

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO**

**CARRERA
COMUNICACIÓN SOCIAL**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de: LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN SOCIAL**

TEMA:

HISTORIA DE LA MÚSICA INDIE ECUATORIANA: CASO MAMÁ VUDÚ

AUTOR:

FERNANDO EFRAÍN ESCOBAR PÁEZ

TUTOR:

DAVID EDUARDO JARA COBO

Quito, diciembre del 2015

CESIÓN DE DERECHOS DE AUTOR

Yo, FERNANDO EFRAÍN ESCOBAR PÁEZ, con documento de identificación N° 1718057365, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy autor del trabajo de titulación titulado “HISTORIA DE LA MÚSICA INDIE ECUATORIANA: CASO MAMÁ VUDÚ”, mismo que ha sido desarrollado para optar por el título de LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL, en la Universidad Politécnica Salesiana, quedando la Universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

En aplicación a lo determinado en la Ley de Propiedad Intelectual, en mi condición de autor me reservo los derechos morales de la obra antes citada. En concordancia, suscribo este documento en el momento que hago entrega del trabajo final en formato impreso y digital a la Biblioteca de la Universidad Politécnica Salesiana.



FERNANDO EFRAÍN ESCOBAR PÁEZ

C.I. 1718057365

Noviembre de 2015.

DECLARATORIA DE COAUTORÍA DEL DOCENTE TUTOR

Yo, David Eduardo Jara Cobo, declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el artículo académico titulado HISTORIA DE LA MÚSICA INIDE ECUATORIANA: CASO MAMÁ VUDÚ, realizado por el estudiante FERNANDO EFRAÍN ESCOBAR PÁEZ, obteniendo un producto que cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana, para ser considerado como trabajo final de titulación.

Quito, noviembre de 2015.



DAVID EDUARDO JARA COBO

C.I.: 1802990026

Índice

Introducción	1
Metodología	10
Resultados	17
Conclusiones	37
Referencias	41

Resumen

Mamá Vudú, banda con más de 20 años de trayectoria es uno de los símbolos del movimiento *indie* ecuatoriano, tanto por su producción discográfica como por su trabajo como gestores culturales a través de la Fundación Música Joven y la organización del Quitofest.

A través de un recorrido por la historia de Mamá Vudú – abordando tanto su producción musical como de la labor desempeñada por sus integrantes dentro del activismo cultural- el presente artículo académico busca resolver la pregunta de cómo los distintos componentes de la propuesta de la banda –lírico, sonoro, cultural, social y otros- y su contexto llevaron a que Mamá Vudú se convierta en referente del *indie* ecuatoriano, alcanzando un estatus de banda de culto dentro de un importante sector de los jóvenes adultos ecuatorianos y contribuyendo en la construcción identitaria de estos.

El presente artículo académico se halla anclado en la tradición del periodismo musical y es de índole exploratoria, en pro de colaborar en la construcción de un corpus académico que sirva de base para futuras investigaciones sobre la escena rock independiente nacional, donde la ausencia de literatura específica que la apunte –tanto desde la teoría como desde lo mediático– ha sido una de sus mayores trabas para despegar y romper con los prejuicios que la sociedad ecuatoriana mantiene respecto al rock.

Abstract

Mamá Vudú, a band with more than 20 years of experience, is one of the symbols of the Ecuadorian indie movement, thanks to both its albums and its work in cultural administration through the Young Music Foundation (Fundación Música Joven) and the organization of Quitofest.

Using an overview of Mamá Vudú's history, which addresses both musical production and the work of the band's members in the area of cultural administration, this academic article seeks to resolve the question of how the band's varying conceptual propositions –lyrical, sonic, cultural, social and others- and its context, led Mamá Vudú to become an significant reference point for Ecuadorian indie music and achieve cult band status for a notable sector of Ecuadorian young adults, while contributing to the construction of these young people's identities.

This work is likewise anchored in the tradition of musical journalism and is of an exploratory nature, in pursuit of collaborating in the construction of a solid academic base for future research regarding the Ecuadorian independent rock scene, in which the absence of specific foundational literature (in the realms of both theory and popular media) has been one of the biggest obstacles to eliminating Ecuadorian society's prejudices regarding rock music.

