mármol al referirse al momento en que la banda ensaya: “Lo que para mi tiene más rédito, es cuando sale aquí la música, más que un concierto. Cuando aquí se da como una magia. Eso es lo que más me satisface y de hecho es lo que busco, es emotivo y te transporta, te hace sentir diferente” (C. Mármol, Guitarrista fundador de la banda Lasen 2015).

El testimonio expresa esa búsqueda de identidad sonora, mágica que satisface en el momento de ensayar con la banda. Es el placer, la emoción de tocar música lo que permite ser una actividad de realización individual y colectiva manifestada en el compromiso con la creación musical, construyendo una subjetividad de la diferencia.

El testimonio presenta una comparación entre el lugar de pertenencia musical como un aquí y ahora inédito en el ensayo musical, diferenciándose con el concierto como un espacio lejano, apartado. Este distanciamiento nos da un indicio del conflicto que generan estas prácticas culturales del rock metal.

El concierto según Irene López³³, deviene de un modelo de mercantilización de la música impuesto por el capitalismo, donde el músico como productor genera

Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, 2010), 51-77. El imaginario del músico como genio creador, se corresponde con formas mentales que instauraron la jerarquización dentro de los conservatorios musicales que reproducían la división social del trabajo; como también establecer la deslegitimidad de otras manifestaciones musicales de las culturas indígenas y negras de América.

³³ Irene López, “Una genealogía alternativa para pensar la expresión musical en América Latina” en Zulma Palermo, comp, *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (Buenos Aires: del Signo, 2009), 27-55.

una mercancía que se consume según guste al público burgués determinado por la ley de la oferta y la demanda.

En este sentido entendemos aquel distanciamiento de la banda *Lasen* con los conciertos, expresando principalmente el deseo de autogestión en la realización de los mismos y desconfiando de burócratas culturales que se benefician de la organización de conciertos aprovechándose de la afluencia de formación de bandas de metal.

Alejarse de la idea de la música como una actividad comercial, permite entender al ensayo musical como un ritual de dimensión ética donde se manifiesta que “la música me permite ser honesto” (G. Mármol, Tecladista de la banda *Lasen* 2016).

Explícitamente encontramos planteamientos de oposición hacia prácticas musicales que se generan en la industria musical como el siguiente testimonio: “la música comercial no es un área para expresar con sinceridad. Lo que hacemos va más allá porque se dicen cosas que aquel que pretende dinero no las va a decir” (Cárdenas 2015).

El ensayo musical se produce en los intersticios de la vida, como lo expresa Carlos Mármol: “me dedico un tiempo marginal yo diría y me gusta tanto que me vinculo con la música y trato de que sea permanente, que sea un elemento de mi vida” (C. Mármol, Guitarrista fundador de la banda *Lasen* 2015). En este sentido entendemos que esta práctica cultural valora los tiempos de ocio, con la participación activa de sus integrantes, distanciándose de prácticas que son establecidas por la industria del entretenimiento.

El ensayo musical se fija en coordinación y acuerdo mutuo con los integrantes de la banda, en “un espacio-tiempo segmentado” (Seca 2004), en el cual existe la voluntad de asistir el día planeado, el compromiso de realizar un tema musical y explorar la necesidad expresiva, lo cual se vuelve una actividad vital para la banda.

Se trata de un procedimiento “donde lo individual se constituye no en términos de lo que busca o lo que recibe, sino de lo que ofrece, de lo que da” (Quintero 2001, 215), la individualidad adquiere sentido solo en la colectividad.

Así los integrantes de la banda construyen la música basándose en tanteos y pruebas de una idea sonora que constantemente viene y va, dando como resultado

una puesta en común. Cada uno participa en el procedimiento adoptado, se identifica con el otro y reelabora la creación.

Al estar presente en uno de sus ensayos pude observar cómo se dan las discusiones entre los integrantes para que la canción se plasme, demostrando la relación comunicativa que existe como una expresión de la reciprocidad y el trabajo colectivo con la transmisión del saber hacer.

Dicho saber hacer lo he plantado en el acto de escuchar aprendiendo a tocar al oído. Esto se traslada al ensayo musical y se puede notar repeticiones rítmicas onomatopéyicas como el tarareo, el cual funciona como procedimiento nemotécnico, que ayuda a la memoria estableciendo pautas que permitan ir construyendo la música.

Las formas onomatopéyicas del tarareo rítmico pueden ser con ritmos terciarios como el tuan-tan-pon, o ritmos binarios como taran-tan-tan-tan o el tararatuan-tan-tan-tan.

Esta forma de componer me remite como la cultura andina y negra en nuestro país transmiten los saberes oralmente “en el habla le daban, una serie de inflexiones musicales entre los cuales se contaban subidas y bajadas del tono que otorgaban a la conversación o al discurso una línea melódica sinusoidal” (Martínez 2004, 97), con una característica rítmica entre estos tonos.

Lo que quiero enfatizar es cómo se presenta el tarareo como un método para reconocer la musicalidad de la composición a través de la relación entre el acto de escuchar y un sistema rítmico que se lo realiza en conjunto. La utilización del tarareo permite transmitir y comprender la idea sonora, el sentimiento musical a través de una voz que está llena de significantes.

3.5. Desde el disco Análogo hasta el Mí Divergencia

Logré apreciar en sus ensayos musicales, discos y presentaciones en vivo que la banda *Lasen* tiene una “forma de construir paquetes sonoros, después desfigurarlos, otra vez armarlos, como una composición lineal que después quebramos” (Pazmiño 2016), lo cual acopla su música en este estilo musical de composición.

Pude establecer ya una idea de cómo es la música de la banda *Lasen*, es una fluctuación, en un ir y venir de melodías que caracteriza su sonido. En otro testimonio José Sisalema nos dice lo siguiente: “*Lasen* es una banda muy técnica, tiene cambios muy frecuentes.” (Sisalema, Guitarrista rítmico de la banda *Lasen* 2015).

La banda *Lasen* se caracteriza por generar efectos sonoros, señales de onda, vibraciones eléctricas y toda fuente sonora que puedan usar. El silencio es un recurso estético que entrelaza los cambios de ritmo. El uso de estertores, gemidos, llantos, silbidos, y ciertas onomatopeyas se reconoce en gran parte de su música.

Además la utilización de instrumentos musicales como el palo de lluvia, caracoles, burbujas de agua, permite incrementar la experiencia sonora de su música en la construcción de dichos ambientes.

En el disco *Análogo* podemos encontrar una presencia de ambientes sonoros producidos por el sintetizador que da una característica especial a este disco. Existen llantos de bebé, gemidos desesperados, silbidos, ecos que alteran el ánimo, además de recitaciones. El silencio se esparce, permitiendo escuchar únicamente la voz, mientras se narra de una manera solemne y con seguridad lo siguiente:

La vida está llena de conflictos por contraproducencia
Rezas sin alegría y llantos sin lágrimas
Nadie ama en corto tiempo ¡y!
Acuérdate de no dejar de llorar
Qué vivan todos los vivos
Mi mente enferma y mi existencia agonizante
Tiempo, dinero y ganas de hacer las cosas ¡no hay!
Ojalá se acaben los días
Analizo, no estudio
Estúpida responsabilidad por los que no te merecen
Quiero morir porque es fácil, porque es bueno
La noche ¿es un lugar o un tiempo?
No sé porqué no lo hago si lo que siento es
Todo lo dicho compromete en absoluto
No quiero entender las cosas
Lo mejor de todo es que esa muerte acaba
Quiero cantarle al tiempo solo a el
Percepciones solo percepciones
Hablas mucho ¡matate!
No más daño
Globos, espejos, trompos, pasteles, clavos, payasos, sangre, agujas, caminos
¿Y mañana? ¡Sufirás más que nunca!/*(Lasen, Cd “Análogo”, 1998).*

La letra refleja desde el inicio un ambiente de contrariedad que expresa esa experiencia de vida en las que el ser no ha deseado, esto puede significar enfermedades o accidentes, lo cual deprime el espíritu del ser, al sentirse impotente, derrotado, un sentimiento que aun así pelea y advierte con la consigna “No más daño”.

Un sentir pesimista que recoge una percepción del mundo que lo rodea e irónicamente manifiesta, “rezas sin alegría y llantos sin lágrimas”, metáfora de una sociedad apática que se engaña o se oculta presentado una apariencia de que todo está bien al escribir “globos, espejos, trompos, pasteles, clavos, payasos, sangre, agujas, caminos”.

Al final de la canción se anota, “¿Y mañana? ¡Sufrirás más que nunca!”, lo cual me remite a los discursos de desarrollo, bienestar y progreso que han generado una sociedad indolente que se engaña al conseguir la realización individual como realización del ser sin tomar en cuenta las relaciones de poder existentes en la estructura social.

Hay también una crítica a la racionalidad en pasajes que dicen: “Mi mente enferma y mi existencia agonizante” que en un tono desesperado reclama que “No quiero entender las cosas”.

Relaciona la crítica al sistema económico con la siguiente frase: “Tiempo, dinero y ganas de hacer las cosas ¡no hay!”, estableciendo como se relaciona con un modo de vida que agota la voluntad del ser, expresado de manera trágica como único deseo en “Ojalá se acaben los días”.

En la canción, al terminar este texto narrado se empieza la inclusión de instrumentos musicales como el arpegio de guitarra, además de sonidos de un disparo, de vientos, silbatos y cascabeles, trompetas, cornos, huesos, piedras chocando y finaliza con voz rítmica que nos recuerda a la madre queriendo hacer dormir o calmar a su bebé que es el sh-sh-sh-sh-sh.

En la siguiente canción del disco “Al diablo nuestro mundo” se puede analizar una transformación de ese antagonismo que se manifiesta en el anterior tema, convirtiéndose en una negación hacia el mundo estructurado que les molesta.

Lentamente me doy cuenta de la sobriedad de la vida
Y voy lento otra vez.
Solamente las pantallas guían la gula de los vivos
Siendo más edificante eliminar desde el interior mi culpa

Mujeres y hombres bailan al son de viva la muerte
Y sencillamente empalaga ya el saber ser
Sin gente, sin plata, sin casa, sin ropa, sin vida
Ya basta de condimentos
Revolución calmada para poder expresarme en esta vez
Las palabras no me sirven para escupir ni apoyar (*Lasen, Cd "Al Diablo
Nuestro Mundo", 2003*).

Un mundo de vértigo lleno de “pantallas que guían la gula de los vivos”, como una metáfora crítica a la publicidad y al comportamiento moderno que genera un estilo de vida creado para consumir como una actividad que consuela la existencia y que lo manifiesta en “siendo más edificante eliminar desde el interior mi culpa”.

“Sin gente, sin plata, sin casa, sin ropa, sin vida”, indica un entorno en el que interpreto la soledad, la pobreza, la alienación como una característica de la sociedad, por lo que reacciona anotando: “Ya basta de condimentos”.

La complejidad del ser en este mundo se lo expresa al final de la canción, con “Las palabras no me sirven para escupir ni apoyar”, como metáfora crítica del sentido común que naturaliza las relaciones sociales sin preocuparse por su sentir. La palabra construye una desconfianza entre lo visceral y lo racional del ser.

Se puede comprender la desconfianza hacia la estructura social y el deseo de no pertenecer a la misma, cuando Luis Mármol nos manifestó que en su entorno se experimentó una acelerada y desordenada expansión urbanística con asentamientos poblacionales lo cual permitió que se cambie el paisaje del barrio de Carcelén, eliminando una gran zona de bosques, convirtiéndolas en calles de asfalto y bloques para edificaciones.

Para la banda *Lasen* la música advierte, confronta, su motivación lo expresan en las maneras de sentir y pensar el mundo. Este sentir se desarrolla con metáforas de la violencia, un malestar que se explora con el sentimiento de la ira, así nos lo dice Germán Mármol:

Al inicio empezamos con la tristeza y la tragedia, pero ahora más con la ira. Iras de todo lo que pasa alrededor como que me identifico. Ira para destruir algunas cosas a nivel humano, como que todo es tan falso, tan artificial, efímero, como ir en contra de todo eso. Por un lado era como raro, extraño, alejado, ermitaño, estar lejos de todo, nos identificamos así. Por otro lado era decir conózcanme, escuchen la música que hago, el que quiera conocerme tiene que hablar mi idioma, entonces tiene que oír cien veces y a la ciento uno entender. Entonces más o menos es una manera de cuestionar a la gente y

también de mostrarse. El que quiere conocerme que haga el esfuerzo por escuchar la música que hago. (G. Mármol, tecladista de la banda Lasen 2016).

Un sentimiento de ira que permite la crítica en el imaginario de la construcción del rockmetal como lo expresa Carlos Mármol en el siguiente testimonio:

Si bien siempre estábamos dentro del mundo del metal, no éramos a fines con un montón de cosas como siempre andar de negro, de cuero, con las poses esas, estábamos tratando de romper todo eso y criticar, es la manifestación de la ira (C. Mármol 2016).

Todo lo anterior se manifiesta en la canción “De lo Grande a lo Diminuto”, del disco *Sin embargo...el Instinto*, como una advertencia a una sociedad que la consideran apática, sin motivación donde las acciones del ser son rutinas tristes, sin ánimo, donde prima lo que toca hacer, un orden que hay que mantener para existir.

De lo Grande a lo Diminuto

De lo grande a lo diminuto, al hombre contra el hombre
De lo grande a lo diminuto, así pasa la gloria del mundo
Con el rumbo enfermo y con los ojos partidos
Avanzando por avanzar, motivaciones que no palpitan
Temblamos de iras
Mírate equilibrar a ciegas y responder arisco a un comentario
Levantamos las armas por instinto
Falsas son las treguas que mi aliento soportará
Todos son tus contrincantes desleales (*Lasen, Cd “Sin embargo...el Instinto”, 2006-2008*).

