



# *Nuevos voceros y escenarios alternos en la comunicación de problemas sociales”*

**(los gestores culturales alternativos se apropian de los discursos oficiales en la cultura de masas)**

**Rocola Bacalao en el ambiente**

**Por Santiago Rosero**

## **1. Introducción**

Casi inexistentes habían sido los intentos (al menos los apreciados por mi generación) por trasladar los discursos oficiales sobre temas de contenido social de los pasillos académicos, las estadísticas de investigación y las disertaciones tecnocráticas, a escenarios distantes y diferentes de los establecidos como convencionales para tales fines por la estructura de autoridad. Menos aún se había pensado en otorgar la vocería de determinados temas sociales complejos a actores que ejercieran sus actividades (por más influyentes públicamente que éstas fueran), por fuera del “deber pensar” y “deber decir” planteados por la oficialidad.

Apenas tras algunas glorias deportivas alcanzadas a nivel internacional, sus ejecutantes fueron, tanto utilizados por empresas comerciales o financieras para servir de imagen publicitaria, como incorporados a esfuerzos mediáticos de instituciones gubernamentales o no gubernamentales, que daban cuenta de determinados problemas sociales. Así, primero el futbolista Alex Aguinaga y luego el marchista Jéfferson Pérez, aparte de ser rostros en primer plano del Banco del Pichincha, ejercieron su influencia pública para transmitir ideas que, si bien partían de un consenso oficial (Gobierno, instituciones públicas, ONG’s), atravesaron sus conciencias y les obligaron a inmiscuir su discurso personal en temas que tuvieron que ver con seguridad vial o con emigración.

Para el momento, y antes de discutir sobre los resultados de tales experimentos, vale asimilar con interés el hecho de que las instituciones de poder (generalmente -y también de acuerdo a la experiencia propia que más adelante detallaré- asesorados por agentes externos a las mismas) entendieron la posibilidad de traspasar las investigaciones y sus resultados de las publicaciones que se archivan anualmente en sus anaqueles, a su

exposición pública por medio de la palabra de interlocutores con relativa aceptación y popularidad entre las masas. Lo peculiar resultaba que tales interlocutores no eran otros sino aquellos gestores de hazañas deportivas y por ende “recuperadores y aglutinadores de orgullo nacional”, los únicos capaces de afrontar tales responsabilidades. En todo caso, no parecía extraño que fueran ellos y no funcionarios públicos o autoridades momentáneas quienes con sus mensajes influyeran más entre las audiencias de consumo.

Bajo esa premisa (deduzco yo), un puñado de instituciones lideradas por el Ministerio de Trabajo, confió en la Rocola Bacalao, banda musical a la que yo pertenezco, para que figurara como vocera pública en una campaña nacional de sensibilización y movilización gradual frente al problema del trabajo infantil. Los escenarios de elocución pasaron de la televisión y la radio (donde los otros personajes públicos ejercieron su influencia) a los conciertos de rock y a formas de comunicación “alternativa” como volantes y afiches. Si bien el público receptor se redujo al no utilizarse medios masivos, se pretendió la concentración en la audiencia joven, portadora de propuestas y potencial regidora de los destinos de la patria, para enfocar el mensaje de la necesidad de erradicar las peores formas de trabajo infantil, y se encomendó la tarea no a un futbolista mundialista conocido por el país entero y cuyas relaciones con la gestión social se generan como un contrato fruto de su popularidad deportiva, sino a un grupo perteneciente al quehacer musical independiente, cuya carrera y cuyo trabajo hablan por sí solos de la relación creativa y sensible que desde siempre habían mantenido con causas de este tipo.

Este trabajo pretende hacer una reflexión sobre la responsabilidad social que representa una encomienda de este tipo y sobre el porqué de tal encargo a esta banda musical; sobre la posible influencia dentro de la sociedad de masas que puede tener un actor cultural como la Rocola Bacalao, y sobre la reinención en la apuesta por agentes y escenarios distintos a los pensados históricamente por la oficialidad para ejercer influencia con su imagen y su palabra. Para ello recurriré con preponderancia a las ideas planteadas por Daniel Bell en su texto *Industria Cultural y Sociedad de Masas*, y al trabajo antropológico del autor francés Jean-Marie Seca, *Los músicos underground*.