Introducción

El consenso general ubica a Mamá Vudú, extinta banda de rock ecuatoriano surgida en Quito a inicios de los años 90's, como una de las agrupaciones más prolíficas e influyentes dentro de la breve pero agitada historia de la música *indie* ecuatoriana, movimiento que se halla todavía en proceso de consolidación y que en este artículo académico es abordado como una tendencia emergente que en nuestro país surge como una reacción ante el monopolio mediático del pop convencional. En un trabajo previo publicado en Diario El Telégrafo, propongo una primera lectura del *indie*:

Es necesario aclarar el término *indie* -dentro de su acepción musical- como una postura ética y estética influenciada fuertemente por el DIY o *do it yourself* del punk de los años 70's, donde las propias bandas se encargaban de gestionar su carrera, prescindiendo de los grandes sellos discográficos y de los agentes que convirtieron al *rock and roll* en farándula y excesos pantagruélicos que solo cabían en grandes arenas. Al quedarse con el control comercial de su trabajo, los grupos musicales perdían dinero y oportunidades, pero conservaban lo más importante: el control creativo. No toda la música que funciona de forma independiente encaja dentro del concepto de *indie*, pues dicho término —injustamente asociado con el peyorativo *hipsterismo* actual— tiene una connotación estética que se

identifica con el rock pop alternativo no comercial, más cercana a las emisoras de radio pirata universitarias que a MTV¹ (Escobar Páez, 2015).

Existen otras lecturas, como las de Frédéric Martel, quien afirma que las presiones comerciales y su masificación gracias al auge de medios supuestamente alternativos, han conseguido que el *indie* sea “una contracultura que está a punto de convertirse en *mainstream*” (2011, pág. 149).

Santi Carrillo, director editorial de la revista *RockdeLux*, en una reciente entrevista para Diario El País de España, afirma que el *indie* “en su origen no era un estilo de música, sino una opción de cómo presentarla” (2015).

Al margen de lo odioso de cualquier etiqueta, el *indie* en sí abarca varios de los subgéneros por los que ha transitado Mamá Vudú, en cuya rica discografía se aprecia una constante evolución y un trabajo serio que les ha permitido romper su primigenio molde punk para horror de los puristas del género.

Ante la falta de una industria musical en Ecuador prácticamente todos los artistas — incluyendo a géneros comerciales como la tecno-chicha folklórica, el pop más rancio, hasta las versiones más extremas del metal— se ven abocados a trabajar de forma independiente, por lo regular creando efímeros sellos discográficos y encargándose hasta de cargar los equipos y de barrer el local antes de cada concierto. Las figuras de *roadie*, *manager*, y *groupie*² del rock anglosajón de estadio no existen dentro de esta ética de

¹ *Music Television*, cadena de televisión por cable norteamericana fundada en 1981 y que en sus inicios transmitía videoclips de *soft rock* y pop *mainstream* las 24 horas del día. En la actualidad ha caído en decadencia y la mayor parte de su programación está compuesta por *realities shows* de dudoso gusto.

² Cargador de cables, empresario y seguidora fanatizada / amante ocasional de los miembros de la banda, respectivamente

trabajo, y sus funciones son suplidas por amigos y familiares de los músicos, quienes suelen realizar labores administrativas y promocionales de forma gratuita.

El campo musical del rock quiteño es un espacio fragmentado, en donde ciertas bandas y músicos no tienen otra opción que hacerse “independientes por *default*”. Es decir, no existen criterios y reglas establecidas a partir de las cuales se pueda desarrollar un mercado laboral para las personas que integran estos mundos (Dammert, 2014, pág. 89).

Si bien la estrechez del mercado ecuatoriano cobró varias víctimas -innumerables bandas que tras publicar su disco debut desaparecieron-, esta misma limitante favoreció una suerte de “darwinismo sonoro” que motivó que sólo los grupos más tenaces de la escena *indie* noventera sobrevivan hasta inicios de la presente década, como es el caso que nos ocupa Mamá Vudú, y de otras bandas, que tras largas pausas siguen o siguieron en actividad hasta hace poco, como Sal y Mileto, Rocola Bacalao, Tanque, Guardarraya, Curare, y unas pocas más. Todas las bandas citadas se han desenvuelto dentro del *indie* más radical, en el cual el músico ecuatoriano tiene que desempeñar varios oficios para poder solventar los gastos que le genera su banda.