“De lo grande a lo diminuto” representa el descenso, el declive, una caída, generada por la relación social en “al hombre contra el hombre”. La crítica hacia la sociedad moderna que se erige con discursos de progreso, éxito, bienestar es expresado en la canción en “así pasa la gloria del mundo, con el rumbo enfermo y con los ojos partidos”; el progreso se presenta como algo que carcome el interior del ser y no le permite realizarse sino que son obligaciones que consideran no son vitales, el expresar “avanzando por avanzar, motivaciones que no palpitan”.

“Temblamos de iras” expresa esa sensación que mezcla la impotencia del ser con el control, que detienen a esa ira que permite metafóricamente expresar “levantamos las armas por instinto”. Expresa un ser que ya no puede relacionarse en

el entorno social y lo difícil de querer adaptarse al mismo, diciendo; “mírate equilibrar a ciegas y responder arisco a un comentario”, o en “falsas son las treguas que mi aliento soportará”.

Es así que la percepción de las relaciones sociales se traduce en su producción musical, en la que está presente el conflicto entre el ser y el mundo, en el no querer pertenecer a este, pero tener la conciencia de estar en él. En palabras de Simon Frith:

No es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas, la música no representa valores sino que los encarna (S. Frith 2003).

En el disco *Mi Divergencia*, Lasen nos presenta la creación de un solo tema de casi treinta minutos, “es fuerte, crudo, con la lírica que tiene coraje, es individual, egoísta” (Maya 2016), su letra nos lleva a esa discusión con el ser que siente y disiente, el peligro de vivir en una sociedad civilizada, moderna y capitalista.

El extracto que analizaremos de la letra de “Mi Divergencia” es el siguiente:

Mi Divergencia

Creencia de bienestar, orgullo y frustración, desembocan en una arcana tregua
Desde el inicio te convencieron de la existencia de una práctica, que se respeta
y venera que por supuesta convicción, es lo que limita todo lo raro
Que llega a un océano de bilis, recuerda cuando saliste, varios depredadores
de tu género te abordaron, perdido aceptaste que un frío intenso te amordace, te
escupa, te engañe, crees entender y desistes
Vientos de placer y paz que no existe
egoísmo es lo que queda, mórbidos, todos enfermos son,
consternación y contemplación, solo títeres de alguien más son
Pides piedad para sus vidas, nada más, es lo que haces y es lo que dejas
nocivo humano por pútrido tu presencia ahora es innecesaria, corrompe,
viola, mata, ama, siente, te ahogas, y vives
Todos viviendo en cúmulos, como ratas de superficie, fingiendo felicidad, te
afecta, cae, otro sigue, golpea, disputa, elige y fallece (Lasen, Cd “*Mi Divergencia*”,
2015).

Explícitamente se narra la crisis de la existencia el ser, donde las condiciones sociales son de permanente conflicto, al manifestar “creencia de bienestar, orgullo y frustración, desembocan en una arcana tregua”. Se establece una denuncia ante

prácticas que convencen y que con actitudes dogmáticas establecen lo raro, lo extraño, lo diferente, para tenerlo al margen.

Una crítica a las instituciones sociales, económicas, religiosas, políticas, mediáticas, de publicidad que establecen dogmas para comportarse en la modernidad, expresadas en “desde el inicio te convencieron de la existencia de una práctica, que se respeta y venera que por supuesta convicción, es lo que limita todo lo raro”. Expresando además la situación excluyente de esta práctica al limitar todo lo diferente representado como lo “raro”.

Como respuesta a esta limitación, se expresa el enojo a través de “la bilis” y construyen un imaginario de la resistencia al decir “crees entender y desistes”, ya que no quieren acomodarse, acoplarse, normalizarse o naturalizarse en las normas sociales, en los comportamientos establecidos o en los parámetros de conducta que metafóricamente es “un frio intenso que te amordace, te escupe, te engaña”.

El engaño es representado con esta frase: “vientos de placer y paz que no existe, egoísmo es lo que queda, mórbidos, todos enfermos son, consternación y contemplación, solo títeres de alguien más son”. La relación de consternación como algo que perturba al ser, se mezcla con la mera contemplación de un ser avaro en ese egoísmo que produce esas prácticas dogmáticas, comparándolas con una enfermedad y deshumanizando la condición del ser al retratarlos como títeres.

Se establece una responsabilidad del ser humano como causante de todo este conflicto al expresar: “tu presencia ahora es innecesaria, corrompe, viola, mata, ama, siente, te ahogas, y vives”. Una responsabilidad por todo este engaño, las prácticas dogmáticas como parte de su creación, un ser que tiene cualidades negativas para seguir viviendo.

Se va construyendo un discurso crítico hacia la forma de vida que se ha establecido en este mundo, amontonado, desordenado, caótico, sin ninguna emoción, al expresar: “todos viviendo en cúmulos, como ratas de superficie, fingiendo felicidad, te afecta, cae, otro sigue, golpea, disputa, elige y fallece”. Una metáfora de la sobrevivencia que el engaño del bienestar pregona afectando las relaciones humanas y que condena a una existencia fatal.

Hemos visto que la banda *Lasen* no presenta una elaboración diversa en la realización de sus letras. Al proponer la negación de toda norma o al no estar de

acuerdo con la sociedad de una manera general cae en manifestaciones retóricas que no permite direccionar un claro posicionamiento de la banda.

Creo que al no darle un mayor interés a las letras y solo dedicarse a la composición sonora musical, impide que se desarrolle con mayor eficacia la construcción lírica. En este sentido recae en ideas reiterativas que solo pueden expresarse de una manera nihilista, perjudicando la dimensión contrahegemónica de la música metal ya que puede interpretarse como una manifestación que no representa aspectos de la realidad social, que puede incluirse en los discursos de exclusión de la hegemonía cultural al solo pronunciar una sensación de malestar.

CAPÍTULO 4

La banda Likaón

4.1. La parroquia de Pomasqui. La urbanización Pusuquí

La parroquia de Pomasqui es la más antigua y la que mayor influencia urbana ha recibido del Cantón Quito. Es la cabecera cantonal de la zona rural denominada Equinoccial por parte del Distrito Metropolitano de Quito, que abarca los sectores de Calacalí, San Antonio de Pichincha y Pomasqui. Su autoridad máxima es la Junta Parroquial y forma parte de la Administración Zonal de la Delicia, la cual el 19 de marzo del 2012 creó el Centro de Desarrollo Comunitario en la parroquia.

“El nombre de Pomasqui se deriva de dos palabras quechuas: puma y siqui. Pumasiqui significa asiento o posaderas del puma” (Almeida 1994, 40). Se encuentra ubicada en las faldas de los cerros Pacpo y Casitahua separados por el Río Pomasqui que divide a la población en dos zonas definidas, iniciando en las planicies de Cotocollao y llegando hasta la parte de Guallabamba, atravesando la falla geológica Pomasqui-Llumbisi³⁴.

Esta falla es parte de la historia geológica del lugar, con indicios claros de cataclismos volcánicos como el producido por el volcán Pichincha en el 500 A.C o del volcán Pululahua en el siglo VI de nuestra era. Es por eso que en el suelo abunda la piedra pómez y otras rocas de origen volcánico. Además tiene un largo registro de sismos tectónicos que han destruido en más de una ocasión los asentamientos humanos en el valle³⁵.

Documentos como las crónicas coloniales de Pedro Cieza de León o de “Fernando Montesinos, además de vestigios arqueológicos encontrados como cerámicas y los pucaros de Rumicucho, Catequilla” (Almeida 1994,36) o el cetro astronómico religioso ceremonial en la cima del Casitahua, proporcionan información sobre un poblado que pertenecía a la tradición de Chlibulo de la cultura Caranqui y los Quitus, en donde se asentaron los pueblos: Pululahua, Calacalí, Pusuquí, Hipia, Lulumbamba, Tanlahua y el propio Pomasqui, que según las

³⁴ Eduardo Almeida Reyes, “Apuntes Etnohistóricos del valle de Pomasqui” (Quito: Abya-Ayala, 1994), 5-22

³⁵ *Ibidem*, 23-29

investigaciones se hallaban organizados mediante el sistema conocido como Curacazgo o Cacicazgo³⁶.

“El 27 de julio de 1573 se realiza la usurpación de estas tierras por parte de los españoles refundándola con el nombre de Santa Clara y Santa Rosa de Pomasqui” (Espinosa 2005, 29), lo que permitió repartir estas tierras valoradas porque tenían una serie de acequias de irrigación, siendo una parte para las comunidades religiosas de los Jesuitas, los Dominicos, las Conceptas y los Mercedarios y otra para el desarrollo de una área de propiedad latifundista explotada a base de la mano de obra indígena, lo que permitió controlar política y espiritualmente a la población indígena³⁷.

En la época de la Revolución Alfarista se produjo la reforma agraria por lo que se expropió las tierras de la Iglesia en beneficio del Estado³⁸. Su rica biodiversidad en conjunto con sus ecosistemas³⁹ se han visto afectados aceleradamente por el impulso de la explotación minera de las canteras, la caza indiscriminada, la tala de árboles nativos como el quishuar o el cedro, y el crecimiento de asentamientos urbanísticos, convirtiendo el paisaje en una zona árida desértica y reduciendo el suelo para uso agrícola.

En la actualidad las actividades económicas más dinámicas en Pomasqui son el comercio de materiales de construcción; el transporte a través de cooperativas de taxis, camionetas y cooperativa de buses; el desarrollo del flujo turístico dirigido a la ciudadela “Mitad del Mundo” y al cráter del Pululahua, principalmente con negocios

³⁶ *Ibidem*, 107

³⁷ Manuel Espinoza Apolo, “El valle de los pumas: Memoria mítica de Pomasqui.” (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Dirección de Educación, Cultura, y Deporte, Administración Equinoccial La Delicia, 2005), 29-30.

³⁸ Eduardo Almeida Reyes, “Apuntes Etnohistóricos del valle de Pomasqui” (Quito: Abya-Ayala, 1994), 108.

³⁹ Daniel Cajas, “La biodiversidad del valle de Pomasqui” *Revista Pomasqui*, Gobierno de la Provincia de Pomasqui 2005-2009 en www.pomasqui.com, 29-30. Existen árboles endémicos como el arupo, el chin-chin, el cholán, el molle, el nogal, la palma cococumbi, la casuarina, el penco, cuyos usos ancestrales son medicinales. Abundan las orquídeas y bromelias, plantas comestibles y medicinales como: la chilca, el chamisco, el ashpa chocho, la santa maría, la flor de ñachac, la dulcamara, el taraxaco, la hierba mora que mantienen el equilibrio ecológico alimentando a la gran variedad de aves que existen en la zona. Jardines en los que crecen plantas alimenticias y frutales como el aguacate, guaba, higo, capulí, chirimoya, cítricos, hortalizas, tubérculos.

El ornitólogo ecuatoriano José María Loaiza, registra en la zona varios géneros de aves como las tórtolas, colibríes, tangaras, mirlos, golondrinas, wiracchuros, pechirrojos, gorrones, semileros, jilgueros, palomas, gallinazos, águila pechinegra, cernícalo americano, búhos, quílicos, lechuzas; mamíferos como: murciélagos, zorros, raposas, ratón marsupial, ratón de campo, lobos; reptiles, culebras, lagartijas y anfibios que se alimenta de una abundancia de insectos en la que se destaca la presencia del churo y el catzo.

de comidas y heladerías; la industria farmacéutica, de textiles, de alimentos, metalmecánica, agroindustrias avícolas, electricistas, vulcanizadoras y especialmente los programas habitacionales privados para clase media, que en los últimos diez años han tenido gran desarrollo incrementando el flujo vehicular, la contaminación ambiental y la alteración de costumbres ancestrales⁴⁰.

Sus habitantes indígenas han encontrado formas de economía de subsistencia mediante el cultivo agrícola generalmente de autoconsumo; la extracción de manera ancestral y artesanal del zumo del tronco de la penca y con la elaboración con cabuya de artesanías como alpargatas, correas y sombreros⁴¹.

Un barrio que forma parte de Pomasqui es Pusuquí. La creciente urbanización de este lugar ha ido desplazando paulatinamente grandes áreas de bosques, como también costumbres, tradiciones y actividades rurales como: ferias, fiestas religiosas con la chamiza y bandas de pueblo. Además se generan contradicciones sociales que reproducen discursos e imaginarios que se disputan entre: lo moderno y lo atrasado, lo rico y lo pobre, lo educado civilizado y lo analfabeto, lo religioso y lo pagano.

Desde el año 2008 la zona de Pomasqui es sitio de encuentro para la edición del Festival Quitu Raymi, en el que por primera vez bandas de metal presentaron su música. En los últimos años, desde el 2014, se han incluido tarimas con bandas de rock metal dentro del programa de la celebración de las fiestas de Pomasqui.

En este contexto es donde *Likaón* se conformó como banda, a partir de relaciones de vecindad en la urbanización Pusuquí lo que generó amistad entre sus integrantes, compartiendo el gusto de la música metal y empezando a realizar sus ensayos.

4.2. Likaón metal desde la Mitad del Mundo

En la década de los años 90, los integrantes de la banda Likaón promediábamos una edad de dieciocho años. La inestabilidad económica, la corrupción política y la injusticia social se percibían principalmente en las clases medias y bajas del país.

Además de tener una percepción sobre la represión autoritaria con los centros educativos que impedían tener el cabello largo y la obligatoriedad del servicio militar

⁴⁰ Eduardo Almeida Reyes, “Apuntes etnohistóricos del valle de Pomasqui” (Quito: Abya-Ayala, 1994), 5-108.

⁴¹ *Ibidem*.

conjuntamente con la tradición religiosa en el cumplimiento de los sacramentos, escogían en la juventud la manera de ordenar los comportamientos desde una visión adultocéntrica.

Mi punto de vista como integrante de *Likaón* es que las actividades sociales en las que participaban los jóvenes eran obligatorias y las actividades artísticas estaban destinadas al cumplimiento formal de un calendario institucional que exhibía momentáneamente eventos retóricos cada año.

Al ser una de las primeras generaciones juveniles que vivieron en los años de reactivación de la democracia del país, la mentalidad de ciertos jóvenes se torna cuestionadora hacia estas obligaciones sociales. Desde esta perspectiva, considero a estas características las que permitieron integrar la banda *Likaón* escuchando, apropiándose, transformando y creando música metal como una forma de expresión que cuestionaba el orden establecido de obligatoriedad.