## 2. Marco Teórico

### 2.1 Primero lo primero

La Rocola Bacalao nace hace siete años en el barrio Selva Alegre de la cabecera cantonal, Sangolquí. Dos amigos de barrio se juntan para hacer música los fines de semana con un bajo y una guitarra. Al poco tiempo se juntan un baterista y un percusionista y se comienzan a esbozar los primeros temas que luego se incluirán en el primer disco de la banda. Más tarde se unen un trompetista y un trombonista y la banda comienza a adoptar un matiz que para entonces no existía en el país: una banda de rock con una sección de vientos preponderante. Aparece un saxofonista estadounidense y para entonces la banda reúne a los siete miembros originales: casi una orquesta de rock, un formato inusual en el medio.

En 2001 aparece *Mi primer Compat Diss*, trabajo inaugural de la banda que a decir de la crítica y del público, vino a refrescar una escena ocupada casi exclusivamente por un sonido pop para adolescentes y por uno que otro ritmo pesado que marcaba el polo opuesto de las tendencias. Cruks en Karnak consolidaba su presencia en el mercado local, Verde 70 y Tercer Mundo le seguían los pasos en aquello del pop-rock romántico, Materia Prima y Karma aparecían y desaparecían del escenario con su experimentación igualmente pop, mientras que por el lado rudo, Muscaria, Likaon y Total Death, de Quito, y Blaze y NoToken, de Guayaquil, establecían acordes de hardcore, punk y heavymetal al otro lado de la baranda. Mamá Vudú y Sal y Mileto desencasillaban

su música, pero como para ubicarlos dentro del cuadro valía reconocerlos como gestores de un rock libre ecuatoriano (género ideado por los mismo Mileto) cargado de poética densa, oscura y melancólica.

Es en esas condiciones que la Rocola Bacalao presenta su primer trabajo discográfico, una compilación de temas que abre los tracks con un canto infantil indescriptible acompañado de un rasgueo torpe de guitarra, y que de a poco comienza a pasearse por las nociones de la cumbia-ska, de un swing acompañado de percusión latina, de un sanjuanito-punk, de un hardcore bien intencionado, y de una mayor amalgama arbitraria de ritmos que daba cuenta de una intención, tal vez inconsciente, de desestabilizar las tendencias reinantes, o al menos de hacer la música que a la banda le daba la gana juntando todas las influencias posibles que el numeroso *crew* cargaba en sus referencias. Ya con eso, musicalmente hablando, el trabajo de Rocola Bacalao resultaba, al menos, novedoso y particular. Tal vez lo más relacionado se encontraba tras las propuestas de Cacería de lagartos y La Grupa en aquello de la tónica urbana y de la fusión rítmica, respectivamente, pero nada aparecía tan irreverentemente mezclado y tan jocosa y a la vez directamente enunciado. Y fue eso justamente lo que en la gente caló. Una identificación directa con las historias urbanas envueltas de música festiva, un lenguaje coloquial estructurado de forma rítmica y unas experiencias cotidianas que acercaron a un gran espectro de público a ese experimento que siete jóvenes que promediaban los 20 años, quisieron ofrecer como prueba de vida, pero esa vez, con fondos de música poco convencional en un momento determinado de la producción nacional.

*...10 de la mañana, abro mi venta, recojo mis trapos y hago mi maleta/  
cruzo la puerta, la calle me llama, la calle me quiere, me pierde, me ama/  
tras de una banca me salta un choro, me pide la plata, la guita y el oro/  
le digo no hay chance, tuve un percance, ya no me alcanza ni para el pasaje*  
(fragmento La Calle, Mi primer Compat Diss, P. Moncagatta, Rocola Bacalao 2001).