A través de un recorrido por la historia de Mamá Vudú – abordando su producción musical y la labor desempeñada por sus integrantes dentro de la gestión cultural- el presente artículo académico busca resolver la pregunta de cómo los distintos componentes de la propuesta de la banda –lírigo, sonoro, cultural, social y otros- y su contexto llevaron a que Mamá Vudú se convierta en referente del *indie* ecuatoriano, alcanzando un estatus de banda de culto dentro de un importante sector de los jóvenes adultos ecuatorianos, contribuyendo en la construcción identitaria de estos. Esta relación

entre música e identidad ha sido ampliamente estudiada desde la teoría sociológica y desde la etnomusicología por Simon Frith, quien señala:

La música, como identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética (2003, pág. 182).

Es innegable que la música –al igual que toda expresión artística- cumple un rol preponderante dentro de la formación de la identidad, tanto a nivel individual como grupal, pero no por ello se debería encasillar a la base de seguidores de Mamá Vudú desde la subjetividad, generando por lo tanto estereotipado y poco preciso: vive en el norte de Quito en sectores de clase media, ya pasó la treintena, posee formación universitaria, sus inquietudes intelectuales están orientadas hacia el consumo productos culturales internacionales, sin que esto implique desprecio hacia la producción artística nacional.

Mamá Vudú es una de las pocas bandas *indie* ecuatorianas que –en cierta medida- ha conseguido romper la marcada barrera que separa los gustos musicales de las culturas urbanas en Quito, siendo admirada en el sector norte de gustos alternativo-pop y respetada en el sur, territorio tradicionalmente ligado al *heavy metal*, y cuyos fans no dudan en corear y bailar algunas de las canciones más pesadas –musicalmente hablando- de Mamá Vudú, tal como recoge esta crónica de Diario El Universo realizada el 2004 durante la segunda edición del *Quitofest*:

Quito es un monstruo de varias cabezas, en el que heavies, alternativos y punkeros se unen inesperadamente, contra todo pronóstico, en un *mosh*

desaforado mientras Mamá Vudú canta *Violencia*, y olvidándose de sur y norte se dan empujones y codazos como estrechones de manos (Imbaquingo, 2004).

Sobre esta dicotomía norte – sur que musicalmente se da en Quito, ciudad donde se ha desarrollado la mayor parte de la trayectoria de Mamá Vudú, Edgar Castellanos, cantante y guitarrista de la banda, tiene la siguiente lectura:

El rock en el sur marcó sobre todo en sectores con menos capacidad económica y con más problemas sociales. Ahí caló la ortodoxia rockera, y ese sentimiento de barrio que está más relacionado con géneros antiguos del rock. En cambio en el norte había una tendencia a hacer una música más relacionada con lo que pasa actualmente, con la tendencia internacional y con influencias más mediáticas, esto ha marcado un tipo de diferencia, que a la vez permite ver que el rock relacionado con géneros definidos, tiene una organización más marcada, tiene bandas con más trayectoria que han ido consiguiendo más espacios dentro de la ciudad, en cambio el norte pasa por lo mediático, que no siempre garantiza una evolución coherente en el artista, sin embargo estoy convencido de que mientras más seguro este el músico de su cuestión, no va a tener problemas en ninguna parte y la gente lo aceptará en cualquier escenario y en cualquier parte³ (2014, págs. 168-169).

³ Entrevista a Castellanos para el documental *Tres décadas de rock en Quito*, producido por Pablo Rodríguez y Anthony Lozada. Recuperado de Rodríguez, P. (2014). *Concha acústica: Cuatro décadas de historia*. Ecuador. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Págs. 168-169.

El objetivo de este artículo académico radica en colaborar en la construcción de un corpus académico que sirva de base para futuras investigaciones y de esfuerzos a nivel editorial y periodístico sobre la escena rock independiente nacional, la cual encuentra en la ausencia de literatura específica que la respalde una de sus mayores trabas para despegar y romper con los prejuicios que la sociedad ecuatoriana todavía mantiene contra el movimiento rockero.