La banda *Likaón* es una mezcla de los géneros thrash metal,⁴² el grind noise⁴³ y el punk,⁴⁴ con voces guturales y un sonido preciso que integra lo rítmico y melódico en estructuras musicales aceleradas.

Las letras plantean críticas y denuncias a problemas ecológicos, existenciales, políticos sociales, que se establecen en un sistema que consideramos autoritario, excluyente y represivo en todas sus manifestaciones.

⁴² Salvador Rubio Gómez, “Conferencia Metal Extremo Historia y Apreciación”. El thrash metal tiene un sonido pronunciado de bajos registros tonales, con ritmo veloz, cambiante y voces estridentes. Las temáticas se enfrentan con los problemas sociales, con un lenguaje directo y de denuncia que incluyen el aislamiento, la corrupción, la injusticia, la adicción, el suicidio, la muerte, el asesinato, la guerra, y otros males que afligen a la persona y la sociedad.

⁴³ *Ibíd.* El grindnoise es un término inglés que significa el ruido estridente semejante a rechinar. Se caracteriza por guitarras afinados en tonos bajos, tiempos repentinos y de corta duración en la batería y su mezcla de voces utilizando tanto gruñidos como alaridos o chillidos. Las letras manifiestan temas políticos sociales, enfermedades, obscenidades y humor negro. Otra característica típica son las canciones que duran entre un minuto. Tiene un énfasis en el ruido caótico y una estructura musical fuera de consonancia.

⁴⁴ Phil Strongman, “La Historia del Punk” (Barcelona, Robinbook, 2007). El punk es una música simple y cruda, con duraciones cortas, sonidos de guitarras amplificadas ruidosas, con pocos arreglos y de compases y tempos rápidos. Es un ambiente sonoro ruidoso o agresivo. El bajo por lo general sigue solo la línea del acorde. La batería lleva un tempo acelerado con ritmos sencillos. Las voces varían desde expresiones fuertes e incluso violentas o desgarradas hasta formas más melódicas y elaboradas. Sus temáticas son políticas en contra de todas las instituciones y una actitud crítica y de confrontación a los cánones sociales.

Al ser integrante de la banda como baterista, considero a la música metal como una manifestación rebelde que permite expresar y difundir las experiencias y los pensamientos en oposición explícita con el sistema de reproducción capitalista, como un acto cultural que resiste y reexiste en las condiciones sociales presentes.

Es una necesidad de construcción simbólica que se manifiesta al no sentirse parte de la norma social establecida. Al respecto:

Antonio Gramsci hace mención que la tan difundida rebeldía de la juventud no puede ser entendida en lo absoluto como un producto natural de ésta, sino más bien, es producto de las necesidades nunca resueltas de un sistema que tiene por objetivo la simple acumulación. Vemos como los habitantes de las ciudades, al no tener ni referencia, ni formulas posibles para resolver estas necesidades que pueden ser de todo tipo tanto básicas o biológicas (alimentación, salud, vivienda, vestido) como culturales (formas de identidad, expresión, representación, participación, y decisión), van generando, cambios en sus formas de vida y valores, otras formas de supervivencia y aproximación al territorio urbano a las que llamaremos, después de entenderlas como prácticas culturales de supervivencia en la ciudad: Culturas Urbanas. Mismas que poseen carácter universal, y sobre todo una capacidad ilimitada de asumir y resolver gran cantidad de diversidades y particularidades, en diálogo y conflicto (Ogaz 2010, 72).

Así, la práctica musical del metal genera un estilo de vida que no se conforma con lo establecido desde la hegemonía cultural, determinando el terreno político de discusión y diálogo desde representaciones, mentalidades y significaciones diferentes, que no sean dogmáticas, preestablecidas, uniformes y universales.

En 1995 se crea la banda con los siguientes integrantes: Marcos Valladares y Jorge Viteri como vocalistas, Juan Vizuete toca el bajo, Boris Vizuete entona la guitarra y Marco Pintado López que produzco el ritmo en la batería. Esta banda a la que pertenezco tiene la cualidad de permanecer veinte años tocando juntos, lo que permite fortalecer su estilo musical.

Likaón produjo un casete en 1997 con el nombre homónimo de la banda, el mismo que fue bien aceptado en la escena subterránea ecuatoriana. A inicios de 1998, “Remiso Producciones”, realizó un nuevo tiraje de 300 copias de este primer casete que se distribuyeron en Perú, Colombia, España, Bolivia y Chile.

En 2002 la banda produce el Cd *Acorralados*, el cual se distribuyó en algunos países como Canadá, México, España, Italia, Colombia, Perú, Brasil, Chile, Argentina, Rep. Checa. A la par de la edición de este Cd, se filmó el video musical del tema “Sin Salida”; este video recibió el premio como Mejor Video de Metal en el año 2004 del Ecuador, en los Premios Larva de la ciudad de Ambato.

La música de *Likaón* ha formado parte de producciones discográficas compiladas por revistas y gestores culturales del metal nacional e internacional: “Acero Magazine” No.19 en 2003; Cd “Al sur del Cielo XV años de la Concha Acústica” en 2003; revista “Crack of Doom” No. 2 en 2004; revista “Dogma” No.3 en 2005 y “Oscuras Notas desde el Equinoccio” en 2007 por el Sótano Records; “Darkness Magazine” No. 23, 24, 26 en 2011 y 2012. En Colombia revista “Necrodeath” No. 9 en 2003 y en Perú “Asquerosas melodías de los entes del mundo en destrucción” en el 2006.

Posteriormente en 2010 se edita el trabajo discográfico *Destrozando Cerebros* con la colaboración del Colectivo Diablo Huma. Este trabajo se presentó en el Festival Quitu Raymi del mismo año. En este disco se encuentra una canción grabada en vivo en la presentación del concierto de la Concha Acústica del año 2003.

Además una característica de este disco es que consta de varios cortos sonoros que permiten genera imágenes acústicas con la utilización de sonidos concretos de voces, lugares reales y atmosferas sonoras que transitan entre las canciones del disco.

Así nos cuenta el bajista Juan Vizúete sobre este disco;

En el “Destrozando Cerebros” se implementó en todas las canciones una especie de introducciones que impedían que el disco tenga un espacio de silencio. Esta idea se desarrolló con audios diseñados, con grabaciones de voz popular, la implementación de un jetupicoro⁴⁵, efectos sonoros con instrumentos, y mezclas de audios, tratando de reforzar las canciones y sobre todo como te dije evitar el silencio (Juan Vizúete, 2012).

A inicios del 2015 se grabó una canción que se difundió por medios digitales llamada *Intolerancia Asesina*, que se presentaba como una alternativa para las futuras composiciones, ya que el producir un disco representaba un costo económico alto.

Para la banda el concierto es un espacio donde pueden manifestar sus ideas musicales y es la plataforma para construir otros significantes y representaciones sociales, desde la crítica social, la solidaridad y el reconocimiento de otras formas de expresión social y cultural.

⁴⁵ Jetupicoro, es un instrumento musical de viento que pertenece a la cultura Secoya que habita en la región amazónica del Ecuador.

Likaón ha participado en 200 conciertos entre festivales nacionales e internacionales por varias ciudades del país como: Santo Domingo de los Tsáchilas, Ambato, Cuenca, Machala, Guayaquil, Ibarra, Pasaje, Riobamba, Guaranda, Cayambe y Montecristi. Además se ha presentado en países como Colombia y Cuba, en las ciudades de Medellín, Bogotá y Holguín respectivamente.

En la ciudad de Quito se ha presentado en varios lugares cotidianos de la ciudad⁴⁶ como: Casa Comunal de San Carlos, Parque de Pusuquí, Estadio de Pomasqui, Plaza de la Mitad del Mundo, Plaza Belmonte, La Casa del Obrero, Ágora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Parque de la Mujer, Coliseo General Rumiñahui, Teatro República, El Sótano⁴⁷, Concha Acústica de la Villa Flora, Parque Itchimbía, Coliseo de la Universidad Politécnica Nacional, Coliseo de la Universidad Salesiana, Teatro México, Plaza Benalcázar, Plaza de Santo Domingo, Tribuna del Sur, Parque la Carolina, Parque el Arbolito, Radio La Luna en el programa Radio A, Centro de Recepciones Miami y Centro de Convenciones de los Empleados de la Empresa Eléctrica Quito.

En varios de estos festivales se han apoyado procesos solidarios de insurgencia, resistencia y reivindicación social y cultural con consignas como:

“Rock sin Camuflaje” por los derechos culturales del rock; “Festival Quito Raymi” resignificando la mal llamada fundación de Quito, en contra de la penalización del aborto y la legalización de la marihuana; “Llucshi Yanki” por la soberanía contra la base norteamericana que se ocupó en Manta, contra el Plan Colombia y en contra del ALCA; “Juventud por el Cambio” por el respeto a la diversidad cultural; “Luchas del Pueblo Quiteño”, conmemorando la resistencia; “Mama Rock” a favor de los damnificados del volcán Tungurahua en la ciudad de Quito; “Festival Undergrano” en Medellín en contra de la pobreza y en solidaridad con los desplazados/as por la violencia.

La banda *Likaón* ha compartido escenario con bandas de la escena subterránea a nivel latinoamericano y mundial como: *Napalm Death* de Inglaterra; *Ratos do Parao* de Brasil; *Masacre*, *Neurosis*, *Fértil Miseria* y *Violent Dreams* de

⁴⁶Por mi experiencia, estos lugares son usados esporádicamente por: la falta de gestión de políticas públicas para el uso del espacio; concebir estos lugares solamente como generadores de ingresos económicos para espectáculos masivos, y el poco fomento para la participación cultural.

⁴⁷ Este lugar para conciertos dejó de existir en 1998, se dedicó a producir discos y actualmente es una tienda de discos de metal en el Centro Comercial el Unicornio.

Colombia; *Tren Loco*, *Horcas* de Argentina; *Death by Stereo*, *Foreshadow* de Estados Unidos; *Obus* de España, y *Destined to Decay* de Canadá.

En su trayectoria ha recibido algunos reconocimientos como: nominación para el mejor tema de Metal extremo en 1997; tercer lugar concurso de música alternativa “Rockazo” en 2001; nominación a mejor banda de Metal en 2007 por “Mis Bandas Nacionales” y nominación a mejor guitarrista de Metal en 2008 por la revista “Darkness magazine” No. 18 en la ciudad de Quito.

4.3. Proceso musical creativo

Hemos anotado como la música metal en la ciudad de Quito se transforma en lugares y sitios de encuentro heterogéneos, donde el acto de escuchar es una actividad en la que se percibe, interpreta, apropia y posteriormente se crea música metal en relación con su entorno cultural social, económico y político. La intención de la banda nos lo dice Marcos Valladares:

Tenemos claros que mientras existamos es lo que tenemos que hacer con el metal, estorbar a la sociedad, meterles la duda, sembrar un ánimo de desconfianza, perturbar su estilo de vida ante todo lo que está establecido y darles otros caminos que no se si serán los correctos, pero que empezaremos a recorrerlos con libertad (Valladares 2012).

Una intención que se reflejará en la mayoría de sus letras, con unos rasgos y lineamientos diversos que abarcan: la resignificación crítica de la religiosidad; la oposición y denuncia con la autoridad e instituciones de poder; la musicalización de textos poéticos; reflexiones sobre la existencia del ser en oposición al estilo de vida mercantil y una sensibilidad con el entorno ambiental y social en contextos de exclusión, marginación y abuso de poder.

En la banda *Likaón* los integrantes se conocen por ser compañeros de colegio, ser vecinos en el barrio de Pusuquí, o conocer algún familiar de los integrantes y a todos los vincula el gusto y el deseo de hacer música metal.

Decíamos también que su primer encuentro con la música se debió al gusto y la atracción estética hacia este ritmo musical del metal extremo, su sentido de la diferencia que permite construir la identidad y un sentimiento de rebeldía a través de la misma.

Para entender lo dicho, Boris Vizuete guitarrista nos dice: “Yo andaba en búsqueda de música que tenga sonidos raros, que para la época era el grind, el noise, me gustaba esa forma no convencional de hacer música, pero también me transmitía una energía rebelde” (B. Vizuete 2012).

Hemos planteado que el deseo de realizar la práctica musical como una actividad creativa se genera en el ensayo musical como una expresión de subjetividades diferentes y en conflicto con la cultura hegemónica.

Esto construye otra forma de conocer y reflexionar sobre la realidad, manifestando en sus letras las diferentes formas de exclusión social que mantiene y reproduce el sistema capitalista.

El ensayo musical es una actividad que permite establecer una relación con la tecnología en base a la búsqueda y el uso de recursos disponibles en el entorno socio económico al cual pertenecen. Esto admite agenciar el hacer musical como una manifestación opuesta a la convención social.

Aquí me cedo recordar como un cono o vaso de plástico lo usábamos como micrófono. También usábamos latas, palos de escoba, cajas de galletas, latas de pintura, galones de plástico, ollas viejas o los tacos de botas golpeando el piso, para realizar sonidos que sigan el ritmo. Equipos de sonido antiguos o grabadoras amplificaban el sonido de la guitarra. Todo esto en medio de la búsqueda de una habitación donde establecernos para realizar el ensayo musical.

Para Marcos Valladares el ensayo musical es considerando como: “mi lugar de distracción, donde puedo ahogar todas mis frustraciones que a diario no las puedo expresar, toda la energía negativa la saco ahí, y me distrae. También me ha permitido, darle sentido a mi vida, a mi existencia (Valladares 2012).

Según Fabio Salas en su estudio sobre el rock, un punto importante es su relevancia en la vida cotidiana, que ayuda a enfrentar los problemas de la vida, a encarar las vicisitudes diarias, proporcionando un impulso afectivo para abordar el cotidiano con perspectivas distanciadas y reales. “La música siempre está presente como entorno o fundamento cotidiano, puro, simple y transparente” (Salas 1998, 154).