Surge el criterio de la identificación, “la historia del sujeto es la historia de sus identificaciones, y no hay una identidad oculta que deba ser rescatada más allá de la última identificación”<sup>1</sup>, y aunque Mouffe se refiere a las luchas democráticas de grupos sociales relegados claramente identificables a escala mundial (negros, mujeres, homosexuales), traspola esa concepción a la realidad de los jóvenes en la sociedad ecuatoriana, grupo visible por sus activismos variados y por su alta densidad en el marco poblacional, pero ausente en la concepción de políticas oficiales de trabajo específico, a diferencia de la presencia que sí registran niños y mujeres, por citar un ejemplo, en la estructuración de políticas públicas por segmentos de población. “El derecho a la vida cultural se garantiza en el Art. 43 del Código de la Niñez y la Adolescencia donde se dice que niños, niñas y adolescentes tienen derecho a participar libremente en todas las expresiones de la vida cultural...existe un *ser* y *estar* particular de los jóvenes, caracterizado, sobre todo, por una composición contemporánea, urbana, que configura culturas específicas y diversas en adolescentes y jóvenes. Aquí entran en juego preferencias musicales, vestuarios y tantos otros referentes, códigos, símbolos, signos, percepciones y subjetividades que matizan el accionar juvenil personal y colectivo que no recogen las leyes – aunque no tendrían porqué hacerlo necesariamente-”<sup>2</sup>

Y sí, aunque las leyes no se ocupen necesariamente de ciertos aspectos del desarrollo de la juventud, sus integrantes, correspondiendo a sus situaciones socio-geográficas e históricas, siempre han sabido lograr identificaciones construidas sobre la base del accionar de determinados referentes sociales. Así, y para el caso que me ocupa, puedo afirmar que la gente en general y particularmente los jóvenes, aceptaron con auspicio el 1MOUFFE, Chantal, “Feminismo, ciudadanía y política democrática radical”, en “Las ciudades y la Política“, Madrid, 1996, pá g. 3.

2 Sistema Integrado de Indicadores Sociales del Ecuador- SIISE, La situación de la juventud, 2006, tomo II, Quito, 2006, pág. 33.

primer producto de la Rocola Bacalao, se divirtieron con las cadencias de sus ritmos, pero sobre todo y más importante, reconocieron en determinadas historias y personajes a esos seres y a esas situaciones que definían un entorno social con sus problemas y sus gracias. La gente se vio a sí misma en esos cuentos, y empezó a ver en la banda a unos narradores de la cotidianidad que no ingresaban en los extremos de la guturalidad vocal ni de la cursilería romántica, sino que utilizaban voz y conciencias propias en el relato de un día a día tanto suyo como del público. La audiencia vio en la música de la banda un registro de algunas dinámicas sociales hechas canción, lo que le fue creando un vínculo y una expectativa con los siguientes trabajos; y al grupo le otorgó el aprecio de su entorno, y también, por su puesto, la animadversión y las críticas entre los más conservadores respecto a gustos musicales. No entremos todavía en el campo del respeto musical ni de legitimidad pública.

## 2.2 Los Aniñados al Infierno

La intención no es hacer un recorrido minucioso por toda la producción musical de la banda, pero vale aterrizar sobre ciertos momentos que demarcaron lo que más adelante otorgaría al grupo una responsabilidad de carácter público. Con momentos me refiero más precisamente a determinadas canciones que denotaron de parte de la banda una preocupación por temas de alcance, al menos, nacional. En ese sentido, el tema Señores Vampiros incluido en el segundo trabajo discográfico, *Más Aniñados que Nunca*, significó una declaración de principios respecto de la ofensiva norteamericana de instalar en la región bases militares de control con el pretexto de utilizarlas para combatir el narcotráfico, dentro de una estrategia político-militar llamada Plan Colombia. (...*solo hace falta un poquito de memoria/ o si no, revisar la historia/ para saber que esos señores/ nos vienen a chupar la sangre/ ayayay, me da mucho dolor/ que cada vez esté peor el Ecuador/ y es que yo sé que si sigue el Plan Colombia/ mi tierrita será una nueva Camboya/ ¡No, señores vampiros!, no nos invadan con hongos asesinos/ porque aquí ya tenemos suficiente con Abdalá, Pinochet y Montesinos...*) (fragmento Señores Vampiros, *Más Aniñados que Nunca*, P. Moncagatta, Rocola Bacalao, 2002). Dicho tema fue el estelar de ese segundo trabajo, una producción casera grabada en un estudio portátil de cuatro canales que, en términos técnicos, al contrario de buscar mejoría con respecto al predecesor, mostró involución en el resultado. Sin embargo, el producto no fue fortuito, fue, al contrario, direccionado en ese sentido como muestra de que la banda, aparte de un lenguaje y una fusión de ritmos particulares, concebía a la producción sonora como parte de su identidad conceptual. Normalmente se busca que los trabajos posteriores suenen mejor, no peor, y este resultó así. No obstante, el disco se defendió por su contenido. Junto a Señores Vampiros, el tema La Papa (quisiera comerme un chaulafán), canción tradicional judía brotada de los campos de concentración nazis que habla del infortunio de los prisioneros al tener que alimentarse la semana completa del mismo tubérculo, fue, aparte de éxito popular gozoso y potente, un tema sensible apreciado en su esencia por las personas suficientes. Personalmente tuve el agrado de escuchar este comentario singular: "...aunque a todo el mundo esta canción le parezca cague de risa, a mí, cada vez que lo escucho, me dan ganas de llorar" (Carla, 24 años).