Cabe señalar que la mirada peyorativa de la academia hacia la música es endémica de la tradición occidental, dentro de la cual se halla anclada la academia ecuatoriana. En contraparte, los estudios postcoloniales han reivindicado la capacidad de la música para brindarnos experiencias estéticas y comentarios sociales relevantes. En esta línea destaca el trabajo del multifacético erudito palestino Edward Said, quien –de forma lapidaria– afirma que:

La crítica musical y la musicología, así como los mundos de la interpretación y la composición, se hallan sorprendentemente alejados de los terrenos de la crítica cultural. Foucault señala que, salvo por un interés pasajero y frívolo en el jazz o el rock, la mayoría de los intelectuales enfrascados en Heidegger o Nietzsche, en la historia, la literatura y la filosofía, consideran la música demasiado elitista, irrelevante o difícil como para prestarle atención. El discurso musical probablemente no esté tan al alcance de los intelectuales occidentales como los terrenos más oscuros de la cultura medieval, china o japonesa (2008, págs. 73-74).

Como precedente bibliográfico de mayor relevancia dentro de la academia ecuatoriana destaca la tesis de licenciatura en sociología de René Unda, *Identidad y movimientos*

sociales: El proceso de introducción del rock en Quito, (Unda, 1996) a partir de la cual se han desarrollado varias tesis de licenciatura y maestría cuyo eje central ha sido el rock nacional.

Más cercano -cronológicamente hablando- es el libro *Concha Acústica: Cuatro décadas de historia* (Rodríguez, 2014). Si bien el objeto de estudio del mencionado texto es la historia del festival de rock más antiguo de nuestro país⁴, este libro recorre la historia del rock ecuatoriano en general, el cual –como se señaló con anterioridad- es forzosamente independiente. Tanto el texto de Unda (1996) como el de Rodríguez (2014) abordan al movimiento rockero de forma general, poseen testimonios relevantes de varios actores claves de la escena y no se centran en una banda de rock en específico.

“La música popular se considera buena sólo para hacer teorías sociológicas con ella” (Frith, 2001, pág. 413), en cuanto la mayoría de los estudios existentes se orientan hacia una lectura sociológica de las tribus urbanas y del rock ecuatoriano como un movimiento social-cultural y con un problema de identidad.

Ejercicios de carácter etnográfico sobre el rock independiente ecuatoriano se han sido difundidos con mayor frecuencia dentro del periodismo cultural especializado en música, subgénero periodístico dentro del que se enmarca el presente ensayo académico.

En prensa escrita por lo regular los textos están condicionados por la coyuntura – lanzamiento de un disco, reseña de un concierto- y suelen ser textos escuetos, de carácter primordialmente informativo. Si bien la producción literaria sobre bandas de rock ecuatorianas resulta exigua dentro de los medios tradicionales, existen varios portales web

⁴ En este festival participan de forma casi exclusiva agrupaciones de *heavy metal* y sus distintas vertientes, excluyendo a otros géneros.

de música independiente ecuatoriana⁵ donde la crítica musical ha encontrado un terreno fértil para su desarrollo más allá de la coyuntura. También debe mencionarse la alternativa que pueden ofrecer pequeñas *fanzines* temáticas echas por fans, pero estas carecen de rigor y de permanencia en el tiempo.

La justificación del presente artículo académico radica en la autenticidad de la propuesta de Mamá Vudú, y su influencia palpable en muchas de las bandas de rock *indie* nacionales contemporáneas. Para conceptualizar el término “autenticidad”, acudo nuevamente a Frith: “la autenticidad no es una cualidad de la música como tal (el modo real de hacerla), sino de la historia que se le escucha contar, el relato de interacción musical en que se sitúan los mismos oyentes” (2003, pág. 211).

Otro aspecto que determina el rol de Mamá Vudú como agrupación motor de la escena musical ecuatoriana, es su intensa labor como gestores culturales. Las dos décadas de trayectoria de Mamá Vudú estuvieron marcadas por una ética de trabajo cuyo fin último fue la profesionalización del músico nacional, dando relevancia a la formación autodidacta y multidisciplinaria a través de lecturas iconoclastas.