La creación de una banda de metal interviene en la vida de los sujetos que la integran, “ya que siempre hay un intento de cambiar el sentido de la convivencia

social modificando el imaginario y los sistemas de símbolos” (Martín-Barbero 1998, 228).

En este sentido el metal y su dimensión insurgente simbólica, es una respuesta táctica vital en las relaciones de poder, construyendo relaciones de alteridad, reflejados al buscar espacios y tiempos para generar y desarrollar “las prácticas de la vida cotidiana, o de los momentos extraordinarios, en donde los actores imponiendo su presencia, responden alterando las relaciones de fuerza existentes” (Guerrero 2004, 120).

Como ya hemos mencionado, este proceso del ensayo musical es un ritual lúdico con características didácticas, es un proceso comunicativo donde todos los integrantes de la banda intervienen construyendo el repertorio musical con una “voluntad creadora” (Guerrero, 2002, 41), que siempre ofrece una interpretación, una improvisación, un sonido musical, en donde la individualidad adquiere sentido en la colectividad de la banda.

Esta voluntad creadora se refleja en la condición de ser autodidactas en el aprendizaje, conocimiento y relación con un instrumento musical. Donde las técnicas de la escucha desarrollan un saber que es el llamado tocar al oído, como una necesidad de construir simbólicamente formas de expresión y manifestación que la estructura social moderno capitalista pretende uniformizar o universalizar sin tomar en cuenta otras maneras de entender, ser y estar en el mundo.

Como anotaba, *Likaón* es una banda que ha mantenido los mismos integrantes desde 1995 lo cual se refleja en su estilo musical. Esto es lo que nos dice Marco Valladares refiriéndose al estilo que realiza en la banda *Likaón*: “me interesa el hecho de descomponer para crear algo nuevo. Siempre trato de variar en tonos, formas y palabras” (Valladares 2012).

Es así como descomponer, distorsionar, alterar, mezclar sonidos es una característica en el estilo musical de la banda *Likaón*, en base a reconocer la diversidad de géneros que el metal establece. Al respecto comenta Boris Vizúete: “querer enriquecernos de la diversidad musical nos ha permitido que poco a poco generemos un estilo que nos caracteriza” (B. Vizúete 2012).

Entonces su sonido es una forma de estilo musical que da cuenta de comportamientos musicales ajustados a una tradición regional sonora, a una regularidad (rítmico-melódico-tímbrica), pero dejando lugar para “la

inconmensurabilidad de las variaciones y propuestas diferentes en cada uno de los planos musicales” (Lambuley 2014, 158).

4.4. Expresiones diversas de Likaón

Hemos señalado que el sonido de la banda *Likaón* se enriquece con los diversos géneros que el metal. Esto también se puede analizar en la construcción de las letras, con la diversificación social que narran en sus temáticas.

Las letras de la banda *Likaón* corresponden a diferentes lineamientos de experiencias de vida que construyen su subjetividad y que, como dijimos su práctica musical les permite desarrollar actos de resistencia y reexistencia cultural.

Las producciones discográficas son bienes culturales que evidencian la presencia de la banda como una forma permanente de existir y modificar la identidad y la cultura del metal, permitiendo darle estabilidad al lenguaje musical.

Esta característica de la música surge cuando el sonido se vuelve material con su transmisión por los canales espaciales y temporales, esto es, cuanto la música deja de ser percepción inmediata y se distribuye a través de los medios, comienza a grabarse y almacenarse en diversos soportes. Entonces, la obra musical ya no es única, se vuelve observable como un producto temporal (Hormijos 2010, 95).

Para las culturas urbanas del metal, es importante su participación en la creación musical, generando una de las principales producciones culturales como son los formatos en música grabada ya sean discos, casetes, u otras formas digitales.⁴⁸

La música metal expresada en sus discos es una respuesta creadora frente a la realidad y a la vida, por ello es un instrumento imprescindible para su transformación. “La creación y la recreación son el lenguaje de la actividad de la música, convirtiéndola en una situación asequible, en una acción social” (Hormijos 2010, 261). Esa posibilidad de comunicación entre las bandas y su entorno se hace posible mediante el disco.

El concierto, la incertidumbre de fin de siglo ha proporcionado otra actitud de parte de las bandas de rock. Una posibilidad de comunicación se abre sobre la brecha de soledad y abandono de la vida urbana: parte de la vida

⁴⁸ En la actualidad se presentan plataformas musicales donde se puede difundir la música por poner ejemplos me remito a SoundCloud, o Reverbnation. También la realización de videos musicales difundidos por canales como Youtube.

se torna necesidad y otra se torna deslumbramiento, al final el resultado es el mismo: la imperiosa redención en un mundo transido por el deseo y el dolor (Salas 1998, 157).

Es en el disco donde el metal difunde su música “con un sentido insurgente y contrahegemónico, que les construye un sentido para seguir luchando en el presente, en la perspectiva de la materialización de sus proyectos de futuro” (Guerrero, 2002, 91).

La banda de metal *Likaón* manifiesta que su “música es directa, distorsionada, rápida, y contundente, como un solo puñetazo, con la idea de atacar y retirarte en un solo movimiento” (B. Vizuet 2012). Es un sonido áspero con ganas de llamar la atención, con quiebres rítmicos acelerados y voces guturales.

En sus producciones discográficas se encuentra una gran variedad de temáticas, que son abordadas con la intención de llamar la atención, para que se transforme la realidad, establecen el conflicto al no temer decir lo que piensan y sienten, sobre determinadas reflexiones sociales. Así nos comenta Marcos Valladares sobre su música: “Tratamos con nuestra música aportar en algo a que cambie la realidad establecida, detestamos el abuso de poder en todas sus manifestaciones, respetamos la naturaleza como fuente de vida, y despreciamos al capitalismo como realización personal” (Valladares 2012).

Podemos establecer lineamientos diversos de expresión en su música ya que todos los integrantes de la banda aportan con su participación directa. Así el siguiente testimonio nos dice sobre la construcción de sus repertorios musicales: “Se habla sobre los modos de vida capitalistas y su falta de sentido, está dedicado a la gente con ideales, cuestionamos una sociedad despistada, sus modos de vida urbanos, decimos ironías anti cristianas y peleamos contra la violencia institucional” (Viteri 2012).

Iremos analizando sus construcciones temáticas en base a los criterios de expresión: una crítica a la autoridad y manifestaciones de poder; unos diálogos interestéticos; reflexiones existenciales del ser disidente y la construcción de sensibilidades ante problemas sociales y ambientales.

4.4.1. Crítica de la autoridad y manifestaciones de poder

Considerando que en la cultura se desenvuelven procesos de “dominación y hegemonía del poder de la clase dominante” (Guerrero 2002, 68) y entendiendo al poder como un conjunto de prácticas políticas económicas y culturales, la hegemonía cultural, es:

...una eficiente forma de opresión que mientras sustenta la permanencia del sistema, impide o al menos dificulta la existencia de los seres humanos que no sean capaces de articularse eficientemente con el mercado. Esto margina en principio y después expulsa a personas de todas las clases sociales, impidiéndoles ser, lo que a la larga les hace encontrar formas de ser y reconocimiento social en otros valores, probablemente más cercanos a sus imaginarios personales (Ogaz 2010, 109)

Esto, al igual que la “criminalización, la satanización, la represión o la absorción mercantil, responden a la lógica de opresión de la hegemonía cultural, los mismos que tienen la función de reducir la explosividad social para que la infraestructura no se vea afectada” (Ogaz 2010, 109).

Dicha reflexión de la hegemonía cultural nos remite a lo que Bolívar Echeverría, manifiesta en su concepto de blanquitud, el cual nos da cuenta de la misma problemática.

La posibilidad de la dominación pasa por la hegemonía y la práctica cultural de la música metal es un, “instrumento de resistencia y de insurgencia contra el poder y la dominación” (Guerrero 2002, 68), ya que es una concepción del mundo y de la vida que se halla en contraposición a las concepciones hegemónicas del mundo oficial, lo que implica una reevaluación del espesor cultural como campo estratégico en la lucha por ser espacio articulador de los conflictos.

En la canción *Anticristo*, vemos esta figura como el símbolo religioso que representa lo prohibido, lo profano, el maligno, lo perverso. *Likaón* se apropia de este símbolo y lo resignifica como alguien que interpela al poder, confrontando simbólicamente los discursos políticos sociales hegemónicos.

Anticristo

Todos los que nos oponemos a las políticas de las grandes potencias somos
calificados de terroristas

Todos los que nos oponemos a la destrucción de los recursos naturales somos
enemigos del progreso

Todos los que no firmamos tus convenios de engaños

Todos los que luchamos por una vida sana, justa y digna somos el eje del mal
Todos somos anticristos y él es el verdadero peligro.
(Audio introductorio con un diseño sonoro de ambiente tenebroso, como
pronunciado desde un abismo).

Soy tu miedo, soy la resistencia, hijo de tu abuso, soy el anticristo
Soy quien no acepta tus chantajes, tus mentiras, yo soy el peligro
Por hablar distinto, por no creer en dios, tengo piel oscura, yo soy anticristo
Por querer ser libres, por nunca callar, por morir luchando, yo soy el peligro
Por defender mi tierra, por no vender mi pueblo, por ser la resistencia, soy el
anticristo
Por exigir justicia, por exigir respeto, por no ser tu siervo, yo soy el peligro
(Likaón, CD *"Destrozando Cerebros"*, 2010).

Esta letra empieza con audio introductorio que expresa un sujeto colectivo diverso, que según el discurso hegemónico son considerados "enemigos del progreso", "el eje del mal", "terroristas", "hijos del mal". La banda resignifica estos discursos al referirse al "verdadero peligro" como: "políticas de las grandes potencias", "destrucción de los recursos naturales", "convenios de engaños", los cuales representan la guerra, la contaminación, y tratados de libre comercio que han sido impulsados desde economías capitalistas neoliberales, queriendo imponer su agenda geopolítica en el ordenamiento mundial del siglo XXI y que constituyen los debates socio-políticos que emergieron desde regiones como Latinoamérica.

Luego la banda se apropia simbólicamente de ser el anticristo con una postura opuesta a estos discursos hegemónicos anteriormente descritos. La diferencia es entendida como una dimensión identitaria que contradice lo que llamamos el sentido común, explícitamente la letra dice "soy quien no acepta tus chantajes, tus mentiras" refiriéndose a todas las formas de poder económico, político, social, y religioso.

Esta aceptación se manifiesta en "por hablar distinto", lo cual connota la inherente diversidad cultural existente en el contexto político social y económico del mundo, abarcando las distintas manifestaciones sociales en el acto de hablar como un reconocimiento a coexistir.

Se puede interpretar de igual manera, pero con otra gama, al anotar "por no creer en dios". Las prácticas religiosas son reconocidas en su diversidad, pero al utilizar la negación comprende el no estar acuerdo con la religiosidad dogmática que genera exclusión y formas de dominación.

La diferencia cultural se enfatiza al citar "tengo piel oscura", resumiendo y expresando el problema del discurso racista existente en el capitalismo. Al

apropiarse e identificarse con un discurso excluyente como el racismo este se inscribe como “soy la resistencia” en lucha contra un sistema que reproduce la marginación social, económica y política.

La letra resignifica las formas de exclusión social que buscan “querer ser libres”, “por nunca callar”, “por morir luchando” y que profana la hegemonía, el sentido común, la norma social, al ser considerado como “hijo de tu abuso”.

La letra de “Anticristo” impugna al poder expresando; “por defender mi tierra”, “por no vender mi pueblo”, “por no ser tu siervo”. La consigna se vuelve exigencia de respeto, defensa, dignidad, justicia ante el abuso del poder social, económico y político.

Una de las formas que la banda *Likaón* manifiesta en las letras es la de deslegitimar instituciones religiosas, económicas, militares, como generadoras de los conflictos que la modernidad realiza con ejercicios de dominación, control y autoridad.

Un ejemplo de esto es el cuestionamiento al llamado Servicio Militar, principalmente porque en los años ochenta y noventa eran obligatorios. Esto incluía sanciones a nivel educacional y laboral, ya que no se podía sacar los títulos escolares, ni establecerse en un trabajo si no se tenía la llamada papeleta militar, estableciendo el estatus de remiso sancionado para aquellos que no querían realizar el mismo.

En la década del ochenta y principios de los noventa se realizaban las llamadas batidas militares en distintas partes del país, generalmente en paradas de buses, estableciendo una especie de cacería de ciudadanos que no tenían la papeleta militar.

La canción “Servicio criminal obligatorio” permitió a *Likaón* vincularse a un movimiento llamado los Objetores de Conciencia, liderado por el Servicio Paz y Justicia SERPAJ, y participar en algunos conciertos con esta temática que manifestaba su inconformidad con la obligatoriedad del servicio militar.

Servicio Criminal Obligatorio.

Sometidos a una vida militar

Nos llevan a la fuerza

Nos enseñan a disparar

No podemos seguirnos armando

No podemos seguir aniquilando

No podemos seguir destruyendo

No podemos seguir aplastando (*Likaón, Casete “Likaón”, 1995*).

Esta canción es la única que la banda tiene grabada en vivo en el concierto de la Concha Acústica de 2003, y tuvo acogida entre la escena metalera, ya que muchos se identificaban en contra de este proceso del acuartelamiento militar.

La canción cuestiona la humillación que se siente al ser llevado contra su voluntad y obligado a realizar actividades que no se desean. Simbólicamente deslegitima a una institución que “nos enseña a disparar”, como una actividad adversa al ser humano.

Luego, la canción exige a la misma sociedad que “no podemos seguirnos armando”, “no podemos seguir aniquilando”, “no podemos seguir destruyendo” refiriéndose a los conflictos bélicos como manifestación violenta de abuso de poder y dominación.

En el siguiente testimonio, Boris Vizúete nos explica que “la autoridad es siempre represiva, todas las instituciones y sus valores han sido creadas para satisfacer sus intereses (B. Vizúete 2012). Esto nos demuestra la desconfianza hacia las instituciones y los valores establecidos que cumplen la función de establecer una racionalidad de las relaciones sociales, tratando de naturalizar sus contradicciones.