En 2003 apareció el disco *Live in Tokio* y con él la retoma de la grabación en estudio profesional, por supuesto, aún dentro de los estándares generales de la producción local. De igual forma algunos *tracks* tuvieron más relevancia que otros, y como para no desentonar con sus predecesores, los que retrataban la cotidianidad, tanto urbana como rural y tras eso una realidad particular, fueron los que más calaron en la gente. Así, Aquí me huele a pescao, una versión mejorada del mismo Señores Vampiros, y Desconectado, estuvieron entre los que más impacto lograron en el público: "...*Juan vivía en el páramo y no tenía televisión/ ni VHS, ni DVD, ni celular y era feliz...*" (fragmento Desconectado, *Live in Tokio*, P. Moncagatta, Rocola Bacalao, 2003).

Es un hecho cierto que mientras la banda se asumía como un grupo musical con cierta particularidad

en su propuesta estética antes que como un colectivo militante y menos, panfletario, la conciencia política demostrada a lo largo de sus hasta entonces seis años de vida, y con eso el reconocimiento relativamente amplio logrado entre el público, fueron factores suficientes para ser avistada por ciertas instituciones como posibles aglutinadores de conciencia respecto de un problema social particular.

Llega entonces el año 2006 y con él la necesidad de plasmar un nuevo trabajo discográfico. Tras tres años de reafirmación de la banda en términos tanto compositivos, como ideológicos y proyectivos, quedaba clara la urgencia de lograr un producto que trascendiera los estándares marcados por el mismo grupo y más todavía por el mercado local. En un proyecto de internacionalizar la música y con ello de incluir a la banda en los circuitos al menos latinoamericanos de promoción y presentaciones, resultaba evidente la necesidad de asociarse con un productor musical de renombre que, aparte de potenciar el sonido y el estilo del grupo, sirviera como referente de calidad y de potencial mediatización del producto que él auspiciaba: si el productor acept producir a la banda, deber ser porque tal banda algo tiene para mostrar.

Con esa perspectiva restaba planear la forma de financiar semejante empresa. Un productor de envergadura profesional a todo nivel implica una inversión jamás antes pensada en el circuito nacional, por lo que quedaba casi por completo descartada la idea dentro de las posibilidades financieras autónomas del grupo. Algo que estaba claro en la banda era el no deseo de buscar auspicios en la empresa privada, por lo que instituciones gubernamentales u ONG's resultaban las alternativas. En un cruce de caminos fortuito llegamos a plantear el proyecto al Proyecto del Muchacho Trabajador (PMT). Algunos de sus funcionarios, seguidores de la banda desde sus inicios y por lo tanto convencidos de que su música y su presencia en el ambiente cultural nacional podía incidir de manera positiva entre la sociedad de masas, decidieron apoyar el proyecto.