Cabe resaltar que al ser esta una investigación de carácter exploratorio⁶ su fin último no es formular hipótesis puntuales. Existe cierta subjetividad en cuanto a los juicios de valor acerca de la calidad de la banda, subjetividad propia de la crítica rock, la cual asume que “nuestros gustos individuales –el modo en que cada uno experimenta y se describe la música- son un componente imprescindible del análisis” (Frith, 2001, pág. 433).

⁵ Entre los más relevantes constan *Radio Cocoa*, *Nixie*, *Plan Arteria*, *Descarga Rock Ecuatoriano* y *Tocadas.com*, siendo este último portal conceptualizado y manejado por los miembros de la banda que ocupa a este estudio de caso: Mamá Vudú.

⁶ Las características de este tipo de investigación se detallan en el capítulo de metodología.

Más allá de la experiencia estética y ética individual que se produce al escuchar música, la concordancia entre las expectativas cultural de una banda de rock y la del crítico, el compartir los mismos espacios y posiciones ante circunstancias sociales puntuales, son elementos que se dan de forma clara entre quien escribe el presente ensayo y la banda objeto de estudio: Mamá Vudú.

Metodología

El presente artículo académico se desarrolla dentro de los parámetros de investigación exploratoria establecidos por la Unidad de Titulación Especial de la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Politécnica Salesiana, sede Quito.

Escoger dicho nivel de investigación por sobre el nivel descriptivo obedece a que la producción bibliográfica de textos específicos sobre el objeto de estudio seleccionado -la banda de rock *indie* ecuatoriano Mamá Vudú- es nula desde lo académico y magra dentro del periodismo musical ecuatoriano.

Al ser una investigación exploratoria se aproxima al objeto de estudio de forma general, señalando los hitos de su trayectoria así como su influencia dentro de la escena de la música nacional. Cabe resaltar que el objetivo principal de las investigaciones exploratorias no radica la enunciación de una hipótesis específica, sino ofrecer una mirada panorámica sobre un fenómeno poco explorado.

La total ausencia de estudios de caso sobre Mamá Vudú motivó a que previo al proceso de escritura de este artículo académico se realice un perfil sobre la banda de carácter periodístico a modo de aproximación formal, el mismo que fue publicado el 27 de julio de 2015 en el suplemento cultural *CartónPiedra* de Diario El Telégrafo (Escobar Páez, Mamá Vudú: La oración matinal del indie ecuatoriano, 2015). Este texto sirvió no solo para aumentar la base bibliográfica disponible sino también como un borrador previo a la escritura del presente documento.

Anteriormente, dentro del mismo medio de comunicación, publiqué tres textos relacionados con Mamá Vudú: (Escobar Páez, Mamá Vudú, veinte años afilando las hachas de guerra, 2013), (Escobar Páez, El definitivo adiós a ‘las hachas de guerra’, 2013), y (Escobar Páez, Un paseo por ‘núcleos activos imaginarios’, 2013).

Esta seguidilla de reseñas sobre la banda fue motivada por la sorpresiva disolución del grupo y su concierto de despedida, así como por la presentación de MUNDOS, banda que el guitarrista Roger Ycaza formó tras la separación de Mamá Vudú.

A diferencia del perfil de 2015, estos textos fueron de carácter informativo, pero todo el trabajo previo realizado en dichas notas periodísticas, así como el registro de audio de las entrevistas y conciertos del 2013, han servido como material de apoyo para desarrollar este trabajo.

El género periodístico más usado para llevar a cabo este ensayo fue la entrevista directa durante varias sesiones a los integrantes históricos de la banda: Edgar Castellanos, Roger Ycaza, Álvaro Ruíz, y Franz Córdova, quienes tuvieron la deferencia de facilitar material fotográfico, bibliográfico, sonoro y archivos de texto, los cuales fueron de gran utilidad a lo largo de fase de investigación. Entre la bibliografía facilitada por la banda destaco los libros autoría de sus propios integrantes: *Leitmotiv: Diseño visual para músicos 1995-2010* (Castellanos, 2009), *Mundos: Núcleos imaginarios activos* (Ycaza, 2013), y *Vueltas por el universo: Visiones libres de la música* (Ycaza, 2014).