La banda *Likaón* muestra en su discurso una dimensión política de la música metal, como también una dimensión metalera de la política, ya que esta cultura “se nutre de la realidad y esta es la fuente que ofrece motivos para la producción simbólica” (Guerrero, 2002, 86).

La dimensión política del metal es entender a la música con técnicas y saberes que caracterizan al lugar local para producirlo, hemos dicho que tocar al oído y la manera de rebusque y recursividad para generar una banda, en relaciones de solidaridad y complicidad de los integrantes es una actividad no mercantilista.

La dimensión metalera de la política es incursionar en la sociedad generando actividades que manifiestan su criterio rebelde de oposición a la hegemonía cultural y construyendo otras formas de identidad que no se legitiman en la representatividad formal de la política, sino en el grado de intención significativa que la banda de música metal interprete en afinidad con una realidad social.

Estas dimensiones son el escenario de luchas de sentido que generan procesos de insurgencia simbólica (Guerrero, 2002, 88) con la música metal. Mientras se construye la identidad metalera, también se va construyendo relaciones de conflicto,

ya que los procesos insurgentes son en respuesta a contextos e intereses que están inmersas en las relaciones de poder.

En otra canción se presenta un texto contra los abusos represivos por parte de la institución policial, que son vinculados con fuerzas de orden extranjeras como la CIA⁴⁹, involucrándola en actos de corrupción.

C.I.A

Corre por las calles que te agarra el policía, CIA, CIA, CIA.
Corre por las calles que te viene a castigar el policía, CIA, CIA, CIA,
Corre por tu vida los excesos no le importa al policía, CIA, CIA, CIA,
Bastardo asesino, le complace la tortura, policía, CIA, CIA, CIA
Chapas, cuánto te pagan, por reprimir.

Usas el poder y la fuerza de tu arma, policía CIA, CIA, CIA
Mediocres ignorantes incapaces de pensar policía CIA, CIA, CIA
Defiendes la injusticia y los crímenes de estado, policía CIA, CIA, CIA
Usas el poder y la fuera de tu arma, policía CIA, CIA, CIA
Chapas, cuánto te pagan, por reprimir.

Si tienes hambre y te encuentras en la calle protestando
Contra fuerzas especiales financiadas por el pueblo
Si no te portas pilas, en la cárcel iras a parar.

Se ríe de la ley y te roba en tu cara, policía CIA, CIA, CIA
Si no tienes plata e mandad a prisión, policía CIA, CIA, CIA
Corre por las calles por los crímenes que has hecho, policía CIA, CIA, CIA
Corre por tu vida que la gente te persigue, policía CIA, CIA, CIA
Chapas, cuánto te pagan, por reprimir.
(*Likaón*, CD “*Destrozando Cerebros*”, 2010).

La canción narra procesos de corrupción en la institución policial que involucran actos de represión y una insensibilidad hacia los problemas sociales. Esta narración finaliza con una especie de rebelión por parte de la gente hacia la acción policial.

Este proceso de insurgencia simbólica entendido como la “capacidad de apropiarse de la palabra, de construir sus propios discursos y propuestas” (Guerrero, 2002, 88) se construye en la banda *Likaón* con una intención musical antisistémica.

Al respecto de esta canción Juan Vizúete dice: “es una canción en contra de la policía y lo que representaba; la corrupción, la represión, la cobardía y la

⁴⁹ Jaime Galarza, “La CIA contra América Latina, caso especial: Ecuador”, Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana, *Archivo Histórico. Cuaderno No. 2* (Quito, 2014). CIA siglas de Central Intelligence Agency, que es la Central de Inteligencia de Estados Unidos, que está vinculada desde la década de los 60, con varios conflictos para desestabilizar gobiernos e imponer las dictaduras militares que vivió Centro y Sur América para los intereses geopolíticos de EEUU.

ignorancia en carne propia” (J. Vizúete 2012). La canción “CIA” compila las experiencias de vida que los integrantes de la banda han tenido con la policia. Ya mencionamos en la historia del metal en Quito la represión violenta por parte de la policia en 1996 en Solanda y Ambato.

Además, en 1998 en el Parque el Arbolito en el concierto por el Día del Medio Ambiente, fueron desalojados los asistentes y participantes con bombas lacrimógenas y un operativo motorizado.

En otro evento el año 2004 en una edición del Festival Insurgente Simbólico Quito Raymi, en el Parque de la Mujer, la banda *Likaón* no pudo realizar su presentación al intervenir la policia con una fuerza motorizada, caballería, personal de tropa y vehículos, que cercaron, hostigaron, amedrentaron, desalojaron y clausuraron el festival, con hechos de violencia y disparando gases lacrimógenos. Cabe aclarar que en este festival se recogían firmas en contra de las negociaciones del ALCA⁵⁰ que el gobierno de Lucio Gutiérrez pretendía establecer.

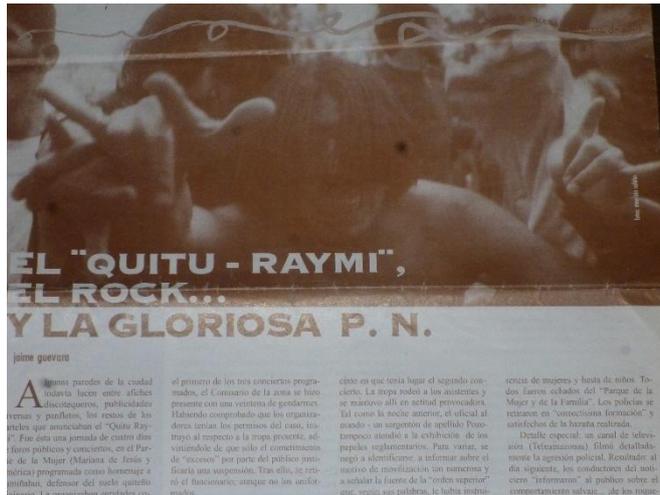
Juan Vizúete nos cuenta al respecto,

Estábamos alistándonos para la presentación, y ya el ambiente era tenso, había un fuerte resguardo policial, dos camiones de policia, un trucutú, y casi treinta motociclistas y caballería entraron al Parque de la Mujer y empezaron a tirar gases, típico de estos mal vivientes, y así no más se suspendió el festival (Vizúete 2012).

El 10 de diciembre del 2004 es publicado por el *Centro de Medios Independientes* el artículo titulado “Brutal Represión en el Quito Raymi”, donde se explica la negociación vía telefónica en Radio Quito por parte de Lorena Vinúeza, Directora Metropolitana de Seguridad Ciudadana y Margarita Carranco Concejala de Quito, con Bernardo Crespo, Comisario Metropolitano de la zona, Máximo Jibaja, Intendente General de Policia y el Coronel Gonzalo Mancero, para establecer la responsabilidad de la Policia Nacional en estos hechos de violencia injustificada.

Dicho artículo desmiente que la intervención de la policia se haya dado por “llamadas telefónicas de vecinos del sector, por el volumen de la música y que algunos asistentes se habían desnudado y fingían hacer el amor en el parque” (Dayto 2004).

⁵⁰ ALCA Área de Libre Comercio de América, era un tratado de libre comercio propuesta por Estados Unidos que se pretendía establecer con los países de Sur América, en un contexto socio económico y político crítico para la región y sin establecer garantías que benefician a la misma.



Periódico Tintají. Archivo Likaón

El periódico independiente *Tintají* en su suplemento Rayuela Cultura de la segunda quincena de febrero de 2005, publica el artículo de Jaime Guevara con el título: “El Quito Raymi, el Rock y la gloriosa Policía Nacional”. Este artículo describe el contingente violento con que desplazaron a los asistentes y participantes del festival sin respetar ni siquiera los permisos formales que se tenían para la realización del mismo.

La intervención del GOE⁵¹ y la utilización de la fuerza fueron condenadas. “En absoluto les importó la presencia de mujeres y niños, todos fueron echados del parque. Los policías se retiraron en correctísima formación y satisfechos de la hazaña realizada” (Guevara 2005). En este artículo también se denuncia la tergiversación de la noticia por parte del canal Teleamazonas que calificó los actos violentos como un comportamiento salvaje de los roqueros.

La estigmatización por parte de la sociedad civil, las instituciones políticas, religiosas y sociales hacia el metal, es otra fuente de inspiración para *Likaón*. Esta insurgencia simbólica antisistémica, resultado de la praxis social, genera la denuncia del capitalismo como productora y reproductora de estos estereotipos sociales.

La canción “Gran Opressor” denuncia no solo al sistema, sino a aquellos que desarrollan las relaciones sociales en base a esos esquemas, que pretenden interferir en la vida del ser.

Gran opresor
Seres malditos, seres infernales
Se cruzan en la vida

⁵¹ GOE son las siglas que corresponde al Grupo de Operaciones Especiales de la Policía Nacional.

Sucios dominantes
Porquería, ambición, malicia, capitalismo opresor (*Likaón, Cd*
“Acorralados”, 2002).

En esta canción se resignifica el capitalismo en relación con el infierno, la ambición y el dominio como su razón de ser.

Con estas canciones observamos un compromiso social con la realidad por parte de la banda. Al pertenecer a una escena del metal subterráneo, las letras plantean los problemas sociales y la importancia de poder solucionarlos. Puedo comprender que la intención de la banda es simbólicamente obstruir lo que M. Foucault planteaba como el biopoder.

Es decir, con la construcción de repertorios musicales, la banda *Likaón* cuestiona el hecho de que las expresiones concretas de la vida humana se establezcan como un dato o un hecho racional que se mide a través del éxito o el fracaso, constituyéndose el liberalismo económico como una forma de ser con dispositivos como la mercantilización, la comercialización y la acumulación de riqueza monetaria, el disciplinamiento, la organización y reglamentación urbana, y la diplomacia institucional⁵².

El siguiente testimonio de Jorge Viteri, vocalista de la banda, añade algunos elementos sobre este compromiso de realizar música metal: “Trato de ser coherente con lo que hago en la vida, mi música representa un grito de desesperación y a la vez de reflexión para que la sociedad tome otro rumbo que no es el actual en el que existe explotación, depredación y abuso. (Viteri 2012)

Dentro de este cuestionamiento al capitalismo, el conflicto se dirige además simbólicamente hacia su manifestación industrial, principalmente la farmacéutica y la minera. La sensibilidad ante este hecho está en relación con la explotación de las canteras y la industria farmacéutica en Pomasqui, las que han generado daños ambientales y afectando de manera preocupante la salud de los habitantes de la zona.

Industria del Terror
Monopolios de la salud, nos están matando
Lucran y roban sin parar
Cuidado te enfermas

⁵² Michael Foucault, “Del poder de soberanía al poder sobre la vida. Undécima lección, 17 de marzo de 1976” en *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al racismo de Estado*. (Madrid: La Piqueta, 1992), 247-273.

Petroleras y mineras es la misma piedra
Se tragan toda la plata y dejan miseria
Miras la televisión te mueres de miedo
El sexo y la violencia nos han dominado
Ya es hora de despertar y destruirlas sin piedad (*Likaón, Cd “Destrozando Cerebros”, 2010*).

Narrado de una forma violenta, enojados, indignados, para *Likaón* es incomprensible la mercantilización de la salud⁵³, que permite lucrar de la enfermedad. No compartimos la idea de que el servicio de la salud este condicionado al hecho de tener dinero para poder ser merecedor de este derecho.

Además, la canción denuncia a la industria minera por la miseria contaminante que genera, como también el hecho de extraer recursos para enriquecer a los dueños de las petroleras. En nuestro país un caso lamentable es el generado por la compañía Chevron en la Amazonia ecuatoriana que ha costado no solo terribles daños ambientales al ecosistema, sino que ha causado enfermedades cancerígenas a los asentamientos humanos de esta zona.

Arremetemos contra la mala información que generan los medios de comunicación masivos representados por la televisión, como una industria que manipula, entretiene y distrae.

En otra canción la banda cuestiona el símbolo del capital como es el dinero. En un acto de transgresión se le dota de una significación divina que rige las vidas de los humanos en el sistema actual.

Dios de todo (Dinero)

Plata es poder, plata es tu dios
Todo lo compras
En tu seno perviertes todo, con tu presencia corrompes todo
Esta es la creación que ha transformado al hombre en esclavo de sí mismo
Al ser humano en máquina
No eres nadie, no eres nada, si no lo tienes, no tienes nada (*Likaón, Cd “Destrozando Cerebros”, 2010*).

Se relaciona el dinero con el poder y con el imaginario de dios. Un dios que todo lo compra, donde establece la determinación del ser humano a tenerlo para que

⁵³ Pablo Dávalos, “Medicina Pre-pagada y sistema de salud en el Ecuador” en *Salud Inc. Monopolio, ganancia y asimetrías de la información en el aseguramiento privado de la salud en el Ecuador*. (Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2016), 19-34.

rija su estilo de vida. Se compara el dinero como el dogma moderno de realización del ser, ya que “no eres nadie, no eres nada, si no lo tienes, no tienes nada”.

Es una letra que advierte que los comportamientos sociales se ven afectados por el dinero, al pervertir, corromper al ser humano, esclavizándolo al hacerlo maquina, quitándole su humanidad y en este sentido es un postura anti capitalista que integra el discurso dogmático religioso con el imaginario del dinero como algo indispensable para la vida actual.

Ya hemos mencionado que la banda *Likaón* cuestiona las instituciones que genera el sistema capitalista. Pero también desconfía de sus prácticas establecidas. Así cuestiona la práctica democrática ejercida en el contexto de elecciones.

Los que siempre nos han jodido.

Ellos son los que roban a la gente
Ellos son la vergüenza de mi pueblo
Ellos son los que besan a los niños
Que dañan la esperanza de la gente
Vota...vota por la izquierda
Vota...vota a la derecha
Vota...botar a la basura el político (*Likaón, Cd “Destrozando Cerebros”, 2010*).