En un esfuerzo que tomó varios meses, se logró juntar en el plan a varias instituciones vinculadas al trabajo de erradicar el trabajo infantil en el país. Con algunos acuerdos de por medio, se resolvió que a la cabeza de dicho planteamiento se pondría el Ministerio de Trabajo y junto a él instituciones públicas y privadas como el INNFA, el PMT y el Proyecto Soy!, y por delante de todo, ante los medios y el escrutinio público, por primera vez en la historia nacional una banda de música venida del *underground* para servir de voceros en la reflexión de un problema de alcance nacional. El objetivo: intentar que el público de la banda, jóvenes en capacidad de encaminar sus actividades, sus proyecciones y sus exigencias por los senderos de la deseada justicia social, y a través de ellos dispersar las propuestas, entiendan que el problema del trabajo infantil no puede ser aceptado como parte del paisaje nacional, y que la erradicación gradual de sus peores formas de aplicación es una urgencia nacional en la que cada individuo tiene un filo de responsabilidad por el cual reflexionar. El proyecto resultaba innovador y a la vez arriesgado, y la responsabilidad contraída por el grupo en un acuerdo que reconocía el compromiso de siempre de sus miembros y que incluía altas dosis de confianza por parte de la oficialidad, marcaba el inicio de un involucramiento posible entre los gestores de políticas públicas y los gestores culturales y artísticos venidos del público y dados para ellos, en un acuerdo nunca antes planteado.

Con el financiamiento ofrecido por la instituciones arriba nombradas para producir el disco en contraparte a la reflexión del problema y de su difusión; de armar talleres de música para niños trabajadores y con ello incentivar sus capacidades; de plantear alternativas de involucramiento para que la sociedad en general participara en la consideración del problema; y de la creación de una canción que tratara el tema del trabajo infantil y se convirtiera en una especie de himno de la campaña, la banda pudo contratar los servicios profesionales de Tweety González, un productor argentino de alto prestigio que potenció las capacidades del grupo y coadyuvó para que el nuevo disco, *Infierno*, pudiera, por su sonido y su contenido, plantearse la posibilidad de trascender las fronteras y los gustos locales, así como de sustentar con un producto de altísimo

nivel la campaña por la sensibilización y movilización para erradicar gradualmente las peores formas de trabajo infantil.

### **2.3 Quebrantando las usanzas (el discurso fuera de la elocución oficial y los auditorios que se convirtieron en arenas de rock)**

La experiencia registra un caso cercano: la banda Cacería de Lagartos se convirtió hace un par de años en la imagen de la Cruz Roja para incentivar la donación de sangre. No obstante, sin desmeritar el trabajo desempeñado por la banda colega y las cantidades de plasma recogidos en los bancos durante el tiempo que duró la misión, el proyecto propuesto y codesarrollado por la Rocola Bacalao significaba un desafío mayor, porque sencillamente el tema del trabajo infantil en el Ecuador, donde cerca de un millón de niños<sup>3</sup> son empleados ilegalmente en florícolas, bananeras, minas, canteras, antros de prostitución, y en el mejor de los casos en el comercio informal de las vías públicas, el tema de la donación de sangre parece secundario. Pero lejos de intentar sobresalir con tal o cual campaña, el interés está en reflexionar sobre la apertura a nuevas iniciativas discursivas y pragmáticas en el intento de involucrar a la sociedad en general en torno a temas complejos de sensibilidad social.

Tras años de investigaciones luego de las cuales los resultados pasaban a imprimirse en publicaciones simpáticas, a ser presentados ante una audiencia casi tan tecnocrática como los personeros institucionales que los presentaban, como he relatado antes, las realidades investigadas fueron direccionadas en lenguaje ampliamente comprensivo, con formas comunicacionales alternativas (volantes, correos electrónicos, cd-rom, afiches, escarapelas, camisetas, canciones y consignas), y encomendadas a “figuras” poco mediáticas (entendiendo a esto como el espacio ofrecido en los medios masivos tradicionales de comunicación) para que sirvieran de interlocutores.