El libro de Castellanos (2009) –quien además de músico es diseñador gráfico- contiene el arte gráfico de los discos de Mamá Vudú y fue de gran ayuda para entender la evolución del lenguaje visual usado por la banda a lo largo de su trayectoria. Sobre este tema se

realizó un análisis en el primer borrador del presente trabajo, pero dados los límites en cuanto a cantidad máxima de palabras por sección, la lectora de tesis sugirió que dicho material sea omitido de la versión final.

Los libros de Ycaza (2013 y 2014) son de ilustración, ámbito donde es destacado como uno de los artistas ecuatorianos más prometedores, siendo acreedor de varios premios a nivel internacional, pero fueron útiles para entender el desarrollo de la trayectoria artística de Ycaza en solitario.

También se entrevistó –vía correo electrónico- a otros músicos que pasaron por la banda cuyo aporte fue relevante al momento de definir el sonido de Mamá Vudú en distintas etapas, estos músicos son Francisco Castellanos, Mario Porras y Francisco Charvet, quienes actualmente no residen en la ciudad de Quito.

De manera más informal y a lo largo de todo el proceso de escritura, se mantuvo contacto vía *chat* y telefónica de forma constante con Castellanos e Ycaza, a quienes se realizó diversas consultas sobre aspectos puntuales de la cronología de Mamá Vudú.

Posteriormente se procedió a entrevistar a diversos personajes relacionados con la historia del rock ecuatoriano y a reconocidos periodistas musicales del medio, quienes fueron de gran ayuda sobre todo en la búsqueda de referencias bibliográficas y sugerencias sobre cómo abordar este ensayo sin que se pierda rigor académico ni la frescura que exige la escritura sobre rock.

Para el análisis de líricas y contexto de la banda se recurrió a destrezas aprendidas a lo largo de la carrera de comunicación social, particularmente en las cátedras de semiótica,

lenguaje, y análisis del discurso, esta última materia aplicada dentro del contexto del rock ecuatoriano.

El rico contenido poético de las letras de las canciones de Mamá Vudú acercó de forma inexorable su análisis hacia la crítica literaria. Aplicar este tipo de análisis -ajeno a la comunicación social propiamente dicha pero cercano desde la visión multidisciplinaria que debe tener un periodista- se justifica tomando en cuenta que muchas de las letras fueron inspiradas directamente por autores como Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, William S. Burroughs, Pablo Palacio, Dolores Veintimilla de Galindo, entre otros literatos que forman parte de las influencias de la banda.

Escuchar detenidamente todos los trabajos discográficos de Mamá Vudú, desmenuzar sus canciones más relevantes, rastrear con el oído sus influencias sonoras ocultas y su mensaje, fue fundamental para el desarrollo de este ensayo. La constante evolución musical de Mamá Vudú, sus mutaciones y los diferentes subgéneros del rock por los que ha transitado su producción musical fueron analizados dentro de la cronología de la banda.

Trabajo de investigación de campo propiamente dicho -asistir a conciertos de Mamá Vudú- no se pudo realizar dada la separación del grupo acaecida a finales del año 2013, pero cuento con la experiencia de haber asistido a presentaciones de Mamá Vudú en decenas de ocasiones a lo largo de casi todas las etapas de su trayectoria, amén de haber presenciado también algunos shows de los proyectos musicales fundados por sus integrantes posteriormente a la separación oficial de la banda.

No se han desarrollado eventos académicos importantes relacionados con el rock ecuatoriano durante el lapso de tiempo que ocupó la elaboración de este ensayo, pero destaco el haber participado como panelista junto a Edgar Castellanos, cantante y guitarrista de la banda, en la mesa redonda “Escribir sobre música”, efectuada en el marco de la Feria Internacional del Libro de Quito 2014⁷. En dicho conversatorio se habló de la necesidad de que los periodistas ecuatorianos se involucren con la escena musical independiente, pues esta carece de espacio dentro de la agenda mediática tradicional. Tras el evento propuse a Castellanos –con quien mantengo una relación de amistad de varios años- la posibilidad de realizar un trabajo académico o un libro a partir de la historia de Mamá Vudú, propuesta que fue aceptada de buen grado por el músico y que motivó en gran parte la elección de Mamá Vudú como objeto de estudio del presente ensayo académico.