Se cuestiona el sistema político dominante, la falsedad de la democracia que no ha resuelto las necesidades vitales básicas de la gente, desconfiando del actor político que manipula, engaña y seduce para obtener su beneficio.

Esta canción hace un llamado a la desobediencia civil al realizar el acto de votar, en un juego de palabras lo traduce a tirar, arrojar, botar al político a la basura. Se debate la democracia y la política formal al reducirla solo al proceso de campañas electorales acusando directamente a sus actores, es decir a los políticos de manera general.

4.4.2. Diálogos interestéticos

Los diálogos interestéticos son una característica de la banda que consiste en combinar el metal con otras manifestaciones culturales como: cuadros, pinturas o fotografías para el diseño de portadas en sus discos. También han realizado presentaciones conjuntamente con grupos de danza, como el realizado en el 2013 en

la Sala Mariana de Jesús de la Casas de la Cultura Ecuatoriana en el Frente de Danza Independiente.

La literatura con cuentos, ensayos, novelas cortas y la poesía ha enriquecido la propuesta de la banda *Likaón*. Boris Vizúete nos comenta al respecto: “empezamos a poner musicalización a textos, en especial a poesías que nos interesaban mucho por su mensaje y reflexiones, principalmente las que nos ofrecían un conocimiento sobre las contradicciones sociales” (B. Vizúete 2012).

En este sentido surge una necesidad de utilizar el texto de poesías o cuentos con la que se identificaban para musicalizarlos y relacionarlos con la sonoridad del metal, transformando los modos de la percepción, modificando la experiencia social, y los usos sociales de otras manifestaciones estéticas. Una de esas letras es de la obra *El Loco*, extraída del libro homónimo del poeta *Khalil Gibran*. A continuación transcribimos una parte que es considerada como el coro de la canción.

El Loco

No más fingir, creer en ti mismo
Para nacer hay que estar loco
Y en mi locura he hallado seguridad y libertad
Seguridad al no ser comprendido y
Libertad en mi soledad (*Likaón, Casette “Likaón”, 1995*).

En una sociedad que finge ser feliz, que se distrae para relajarse, que se enajena para vivir cómodamente, el loco es el símbolo del renacer del ser humano, que rompe con esos parámetros establecidos por la sociedad, que excluye al diferente y que no comprende al distinto. La realización del ser estaría en la libertad de no ser parte de esa sociedad.

Otro ejemplo de esta manera de realizar sus repertorios musicales es “Vivir”, basado en el poema de Guillermo Núñez de su libro *Poemas de Prisión para Soledad*.

Este poema el autor lo escribió al estar encarcelado en tiempos de la dictadura de Pinochet. Para *Likaón* representa cómo en esas condiciones extremas de sobrevivencia, donde la muerte se vuelve un componente permanente de la existencia del ser, se pudo entender la vida.

Vivir

Voy saliendo de mi propia muerte,
Donde la vida, el amor no llegó,

Los besos, los trinos, la vida, el amor,
La dulzura, el calor, no vinieron.
Muere cada día mi alma,
Muere cada día mi alma y mi ser (*Likaón*, CD “*Acorralados*”, 2002).

Este proceso de musicalizar poesías genera nuevas sensibilidades, no como una conciencia crítica, sino como una forma de percibir el mundo, un *sensorium* nuevo modificado, que permite ser creativo. Esto se genera por el deseo de significar en un acto de interacción simbólica afectiva y efectiva.

4.4.3. La existencia del ser disidente

En su repertorio musical existe un grupo de letras que están compuestas por formas de sentir de los integrantes de la banda. Se manifiesta la percepción descontenta del mundo estructurado como algo que estorba la realización del ser.

Likaón en su propuesta plantea la necesidad de cuestionar la mirada que el poder construye sobre la realidad. La siguiente canción dice:

Realidad
Vivir soñando con un futuro incierto
Que apunta hacia mundos falsos
Donde nuestros sacrificios
Quedan varados en las orillas de la nada
Porque nos encontramos cada día acosados
Por la blanca muerte (*Likaón*, Casete “*Likaón*”, 1995).

Una lucha existencial por el deseo humano de no adaptarse al mundo estructurado. Ya hemos mencionado que la música metal plantea la desconfianza e inconformidad con la estructura social establecida, pero en este sentido expresa una sensación que produce esa inconformidad como algo que constriñe al ser, y en este sentido encontramos coincidencias con las bandas anteriormente estudiadas.

Una visión de la realidad que desplaza a los sueños y que tienen que acoplarse a los mundos falsos que se interpreta como el disciplinamiento, la religiosidad, o el trabajo asalariado en donde no se encuentra la realización del mismo.

En la canción “Sin Salida” se narra un anhelo de libertad, donde el muro representa a un lugar como la ciudad, entendido como un obstáculo que encierra, que

establece una frontera impuesta y expresa desesperadamente una historia que asfixia al ser, lo hostiga, lo acorrala:

Sin salida

En un camino observo todo alrededor
No tengo ganas de continuar
Empiezo a creer que cada sueño termina en nada
Acorralados, acorralados, acorralados
Sin salida

Quiero un lugar donde los muros no me acorralen
Pueda volar, que no me impidan construir nuevos caminos
A otros destinos
Acorralados, acorralados, acorralados
Sin salida (*Likaón, CD "Acorralados", 2002*)

El “camino” está construido como una metáfora de la norma social, que guía, dirige, conduce a un destino, una finalidad. Un “camino” que acorrala la existencia del ser, que representa la disciplina, la autoridad, la jerarquía, las leyes, la moral, la civilización, que son las que establecen como debe actuar un ser humano.

Ante esta enajenación, la banda construye el anhelo de libertad, al desear no seguir ese camino, romper los muros y construir otros caminos a otros destinos. Establece romper esta realidad alienante para adquirir otras mentalidades u otras formas de existencia del ser.

Esta anhelo de libertad es entendido como una voluntad del ser en la canción “Descubrir / destruir”, en donde se aclama la soberanía del individuo a través del placer ante condiciones que interrumpen ese anhelo construidos como obligación. En este sentido la siguiente letra dice:

Descubrir/destruir.

Cada quien es libre de escoger la forma de vida que te haga feliz
Nadie puede vendarte los ojos, cogerte la mano y obligarte a caminar
Porque el agua de río que da vida, a otros envenenan su sangre
Tu felicidad no será jamás la felicidad para todos los demás (*Likaón, Cd "Acorralados", 2002*).

La banda manifiesta su posición frente a una obligación autoritaria en “nadie puede vendarte los ojos, cogerte la mano y obligarte a caminar”. Relaciona el placer con la felicidad como una búsqueda soberana que no tiene que estar atado ni sujeto a presiones sociales.

Podemos retomar la concepción de resistencia y reexistencia que plantea la banda en sus letras, interpretada como la soberanía individual, manifiesta un acercamiento subjetivo de anhelo de libertad, es una necesidad ante las condiciones sociales cotidianas de obligación que determinan las actividades individuales a relaciones netamente productivistas.

4.4.4. Sensibilidad con el entorno social y ambiental

Las letras de este acápite corresponden a reflexiones sensibles sobre problemas sociales o ambientales concretos de la realidad, donde se manifiestan relaciones de exclusión o abusos de poder.

La forma en que *Likaón* tiene de expresarlos transita entre una narración con un lenguaje poético y metafórico, hasta una denuncia concreta y directa, sin olvidar el papel subjetivo del ser humano como anhelo de libertad y transformación social.

Podemos entender esto con un extracto de la siguiente letra:

Tras el sucio vidrio
Tras el sucio vidrio
se encuentra una vista de colores intensos y brillantes
No interesa si existe algo
o detrás de algo sentimientos nobles pueden existir (*Likaón, Cd*
“Acorralados”, 2002).

En “Tras el sucio vidrio” se construye una metáfora de la exclusión generada por el prejuicio social como detonante para reproducir mentalidades que legitimen el orden social y poder establecer al “otro” como el diferente con características peyorativas.

Ya anotamos como la música metal ha experimentado diversas formas de estigmatización social, y es precisamente en este sentido lo que permite a los integrantes de la banda genera una correspondencia con las manifestaciones de exclusión que presenta la sociedad actual.

En la letra no solo se apela al prejuicio individual, sino también al social al citar “No interesa si existe algo o detrás de algo sentimientos nobles pueden existir”. Esta falta de interés del orden social capitalista legitima la existencia de instituciones, comportamientos y relaciones sociales que reproducen la exclusión como algo natural que se dan en las sociedades.

Instituciones como: la cárcel, asilos de ancianos, centros siquiátricos, son habitados por seres considerados fuera de la norma social legitimada con una connotación prejuiciosa se los estigmatiza considerándolos improductivos, los pobres, los delincuentes, los adictos, los borrachos, los prostitutas, los locos.

En otra letra, *Likaón* reivindica el derecho a la diferencia y a los actores que han estado discriminados y criminalizados por parte de estereotipos sociales, en un eje temático aborda el discurso de género en la letra “Travesti”

Travesti

¿Cuánta diferencia hay entre tú y yo?

Aparte del gusto en el sexo y de tu mente más abierta

Al pensarlo la diferencia es tan corta, pero el trato es tan distinto.

(*Likaón, Cd Acorralados, 2002*).

En esta canción se aborda la exclusión que genera un sistema heterosexual patriarcal dominante con la dualidad sexual establecida como hombre y mujer hacia otras identidades de género, en este caso el travesti. La experiencia vivencial que motivó la realización de esta letra fue conversar con un travesti, minutos después de haber sido atacado/a en el sector de la Calama en la ciudad de Quito

El sexo, el género y el deseo son cuestionados en este sistema heterosexual al decir “¿Cuánta diferencia hay entre tú y yo?”. Entonces se busca un acercamiento entre el travesti y el “hombre/mujer” socialmente aceptado, resaltando el conflicto que genera esta diferencia en “pero el trato es tan distinto”. Al plantear este problema social se reivindica la condición del travesti cómo una identidad socialmente excluida e incita a reconocerla.

Otra de las propuestas de *Likaón*, se encuentra la sensibilización de su entorno natural. La banda construye una posición ecologista y ambientalista frente a los problemas de contaminación y desperdicio de recursos naturales. En la canción “La Tierra hecha Marte”, la banda advierte que si no cambiamos de forma de sentir y actuar con la “madre naturaleza”, haremos de la tierra algo similar a Marte, metafóricamente la vida es transformada en muerte.

La Tierra hecha Marte

Abrí mis ojos, y mi mente se nublaba

El paraíso se veía tan distante

Mi aurea se enrojecía

La madre naturaleza no soporta

Y su corazón palpitaba
Por el odio y la venganza (*Likaón, Casete Likaón, 1995*).

Anteriormente he anotado que esta sensibilidad por la naturaleza y la preocupación por los temas ecológico ambientales, se relaciona con la experiencia de residir en la parroquia de Pomasqui.

En esta parroquia, sus comunidades, paisajes, ambientes y biodiversidad han sido afectados por la explotación de las canteras, tala de bosques, expansión urbanística, y desarrollo turístico, los cuales han generando un crecimiento de la contaminación urbana, erosión del suelo, afectaciones a la salud y migración de especies endémicas de insectos y aves.

La metáfora de la transformación de la tierra como símbolo de la vida en Marte ya nos da una entrada para saber hacia dónde apunta el tema. La enunciación de “la madre naturaleza”, nos remite a la sabiduría indígena que comprende la existencia de un ser generador de la vida en su connotación sagrada y matriarcal.

Likaón resignifica un discurso contrahegemónico de resistencia como es la Pacha Mama que permite entender el entramado cultural en el que se ve involucrado la banda al estar ubicado en una zona urbano rural dando importancia a connotaciones locales y poder relacionarlos.

Esta canción narra simbólicamente ese proceso de transformación de un ser que se va enfermando con síntomas como “mi mente se nublaba”. Simbólicamente establece una relación con el paraíso como algo lejano o el sentido de aurea enrojecida, mostrando una situación peligrosa.

Esta simbología de la enfermedad no es solo física, sino que es espiritual que termina por no ser tolerada, dañándola al generar sensaciones como el “odio y la venganza”. La enfermedad es una analogía sobre la temática del cambio climático entendida como una tragedia.

Por otro lado en la canción “Basta”, la banda exige un alto a los desperdicios y la contaminación que generan daños sociales, en la salud y en la convivencia entre los ser humanos con su entorno.

Esta canción empieza con un arte sonoro acústico⁵⁴ para lo cual es importante la descripción de los sonidos utilizados para esto y la manera como se van relacionando rítmicamente. Los sonidos que están en escena son:

Sonidos de instrumentos musicales eléctricos, aparatos de reproductibilidad sonora como una toca de disco de acetato, guitarra eléctrica y sintetizadores, estos generan una base musical. Sonidos de máquinas tecnológicas, herramientas, señal acústica de un electrocardiograma, sonido de una sierra eléctrica, altavoces de sirenas, pitos de automóviles, sonido de teléfono analógico, una alarma de campana, sonido acústico de vidrio rompiéndose. Dichos sonidos están activados, son máquinas encendidas que realizan actos que perjudican el ambiente acústico y genera malestar en personas y animales. Sonidos de voces humanas como la respiración, un grito, un bebé llorando y un jadeo. Se escucha también ladridos. Ese conjunto sonoro simboliza la angustia ante los sonidos producidos por las máquinas anteriormente descritos

Todos los sonidos están articulados en una musicalidad rítmica, que representa un ambiente tenso, denso, continuo que se va acelerando producto de la señal acústica producida por el electrocardiograma, que vincula la rítmica cardíaca desesperada hasta generar una representación del deceso.

Las voces humanas son de lamento. El sonido de una sierra, sirenas y teléfonos, marcan el paso del espacio y del tiempo hasta culminar con un grito fuerte, para dar paso a un jadeo de alguien que puede ser que despertó de una pesadilla o que está agotado. Al finalizar se escucha el llanto de un bebé.

Los sonidos de las máquinas son relacionados con las voces humanas y de animales como sonidos que perturban, que no dejan vivir. Es una disputa sonora entre los seres vivos y las máquinas tecnológicas o herramientas que contribuyen a una contaminación acústica ambiental que congoja a los seres.