Ya no fueron los referentes sempiternos del orgullo patrio. Alex Aguinaga, Jefferson Pérez e Iván Hurtado (estos dos últimos aunque sí pensados para ser parte de la campaña, pero que a la larga no terminaron de involucrarse) siguieron ocupándose de lo suyo, y una banda con aceptación nacional entre el público joven fue la que esta vez hizo las veces de portavoz. Se aceptó bajar del pedestal los recursos tradicionales y en lugar de ser el auditorio del Banco Central o el hemiciclo de la FLACSO los recintos donde se presentaban simultáneamente el disco Infierno, la campaña por la erradicación del trabajo infantil y con ellos las alternativas de involucramiento, se utilizó el escenario del QuitoFest como plataforma material del discurso. Fueron también la explanada del MAAC, en Guayaquil, y la Plaza de las Herrerías, en Cuenca; el escenario montado sobre una calle amplia en Galápagos, y en Manta la Plaza Cívica, las *asambleas* donde el discurso fue expuesto. No fue a través de la televisión, ni siquiera de la radio que las audiencias recibieron y respaldaron las propuestas. No fueron figuras distantes las que las expusieron, fue todo en vivo, en directo, sin intermediarios y sin demagogias que los lineamientos generales del problema fueron expresados y que las propuestas razonadas por la banda fueron planteadas. Fue en un ejercicio de dinámica de influencias directas que se ideó esta campaña, casi sin saberlo se apeló a una de las acusaciones sobre la cultura de masas de las que habla Daniel Bell citando a los “críticos serios de la cultura”, pero que, a mi modo de ver, para determinadas propuestas y según se acomoden los conceptos, dichas críticas resultan, más bien, alentadoras: “La primera acusación (a la cultura de masas) afirma que las obras de creación no reciben el aliento suficiente. Se esgrimen varias razones: no existe la cantidad adecuada de público culto que pueda brindar su apoyo a

3 El trabajo infantil en el Ecuador, Documento No. 1, Comité Nacional para la Erradicación Progresiva del Trabajo Infantil (CONEPTI), Quito, 2003, pág. 29.

obras nuevas y experimentales, teatrales, musicales, literarias; el arte popular rinde más que el trabajo serio, y eso aleja al artista de su tarea de producir alta cultura...”<sup>4</sup>. Por supuesto que en este caso no se trata de valorar una pieza cultural de corte elitista o de “alta cultura” como se cita en el texto. Sí se trata, en cambio, de apoyar a obras “nuevas y experimentales” tanto en el aspecto netamente artístico como en las intenciones colaterales que éstas conlleven. Y en esto, el arte popular tiene, evidentemente, un altísimo poder de influencia. Por tanto, dejando a un lado la tradicionalidad en la planeación de campañas sociales, se recurrió al ejercicio de influencia que un grupo de músicos venidos de los mismos estratos de donde sale su público, puede aplicar con el respaldo de una importante carrera musical y de una forma propia de razonamiento social a sus espaldas. Ya no se pensó en el análisis académico, se pensó en lo que Jean Marie Seca trata bajo el subtítulo El espejo de la multitud y la representación del blanco de influencia: “...El público como fuente de energía, como pila (batería), y el grupo (musical) como lámpara, metáfora alejada del cristal de masas<sup>5</sup>, se comunican de manera inmediata, sincrónica, en una identidad de sentimientos. Sin embargo, la función de la multitud no es solo la de proporcionar “electricidad a la lámpara” para que dé luz. La representación de una comunicación automática y rápida incluye la idea de una perfecta reciprocidad de las interacciones grupo/multitud. Se ve al público como un espejo. Cada gesto expresivo, cada variación rítmica, cada matiz en el canto o en la ambientación, corresponderían a una respuesta igual en la masa de los oyentes. El simple hecho de que haya un eco positivo en algunas personas engendra una satisfacción insospechada”<sup>6</sup>.