Lamentablemente este año no se efectuaron las tradicionales jornadas académicas previas a la “Semana del Rock”, la misma que se desarrolló en julio del presente año, pero que en esta ocasión no estuvo acompañada de su contraparte académica, debido a que la organización dio prioridad a la producción de un masivo concierto sinfónico en el que intervinieron diversas bandas de rock extremo.

La información sobre el *Quitofest* y la estructura de la *Fundación Música Joven* en su mayoría fue proporcionada por Álvaro Ruíz, director general de dicha fundación. Como referencia se empleó también el contenido de la web oficial y de las redes sociales del festival, las cuales fueron constantemente actualizadas durante las semanas previas al

⁷ Conversatorio desarrollado el 29 de noviembre del 2014, en el aula Jorge Icaza de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

desarrollo de la edición 2015 del *Quitofest*. Pude obtener cierta información de primera mano sobre las vicisitudes de índole burocrática y política por las que atravesó la organización para realizar la edición del 2014, ya que en dicho periodo me desempeñé como periodista y *web master* en la Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito. Esta entidad es la encargada de asignar los *Fondos Portafolio*, siendo uno de sus beneficiarios el *Quitofest*, festival que fue incluido –a último momento- dentro de la programación oficial por Fiestas de Quito 2014.

Este trabajo toma su modelo del periodismo rock, asumiendo todos los riesgos que dicho subgénero conlleva, como la subjetividad y cierto barroquismo en algunos pasajes, entre otros rasgos intrínsecos de la crítica musical:

Así funciona el artículo como crítica: en el movimiento constante de la descripción a la emoción y la identidad, a través de las cuestiones de voz y género, texto e interpretación, conocimiento, verdad y sentimiento, todas concentradas aquí en un solo artista y un par de temas (Frith, 2003, pág. 185).

Considero como fuente principal del presente artículo académico al factor vivencial, la interacción y la relación de amistad forjada con los integrantes del grupo desde las primeras entrevistas realizadas años atrás por motivos laborales, así como el haber crecido con las canciones de Mamá Vudú como parte de mi banda sonora vital, han permitido que el abordar a la banda como objeto de estudio sea un trabajo gratificante desde el punto de vista personal.

Conocer *in-situ* desde el centro mismo del *pogo*⁸ al frecuentar los mismos bares que los miembros de Mamá Vudú, pero por sobre todo constatar durante nuestras conversaciones que compartimos similares inquietudes y referentes culturales, fueron aspectos determinantes no solo en el momento de escoger a Mamá Vudú por sobre otras bandas nacionales como objeto de estudio, sino también para comprender las dinámicas propias de la subcultura del rock ecuatoriano surgido desde mediados de los años 90's.

Sin esa base empírica el presente artículo académico hubiera sido imposible de realizar.

⁸ Wikipedia define al pogo o *mosh* como “un tipo de baile que se caracteriza por los saltos y por desarrollarse a partir de choques y empujones entre quienes lo practican”.

Resultados

Historia de la música *indie* ecuatoriana: caso Mamá Vudú.

Un concierto de la legendaria banda francesa de punk *reggae* Mano Negra en la Plaza San Francisco de Quito en 1992, fue el pretexto para que Manu Chao se rompa la cara contra las piedras patrimoniales de una ciudad que no entendía el rito rockero de lanzarse –literalmente- al público, y también para el nacimiento de uno de los grupos musicales más influyentes de la escena musical independiente ecuatoriana: Mamá Vudú.

Edgar Castellanos Molina, Franz Córdova y el chileno Álex Manterola⁹, entonces casi unos adolescentes, asistieron al citado concierto y -contagiados por la euforia de los franceses- empezaron a ensayar *covers* de bandas entonces poco conocidas en nuestro país, como Sonic Youth, Fugazi, Blag Flag, Joy Division entre otras. La influencia del *no wave* norteamericano y del *postpunk* inglés fue decisiva para estos jóvenes músicos, sin desmedro de su acervo latinoamericano, el cual es parte fundamental de su idiosincrasia musical.

El rock, como cualquier lenguaje artístico, no es patrimonio de un país o de un idioma, no está circunscrito a fronteras ni ideologías, los creadores no se detienen a pensar si el tipo de música que usan es “antinacional” o si al usarla están siendo “colonizados” o si son “enajenados” (Proaño, 2014, pág. 10).