En el caso del sonido de la sierra eléctrica es una representación simbólica con la tala indiscriminada de árboles que es un problema que se relaciona con el tema de cambio climático. El sonido del vidrio roto representa la destrucción.

La sirena y los pitos de los automóviles nos remiten al tráfico vehicular contemporáneo, además involucra un sonido de teléfono analógico y una alarma de

⁵⁴ Es un diseño realizado con objetos sonoros grabados con su timbre característico. Es el sonido en concreto identificable al cual se lo edita, mezcla y adquiere dimensiones sonoras estéticas.

campana, como símbolos del problema de contaminación acústica que se genera en la actualidad.

El sonido producido por el electrocardiograma del ritmo cardiaco de un ser vivo, se articula con una respiración lenta que se va acelerando con gritos ansiosos, dando paso al jadeo hasta terminar sin pulso con la señal del electrocardiograma que representa la muerte, finalizando con el llanto del bebé.

Este llanto puede ser interpretado ambiguamente, en el sentido de que representa la tristeza final. Pero también puede significar el comienzo de algo nuevo ya que es el sonido del nacimiento de un nuevo ser.

Este arte acústico pretende realizar la crítica del modo de vida urbano con sonidos que representan el uso de la tecnología como determinantes para el problema de la contaminación. Desmitifica el discurso dominante sobre la tecnología como sinónimo de desarrollo, progreso y bienestar. A continuación transcribimos la letra de “Basta”:

Basta

Cada vez nacen más niños, son plaga que alimentar
Cada vez en esta tierra hay menos donde vivir

BASTA, las ciudades se desbordan
BASTA, hay menos que comer
BASTA, hay niños en las calles
BASTA, desocupación

Nacen más, somos plaga sin control
Nacen más, nacen más
Somos el virus que todo arrasa
El hombre es una plaga de su propio hermano
De su propio mundo

BASTA, aumenta la pobreza
BASTA, aumenta la violencia
BASTA, el agua se termina
BASTA, la selva se extermina
Nacen más, nacen más, estamos devorando todo
Nacen más, nacen más y nos esparcimos como una peste

Hay asfixia, hay más ira, hay más hambre, intolerancia
Hay más polución, hay más ruido y hay más stress, más descontrol

Ya no se camina libre por las calles
Ya no queda aire que respirar
La gente en las ciudades vive como ratas

El mundo está por reventar
BASTA....No se puede respirar

Nacen más, nacen más, el planeta se está muriendo
Nacen más, nacen más, y la contaminación sigue creciendo. BASTA (*Likaón*,
Cd "Destrozando Cerebros", 2010).

La canción "Basta" aborda el problema de la sobrepoblación, su vinculación con el cambio climático y otra serie de problemas sociales que se suscita en la actual civilización moderna.

En este sentido la contaminación global es representada de una manera muy cruda, la responsabilidad de la humanidad como generadora de este problema que entrelaza con otros problemas sociales, dando como resultado un daño a la tierra como ser viviente y a la vez al mismo ser humano.

La canción permite hacer un llamado a que ya no se continúe con estas prácticas contaminantes con una consigna "Basta", que será el propósito político de dicha canción.

"Cada vez nacen más niños, son plaga que alimentar, cada vez en esta tierra hay menos donde vivir"; esta idea nos introduce en la preocupación demográfica en el planeta Tierra, sobre todo al referirse a "el hombre es una plaga de su propio hermano de su propio mundo".

En la canción llega a involucrarse a la humanidad en "somos el virus que todo arrasa" como también en "estamos devorando todo" o en "nos esparcimos como una peste", representándola como un ser destructivo.

También se puede entender cómo afecta este problema tanto a la humanidad como al planeta en frases como: "cada vez en esta tierra hay menos donde vivir", o "el mundo está por reventar" y explícitamente en "el planeta se está muriendo".

La canción narra secuencialmente otros problemas sociales como "hay menos que comer", "hay niños en las calles", "desocupación", "aumenta la pobreza", "aumenta la violencia", "el agua se termina", "la selva se extermina" que se vinculan entre sí como ejes transversales de una misma preocupación.

La consigna "Basta" permite comprender la reacción ante una situación actual con sus consecuencias escritas en: "hay más asfixia, hay más ira, hay más hambre, intolerancia", o en "hay más polución, hay más ruido y hay más stress", basta de todo esto es la consigna en esta canción.

Es así como la creatividad se manifiesta en las diferentes canciones expuestas. Pero no se debe entender este dominio de lo subjetivo como un predominio de lo individual, de lo personal. Se trata, más bien, del compromiso de la subjetividad con el imaginario social. Por lo tanto, supone que los procesos subjetivos que la música provoca son culturalmente conscientes, que la unión que establece la música entre imágenes, sonidos, memoria, sensaciones, recuerdos y deseos crean, en el perceptor, formas de subjetividad que son en sí mismas inequívocamente sociales.

Conclusiones

La presente investigación me permitió acercarme a la construcción musical de las bandas *Demencia*, *Lasen* y *Likaón* como una forma de conocimiento que genera prácticas e intercambios culturales identitarios heterogéneos al ubicarse en un contexto social, político y económico que reclaman un lugar, espacio y tiempo desde lo musical e interpelan a lo que la cultura hegemónica pretende naturalizar.

Comprender la conceptualización del yo/nosotros al integrar una banda de metal, en donde se encuentran afinidades, reciprocidades y relaciones que no están determinadas por una actividad mercantil, sino que constituye la relación simbólica y el papel de la música como interacción afectiva y efectiva para la construcción de sentidos.

Las manifestaciones y las representaciones musicales permiten entender unas prácticas de resistencia y reexistencia cultural como generadoras de una respuesta contra hegemónica en una lucha de sentidos que surge en la realidad y que no deben ser insertadas en una generalidad ya que son distintas percepciones que generan las bandas estudiadas.

La música es un medio para percibir el mundo, un instrumento de comunicación y conocimiento que incita a descifrar una forma sonora del saber. Es comunicación entre los individuos y esto me permitió entender los discursos estéticos, temáticos, que permiten una actividad significativa que resignifica la realidad con un deseo de transformarla.

Esta cualidad de resignificar el mundo perteneciente a las culturas urbanas permiten desafiar permanentemente un sistema social que da importancia al mercado y sus relaciones consumistas y mercantiles, pero además trastoca las prácticas culturales sociales que consideran prejuiciosas, engañosas y alienantes.

El trabajo de investigación corresponde a un reto: en tratar de mediar, conciliar y dialogar entre las discusiones en torno a los estudios de la cultura y la escena musical del metal desde mi experiencia, como también la de las otras bandas que siguen vigentes realizando sus ensayos musicales y producciones discográficas.

Los Estudios de la Cultura proporcionan los argumentos necesarios para entender el debate epistémico del sonido principalmente desde la propuesta de los

estudios sonoros latinoamericanos, sus usos sociales y políticos con relación al lugar donde se los genera.

La sonoridad es la forma de entender a la música desde donde emerge; entender el papel orgánico de la misma que deviene en una forma de existencia que permite recuperar y superar la idea de la música como un entretenimiento contemplativo. Esto permite aclarar la dimensión sociopolítica de otras formas de existir y entender las identidades musicales, que se construyen y construimos como reclamo a los discursos hegemónicos, los mismos que pretenden ocultar, excluir o negar la existencia de otras manifestaciones musicales que alteren el desarrollo de la industria musical, la naturalización de sus normas y la hegemonía cultural.

Como integrante de la banda *Likaón*, el proceso musical me ha generado una reflexión desde una postura crítica de la realidad social. Es decir la música metal entabla una relación con los ámbitos de la vida en el sentido de que son cuestionados, denunciados y resignificados.

En este proceso es donde se encuentra la heterogeneidad, ya que cada una de las bandas genera distintamente este proceso subjetivo de creación musical y, en ese sentido, la construcción de las identidades no es generada por una pretendida autonomía, independencia o libertad, sino que requiere ser entendido desde el entramado cultural político y estético de donde irrumpen.

En la presente investigación las bandas de metal *Demencia*, *Lasen* y *Likaon*, comparten un espacio temporal en la realización de las prácticas musicales que realizan desde la periferia nor occidental de Quito. Sus prácticas musicales se evidencian a través de sus ensayos, repertorios musicales y discografía, para los cuales realicé entrevistas testimoniales que narran sus experiencias de vida en la realización de esta práctica musical; sus motivaciones y estrategias que construyen en el proceso creativo sirven y dan sentido a esta actividad.

Para eso acudí a los espacios físicos donde realizan los ensayos musicales y en los casos de la banda *Demencia* y *Lasen*, los encontré en el proceso de grabación de sus últimos repertorios, lo que motivó a resaltar que son prácticas vigentes. En este primer momento de la investigación, realicé un máximo de tres encuentros, donde realizaba las entrevistas testimoniales, además de recurrir a la observación y apreciación estética musical en el momento de presenciar los ensayos de cada una de las bandas estudiadas.

Este recorrido hacia los lugares de ensayo me permitió determinar la estructura de los análisis de casos, ya que al realizar este trabajo de campo construí un diario que presenta el recorrido que se realiza para entrar a la periferia del noroccidente de Quito, encontrando la tradición de la entrada en el sector de Cotocollao y luego se bifurca el camino para ir hacia el sector de Carcelén y Pomasqui. La diferencia entre estos barrios fue que el sector de Pomasqui es considerado como parroquia rural que pertenece al Distrito Metropolitano de Quito, y todavía existen vestigios y prácticas de esta característica rural del sector.

Analizar los testimonios de las bandas estudiadas, permitió reconocer semejanzas en el hecho del *qué hacer* una banda implica el deseo y el gusto por escuchar, tocar metal y construir un estilo. El *por qué hacer* se relaciona con la necesidad de expresar inconformidad a una realidad que no se deseaba, construyendo otras formas de pensar, hacer y sentir dicha realidad cotidiana y vivida. Y, finalmente, estos deseos y necesidades son impulsados por el dominio de las técnicas musicales como actividad medular la de ensayar como generador de procesos epistémicos y sensibles que sería el *cómo hacer*.

Pero este análisis se enriqueció con explorar los rasgos diacríticos de las bandas, al presentar su historicidad, su lugar de enunciación, su forma de realizar los procesos musicales; sus reflexiones líricas como principales características identitarias que definen sus prácticas musicales, para posteriormente finalizar con el bien cultural material de las producciones discográficas de las bandas, utilizando el análisis crítico del discurso en relación con los testimonios que permiten esclarecer las intenciones en realizar las prácticas musicales del metal.

Estas intenciones musicales entendidas como procesos de interacción simbólica, son actos sociales que articulan una “compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales entre otras” (Achinte 2009, 92).

En este sentido las bandas estudiadas, nos han presentado cómo recurren a medios, objetos y acciones no comunes que resuelven ingeniosamente la dificultad económica, social y política para ejercer la práctica de música metal.

Su creatividad, las relaciones de solidaridad y las otras maneras de relacionarse con la tecnología, aportan al desarrollo de esa perspectiva vital del ser diferente a la cultura establecida.

Es por eso que al realizar esta práctica musical, desde las clases medias trabajadoras se rompe con el imaginario social consumista del artista y se establece la ética de ser conscientes de hacer música como una necesidad expresiva del ser.

La relación con la tecnología, el acto de escuchar, de aprender un instrumento y la interacción simbólica, son procedimientos que se plantean un mismo objetivo: el de suprimir los obstáculos afectivos, sociales o cognitivos que frenan la imaginación, para lograr una “liberación de la espontaneidad, considerada como el fundamento del pensamiento creativo” (Seca 2004), generando prácticas culturales de resistencia y reexistencia vitales.

Demencia nos presenta reflexiones que recurre a resignificar los símbolos de universales religiosos, económicos y laborales, como medio para establecer la crítica hacia estas mismas concepciones, unidas con una sonoridad distorsionada y rápida que consideran como un thrash-death metal. Para la banda *Lasen*, la música advierte, confronta, su motivación la expresan en las maneras de sentir y pensar el mundo. Este sentir se desarrolla con metáforas de la violencia, un malestar que se explora con el sentimiento de la ira y la tristeza.

Al proponer la negación de toda norma o al no estar de acuerdo con la sociedad de una manera general cae en manifestaciones retóricas que no permite direccionar un claro posicionamiento de la banda. En este sentido recae en ideas reiterativas que solo pueden expresarse de una manera nihilista, perjudicando la dimensión contrahegemónica de la música metal. Su musicalidad la define como una música experimental, donde intervienen sonidos atmosféricos y tonos oscilantes que permiten una estructura sonora que nos remite, genera distintos estados de ánimo, pasando desde el doom metal hasta el death metal y viceversa.

Para *Likaón* sus letras establecen lineamientos diversos que abarcan: la resignificación crítica de la religiosidad, la oposición y denuncia con la autoridad e instituciones de poder, la musicalización de textos poéticos, reflexiones sobre la existencia del ser en oposición al estilo de vida mercantil y una sensibilidad con el entorno ambiental y social en contextos de exclusión, marginación y abuso de poder.

Su musicalidad se manifiesta como “directa, distorsionada, rápida, y contundente, como un solo puñetazo, con la idea de atacar y retirarte en un solo movimiento” (B. Vizúete 2012). Es un sonido áspero con ganas de llamar la atención, con quiebres rítmicos acelerados y voces guturales.

Es así como la creatividad se manifiesta en las diferentes canciones expuestas. Pero no se debe entender este dominio de lo subjetivo como un predominio de lo individual, de lo personal. Se trata, más bien, del compromiso de la subjetividad con el imaginario social, por lo tanto supone que los procesos subjetivos que la música provoca son culturalmente conscientes, que la unión que establece la música entre imágenes, sonidos, memoria, sensaciones, recuerdos y deseos crean, en el receptor, formas de subjetividad que son en sí mismas inequívocamente sociales. De otro lado, el proceso de investigación ha generado inquietudes y ampliado formulaciones que son necesarias considerar en el acercamiento a esta práctica cultural.