Y fue así. Ante las primeras presentaciones de la campaña, y tras varias sentidas ovaciones que mezclaban respuesta por lo musical y por la misma empresa social, muchos jóvenes acudieron a varios miembros de la banda para solicitarnos mayor información sobre el tema y para ofrecer su participación en cualquier forma de ejercicio pragmático de los propósitos. Y eso, para nosotros, fue una prueba inicial de que el mensaje había sido escuchado y de que las intenciones provocaban las primeras reacciones. No conozco a ciencia cierta si mediante los métodos formales de presentación de campañas de este tipo se han logrado reacciones semejantes, es decir, no sabría afirmar si tras el discurso del ministro de Bienestar Social sobre la situación de los niños y adolescentes en el 2005, alguien que no sea de la prensa se le acercó con motivación para preguntarle formas de involucramiento en las posibles mejoras a las cifras caóticas que acababa de relatar. No lo sé, pero tengo mis dudas, en todo caso, en 2006 el asunto fue diferente. “Cuanto más cercano está un grupo al estado mental de la multitud, más le atrae y ejerce sobre él una misteriosa fuerza magnética”<sup>7</sup>

Pero así como la iniciativa de un grupo de asesores en temas de políticas públicas decidió involucrar a gestores culturales “no convencionales” en un propósito oficial y con eso transgredir las usanzas tradicionales de investigación y acción sociales, aleatoriamente se generó en el público receptor de los mensajes un sentimiento nuevo de respuesta y pertenencia, de identificación e inclusión en las propuestas por sentirse más cercanos a aquellos voceros que las presentaban. En un momento en el que el Ecuador vive una efervescencia de recomposición socio-política, todos los actores sociales, los que antes poco o nada se involucraban, ahora buscan sus espacios de participación y sus oportunidades de exigencia. La apuesta dirigida hacia los jóvenes con el fin de que ellos dispersen la reflexión sobre el problema del trabajo infantil, fue pensada para otorgarles responsabilidades y oportunidades de acción en una sociedad que los relega como grupo sociodemográfico en la planeación de políticas de gestión pública. Y ellos, como actuales gestores de movilizaciones masivas, como

4 BELL, Daniel, “Modernidad y Sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales”, en VV:AA, Industria Cultural y Sociedad de masas, Monte Avila eds., 1974, pág. 23.

5 “ como cristal de masa designo a pequeños grupos de personas, claramente delimitadas y muy persistentes, que sirven para desencadenar la formación de las masas “, (Canetti, 1966, págs. 76-77, en Los Músicos Underground)

6 SECA, Jean-Marie, Los Músicos Underground, Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2004, pág. 56

7 SECA, Jean-Marie, Los Músicos Underground, Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2004, pág. 56.

grupo particular de lucha democrática (Cfr., Mouffe, 1996) y como potenciales regidores de la administración pública nacional, aparte de exigir presencia protagónica en los diseños oficiales, resultan idóneos para tales intenciones. “...el hecho de que las masas rechacen su exclusión de la sociedad, se transforman en las características determinantes de la sociedad de masas. El estilo de vida, los derechos, las normas y los valores, el acceso a los privilegios, la cultura, todo cuanto fue antes propiedad exclusiva de una elite, pertenece hoy a todos. En la sociedad de masas democrática el hecho de poseer un lugar en la sociedad implica también otras cosas: significa no solo participar de los frutos de la sociedad, sino también poseer el derecho –y la oportunidad- de elegir...resumiendo: tener el derecho de enunciar y pronunciar juicios en todos los sectores de la vida, desde la política hasta el arte.”<sup>8</sup>

### 3. Conclusiones

Como manifesté anticipadamente, los resultados del esfuerzo relatado todavía no han rendido sus frutos estadísticos, sin embargo, con momentos como los descritos arriba, en los que sentimos que las intenciones canalizadas habían tenido unas primeras repercusiones concretas en la audiencia, pensamos que los objetivos de la campaña estaban encontrando su camino. No obstante, a pesar de que el recuento de los hechos aparece como ágil, nada tiene de cierto. El trabajo con instancias burocráticas oficiales implica dinámicas de constante cuestionamiento frente a la eficiencia de sus gestiones y de eterna frustración frente a la constatación del estado de las cosas. Es por eso que ser partícipes de una apuesta experimental por canalizar la reflexión de un problema emblemático de la crisis social ecuatoriana, y de intervenir en la generación de pautas de sensibilización y movilización frente a dicho problema, representa para la Rocola Bacalao una oportunidad de cristalizar su postura siempre autónoma pero comprometida con los temas de sensibilidad social, y una experiencia que redefine el papel de la banda como gestores de cultura y de arte de consumo masivo.

Tener la posibilidad de significar un espejo de influencia (Cfr., Seca, 2004) en la cultura de masas como parte la industria cultural ecuatoriana (Cfr., Bell, 1974) (una falsa industria por su inexistencia como cuerpo saludable y cohesionado de producción, representación, distribución y exhibición de productos culturales, un terreno baldío en el que todo *sujeto* cultural individual o colectivo, es, como suelo afirmar, independiente por *default*), representa, bajo mi punto de vista y según mi apreciación de lo que implica ser parte de una comunidad artística, una forma de legitimar la existencia de dicho cuerpo cultural como tal y como movilizador de gestión política, social y cultural, en este caso, en forma de música independiente.

El hecho de haber tenido sitio en la partida para que más tarde, instituciones como el Ministerio de Bienestar Social, la Organización de las Naciones Unidas con sus planes de lucha contra el sida y de igualdad de géneros; o el mismo Ministerio de Trabajo con su plan de empleo juvenil (para jóvenes en edad legal para trabajar), intuyeran que los mecanismos de comunicación con el público y los escenarios donde ellos siempre han trabajado estaban agotados como formas eficaces de lograr practicidad en sus esfuerzos, y decidieran también apostar por la gestión con individuos de la comunidad, con músicos del underground, fue efectivamente, el motivo de esta reflexión. “El antiguo concepto de cultura se forma en la continuidad. El moderno en la variedad. El antiguo otorga valor a la tradición. El ideal contemporáneo es el sincretismo”.<sup>9</sup>

Esto, más allá de generarnos orgullo, nos entregó la esperanza de imaginar una planeación de estrategias

<sup>8</sup> BELL, Daniel, “Modernidad y Sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales”, en VV:AA, Industria Cultural y Sociedad de masas, Monte Avila eds., 1974, pág. 15.

<sup>9</sup> BELL, Daniel, “Modernidad y Sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales”, en VV:AA, Industria Cultural y Sociedad de masas, Monte Avila eds., 1974, pág. 31.



vinculadas, confiadas y apoyadas en otros actores sociales. Actores con sus propias éticas y estéticas que plantándose sobre una tarima de metal, bien pueden contarle al público, con su música y su palabra, que a la vuelta de la esquina hay niños explotados, maltrato familiar o índices en aumento de contagio de sida, pero más aún, que hay formas de participación para que cada uno de quienes los escuchan, se integren a los esfuerzos de recomposición de la sociedad, a conciencia de que de lo contrario, nadie nos lo va a *dar haciendo*.

No se trata en este caso de alcanzar las dimensiones mesiánicas de Bono (cantante del grupo irlandés de rock, U2), aparecer cenando en la Casa Blanca o en algún palacio londinense con los miembros del G8 para solicitar la condonación de la deuda a los países africanos, y más tarde desaparecer, al menos mediáticamente, sin dejar rastro de los resultados obtenidos –de haberlos tenido- por sus publicitados esfuerzos. Se trata de entender la posibilidad de apropiación de un discurso coherente y correspondiente con nuestra realidad, y de la facultad que tienen los nuevos actores culturales para exigir la participación en los procesos políticos de interés general, por supuesto, eso sí, siempre y cuando se tenga una trayectoria, una injerencia y una proyección legitimada por sus trabajos y sus compromisos concretos. No se trata, y más aún, se rechaza cualquier participación, por más bienintencionada que sea, por aquello del deleznable “talento nacional”, y más todavía, por la fotogenia de una cara simpática.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- BELL, Daniel, “Modernidad y Sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales”, en VV:AA, Industria Cultural y Sociedad de masas, Monte Avila eds., 1974.
- SECA, Jean-Marie, Los Músicos Underground, Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2004.
- MOUFFE, Chantal, “Feminismo, ciudadanía y política democrática radical”, en Las ciudades y la Política”, Madrid, 1996.
- Sistema Integrado de Indicadores Sociales del Ecuador- SIISE, La situación de la juventud, 2006, tomo II, Quito, 2006.
- El trabajo infantil en el Ecuador, Documento No. 1, Comité Nacional para la Erradicación Progresiva del Trabajo Infantil (CONEPTI), Quito, 2003.