En el ámbito de esta temática que he abordado se debe investigar a bandas de metal de otros sectores periféricos de la ciudad como son el sector del Inca, Monteserrín, Carapungo, la Comuna, por poner unos ejemplos.

Indagar sobre las presentaciones en vivo como un espacio que irrumpe en el cotidiano me permite hacer las siguientes preguntas: ¿qué significa un concierto para las bandas de metal?, ¿cuál es la dimensión cultural para una banda de metal en el concierto?, ¿cómo se preparan las bandas para la presentación en un concierto?, ¿qué conflictos y negociaciones simbólicas se dan en el concierto?

Sobre la formación y construcción de identidades consultar qué nivel de incidencia tienen las bandas locales en la transformación de hacer música metal. ¿Cuáles es la sostenibilidad de una banda de metal?, ¿cómo se relacionan los productos musicales en la construcción de identidades musicales? ¿Cómo se han transformado los espacios, tiempos y significaciones del metal en Quito?

En cuanto a la relación con la tecnología, inquirir ¿cómo se relacionan con las nuevas tecnologías de reproducción sonora?, ¿qué técnicas se usan para realizar la música metal?

Todas estas cuestiones toman en cuenta la movilidad de la cultura, su vitalidad; los procesos musicales generan distintas reflexiones y experiencias que solo poniéndolas en diálogo podrán ser reconocidas.

Referencias bibliográficas

Referencias primarias

Acosta, Alvaro, entrevista de Marco Pintado López. *Guitarrista y fundador de la banda Demencia* (18 de marzo de 2016).

Boada, Jason, entrevista de Marco Pintado López. *Bajista de la banda Demencia* (19 de febrero de 2016).

Cárdenas, Andrés, entrevista de Marco Pintado López. *Baterista de la banda Lasen desde 2010* (15 de febrero de 2016).

Cárdenas, Andrés, entrevista de Marco Pintado López. *Baterista de Lasen desde 2010* (9 de Marzo de 2016).

Chamorro, Cristhian, entrevista de Marco Pintado López. *Baterista de la banda Demencia* (19 de Febrero de 2016).

Infante, Byron, entrevista de Marco Pintado López. *Guitarrista y vocalista de la banda Demencia*. (19 de Febrero de 2016).

Mármol, Carlos, entrevista de Marco Pintado López. *Guitarrista de la banda Lasen* (22 de febrero de 2016).

Mármol, Carlos, entrevista de Marco Pintado López. *Guitarrista fundador de la banda Lasen* (7 de diciembre de 2015).

Mármol, Carlos, entrevista de Marco Pintado López. *Guitarrista líder de la banda Lasen* (15 de febrero de 2016).

Mármol, Germán, entrevista de Marco Pintado López. *Tecladista de la banda Lasen* (30 de marzo de 2016).

Mármol, Germán, entrevista de Marco Pintado López. *Tecladista y bajista fundador de la banda Lasen* (9 de marzo de 2016).

Mármol, Luis, entrevista de Marco Pintado López. *Baterista fundador de la banda Lasen* (11 de marzo de 2016).

Sisalema, José, entrevista de Marco Pintado López. *Bajista de la banda Lasen desde el 2014* (15 de febrero de 2016).

Sisalema, José, entrevista de Marco Pintado López. *Guitarrista rítmico de la banda Lasen* (7 de diciembre de 2015).

Valladares, Marcos, entrevista de Marco Pintado López. *Vocalista principal de la banda Likaon* (25 de junio de 2012).

Viteri, Jorge, entrevista de Marco Pintado. *Vocalista de la banda de metal Likaón* (18 de junio de 2012).

Vizuete, Boris, entrevista de Marco Pintado López. *Guitarrista de la banda Likaon* (18 de junio de 2012).

Vizuete, Juan, entrevista de Marco Pintado López. *Bajista de la banda Likaon* (4 de junio de 2012).

Referencias secundarias

Achinte, Adolfo. «Artistas Indígenas y Afrocolombianos: Entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la Re-existencia.» En *Arte y Estética en la encrucijada Descolonial*, de Zulema Palermo, 83-112. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

Alabarces, Pablo. «Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia.» En *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*, de Pablo Alabarces, 31-58. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Albán, Adolfo. «www.territoriosonoro.org.» *Prácticas culturales basadas en lugar e investigadores locales*. octubre de 2013. <http://www.territoriosonoro.org/marimba/wp-content/uploads/2011/11/Ensayo.-Pr%C3%A1cticas-culturales-basadas-en-lugar-e-investigadores-locales.-2013.pdf> (último acceso: 22 de julio de 2016).

Almeida, Eduardo. *Apuntes Etnohistóricos del valle de Pomasqui*. Quito: Abya-Ayala, 1994.

Arom, Simha. «Modelización y modelos en las músicas de tradición oral.» En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología.*, de Sociedad de Etnomusicología, 203-232. Madrid: Trotta, 2001.

Ayala, Enrique. *Resumen de Historia del Ecuador*. 1 de agosto de 2008. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN> (último acceso: 1 de Mayo de 2016).

Ayala, Pablo. *El mundo del Rock en Quito*. Quito: Corporación Editorial Nacional, 2008.

Bravo, Liz. «www.public.citymined.org.» *Resistencia cultural urbana a la globalización neoliberal*. octubre de 2006. http://public.citymined.org/KRAX_CARGO/teoria/jornadas_2007_material_de_trabajo/tesis_liz_bravo_caracas.pdf (último acceso: 15 de Julio de 2016).

Cajas, Daniel. «La biodiversidad del valle de Pomasqui.» *Revista Pomasqui*, 2005-2009: 29-30.

Dávalos, Pablo. «Medicina Pre-pagada y sistema de salud en el Ecuador.» En *Salud Inc. Monopolio, ganancia y asimetrías de la información en el aseguramiento privado de la salud en el Ecuador*, de Pablo Dávalos, 19-34. Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2016.

Dayto. *Indymedia*. 10 de diciembre de 2004. <http://ecuador.indymedia.org/es/2004/12/7477.shtml> (último acceso: 21 de marzo de 2015).

Duranti, Alessandro. «La etnografía del habla: hacia una lingüística de la praxis.» En *Panorama de la lingüística moderna de la universidad de Cambridge.IV. El lenguaje: contexto socio-cultural.*, de Frederick J. Newmeyer (coordinador), 253-274. Madrid: Visor, 1992.

Española, Real Academia. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2001.

Espinosa, Manuel. *El Valle de los Pumas. Memoria mítica de Pomasqui*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Dirección de Educación, Cultura, y Deporte, Administración Equinoccial La Delicia., 2005.

Estermann, Josef. «La racionalidad andina.» En *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, de Josef Estermann, 85-110. Quito: Abya Yala, 1998.

Estévez, Mayra. «Mis Manos Sonoras Devoran LaHisterica Garganta Del Mundo: Sonoridades y Colonialidad del Poder.» *Revista Calle 14* 10, n° 15 (enero-abril 2015): 54-72.

Estevez, Mayra. *UIO/BOG Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Quito: Trama, 2008.

Feixa, Carlos. *El Reloj de Arena. Culturas Juveniles en México*. México: Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud, 1998.

Fine, Kathleen. «La migración y la configuración de los barrios de Quito.» En *Cotocollao. Ideología, historia y acción en un barrio de Quito.*, de Kathleen Fine, 90-93. Quito: Abya-Ayala, 1991.

Fine, Kathleen. «Más allá del folklore: la yumbada de Cotocollao como vitrina para los discursos de la identidad, de la intervención estatal, y del poder local en los Andes urbanos ecuatorianos.» En *Estudios ecuatorianos: u aporte a la discusión*, de William Waters, 55-72. Quito: Abya-Ayala, 2007.

Fine, Kathleen. «San Juan Bautista de Cotocollao: un esbozo histórico y descriptivo.» En *Cotocollao. Ideología, historia y acción en un barrio de Quito*, de Kathleen Fine, 93-128. Quito: Abya Ayala, 1991.

Foucault, Michael. «Del poder de soberanía al poder sobre la vida. Undécima lección, 17 de marzo de 1976. .» En *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al racismo de Estado.*, de Michael Foucault, 247-273. Madrid: La Piqueta, 1992.

Frith, Simon. «Hacia una estética de la música popular.» En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, de Sociedad de Etnomusicología, 413-436. Madrid: Trotta, 2001.

Frith, Simón. «Música e identidad.» En *Cuestiones de Identidad Cultural*, de Simón Frith, 181-213. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Fubini, Enrico. «La dimensión estética de la música.» En *Estética de la música*, de Enrico Fubini, 27-36. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

Fuentes, Diana. «Semiótica de la Vida Cotidiana: Bolívar Echeverría.» En *Para una Crítica de la Modernidad Capitalista. Dominación y resistencia en Bolívar Echeverría*, de Mabel Moraña, 237-246. Quito: Corporación Editora Nacional, 2014.

Galicia, Fernando. «Significados Sociales y Culturales del Heavy Metal.» En *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*, de Fernando Galicia, 185-207. Madrid: Fundación Autor, 2005.

González, Ximena. «La imaginación musical desde una aproximación corporizada.» En *Las ciencias cognitivas: una constelación en expansión*, de Jonatan García, 277-291. México: CEFPSVLT, 2012.

Guerrero, Patricio. *La Cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala, 2002.

—. *Usurpación simbólica, identidad y poder*. Quito: Abya-Ayala, 2004.

Guevara, Jaime. *Tintaji, suplemento Rayuela Cultura*, 2da quincena de febrero de 2005: a.

Hormijos, Jaime. «Distribución musical en la sociedad de consumo.» *REDALYC*, 2010: 10-92.

Kaiero, Ainhoa. «Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna.» 2007. <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/5197/akc1de1.pdf?sequence=1> (último acceso: 17 de diciembre de 2015).

Lambuley, Edgar. «JOROPO: Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia.» (tesis de Doctoral: Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador), 2014. 65.

López, Irene. «Una genealogía alternativa para pensar la expresión musical en América Latina.» En *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, de Zulma Palermo, 27-55. Buenos Aires: del Signo, 2009.

Madrid, Andrea. «Instituto de la Ciudad.» 9 de junio de 2014. <http://www.institutodelaciudad.com.ec/attachments/article/139/RevistaQR3AndreaMadridArt6.pdf> (último acceso: 22 de marzo de 2015).

Madrid, Andrea. «La discoteca Factory: estudio de caso sobre la emergencia identitaria del rock.» *Revista del Instituto de la Ciudad de Quito. Questiones Urbano Regionales*, 2013: 97-134.

Martínez, Enrique. «Fragmentos de estética musical.» En *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492*, de Enrique Martínez Miura, 99-146. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 2004.

Mullo, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2009.

Ochoa, Ana Maria. «El desplazamiento de los espacios de la autenticidad. Una irida desde la música.» En *Cultura y globalización*, de Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche y Jaime Eduardo Jaramillo, 249-265. Colombia: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, 1999.

Ogaz, Felipe. *Culturas Urbanas: organización e identidad*. Quito: INREDH, 2010.

Pazmiño, Cristian, entrevista de Marco Pintado López. *Bajista de la banda Lassen* (15 de febrero de 2016).

Pérez, Juliana. «Componentes de la Historia de la Música en Hispanoamérica.» En *La Historia de la Música en Hispanoamérica (1876-2000)*, de Juliana Pérez, 51-77. Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, 2010.

Posada, Andrés. «La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia.» enero-junio de 2005. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1329225.pdf (último acceso: 17 de diciembre de 2015).

Quintero, Angel. «El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas "mulatas" a la modernidad eurocéntrica convencional.» En *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización 2*, de Daniel Mato, 211-225. Caracas: CLACSO, 2001.

Ricoeur, Paul. «El Testimonio.» En *La Memoria, La Historia, el Olvido*, 213. Madrid: Trotta, 2003.

Rosales, Juan Pablo. «El Rock en el Ecuador desde los años 60 hasta la actualidad.» En *Testimonia, Rock. Imágenes, textos y audios sobre los rockeros ecuatorianos del underground.*, 56. Quito: El Chasqui Ediciones.BCE, 2007.

Rubio, Salvador. *Conferencia Metal Extremo: historia y apreciación*. 28 de abril de 2012. https://www.youtube.com/watch?v=z_3aM6uPYN4 (último acceso: 15 de marzo de 2016).

—. «Metal Extremo: 30 Años de Oscuridad (1981-2011).» www.edmilenio.com. diciembre de 2011. http://www.pageseditors.cat/ftp/pdf/1564_9788497434638_L33_23.pdf (último acceso: 14 de marzo de 2016).

Salas, Fabio. *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock*. Santiago: LOM, 1998.

Seca, Jean Marie. *Los Músicos Underground*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

Solange, Alberro. «Imagen y fiesta barroca: Nueva España, siglos XVI-XVII.» En *Barrocos y modernos. (Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano.*, de Petra Schumm, 40-44. Madrid: Iberoamérica, 1998.

Strongman, Phil. *La Historia del Punk*. Barcelona: Robinbook, 2007.

Suarez, Federico Gonzalez. *Estudio Histórico de los Cañaris*. 1960. https://books.google.com.ec/books?id=nA5XAAAAMAAJ&q=biblioteca+ecuatorial+minima+federico+gonzalez+suarez&dq=biblioteca+ecuatorial+minima+federico+gonzalez+suarez&hl=es&sa=X&ei=J4_UVLTbNcuJNrz_gLAO&ved=0CCMQ6AEwAQ (último acceso: 31 de enero de 2015).

Todorov, Tzvetan. «Moctezuma y los signos.» En *La Conquista de América. El problema del Otro*, de Tzvetan Todorov, 70-105. México: Siglo XXI, 1987.

Vizcarra, Ana. «"Imaginario Urbanos sobre la diferenciación norte y sur en la ciudad de Quito en dos barrios: Solanda y Carcelén.» Tesis de Licenciatura: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Quito, 2011., junio de 2011.

Wodak, Ruth. «De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos.» En *Métodos de Análisis Crítico del Discurso*, de Ruth Wodak y Michael Meyer, 17-34. Gedisa, 2003.