⁹ Cantante / guitarrista, bajista y baterista, respectivamente.

El influjo del rock latino ochentero con bandas legendarias como Caifanes, Soda Stereo, Ilegales de España, Los Prisioneros , así como el pop nacional de dicha década con Mozzarella, Promesas Temporales, y Ricardo Perotti, también fue decisivo en los años de formación de Mamá Vudú, quienes por entonces cambiaban de nombre en cada ensayo. El debut de la banda se dio en el pequeño bar “Dadá” como teloneros de Crucks en Karnak y bajo el peculiar nombre de “Frente Ruso”. Esa tarde la agrupación se arriesgó a incluir temas propios, algo poco frecuente dentro de la primigenia escena rockera nacional, acostumbrada a los *covers*.

Por ese entonces las bandas de rock solo tenían dos opciones para ser reconocidas: ser parte del *soundtrack* de alguna telenovela de producción nacional o consolidarse como banda de *covers*. Algo cambió desde los antros de La Mariscal cuando bandas como los Mamá Vudú presentaban material inédito que no había sonado en las radios, el cual intercambiaban con otras bandas, formando espontáneamente una cofradía de músicos no comerciales pero con ansias de profesionalizarse. El bar como un lugar constructor de sentidos, acorde a la definición de Marc Augé, para quien las locaciones donde “el individuo se relaciona con la sociedad y desarrolla actividades vitales y/o de relevancia histórica son *lugares antropológicos*” (2000).

En sus primeros conciertos Mamá Vudú compartía escenario con bandas de géneros más pesados, como Notoken, Cry y Chancro Duro. Muchas de estas presentaciones se desarrollaban en bodegas semi abandonadas que no contaban con los requerimientos técnicos y de seguridad mínimos para albergar espectáculos musicales. No siempre la propuesta ecléctica de Mamá Vudú fue bien recibida, tuvieron que bregar contra el

fundamentalismo exacerbado de los fans del metal extremo, quienes en una ocasión llegaron a lanzar ladrillos para que Mamá Vudú se baje del escenario.

Compaginar obligaciones labores, estudios y cargas familiares no fue fácil para algunos miembros del grupo, sobre todo para Manterola, quien tuvo que abandonar su lugar como baterista para ser reemplazado por Álvaro Ruiz en 1994. Este último ingresó a la banda tras un enfrentamiento verbal con Castellanos, el cual fue solucionado cuando el novato baterista tocó con soltura el tema de The Cure *Killing an Arab*. Desde entonces la batería no ha cambiado de titular –salvo durante un breve periodo de 1998, siendo reemplazado por el hermano de Castellanos, Francisco- ni el grupo de nombre: Mamá Vudú, juego de palabras creado a partir de la técnica de *cut-up* del escritor estadounidense William S. Burroughs, trascendiendo las barreras idiomática gracias a esta combinación azarosa y carente de significado alguno.

El *cut-up* más simple consiste en cortar una página por la mitad a lo largo y luego a lo ancho en cuatro partes. La parte 1 se ubica luego de la parte 4 y la parte 3 junto a la parte 2 en una nueva secuencia. Llevándolo más lejos, podemos romper la página en unidades cada vez más pequeñas en secuencias alteradas (2009, pág. 46).

En 1994 la banda ingresa por primera vez a un estudio de grabación y graba su primer demo cassette, el cual recibió el soso nombre de “Ilustre Municipio”, debido a que fue grabado en los estudios del Municipio de Quito, gracias al apoyo de Julio Bueno -antiguo director del Teatro Sucre- encargado de operar la consola durante la grabación. La formación de Mamá Vudú durante esta grabación primigenia fue la siguiente: Edgar

Castellanos en guitarra y voz, Franz Córdova como bajista y Álvaro Ruíz en la batería. En algunas pistas canta Marcelo Salgado, de efímero paso por la banda.

El primer disco de la banda, “Tropical Brea”, fue grabado de forma analógica en septiembre de 1995. La producción corrió a cargo de los propios músicos, quienes no tenían mayor experiencia en dicho rubro pero dada la falta de recursos para contratar a un productor aprendieron sobre la marcha, algo coherente con la ética DIY que la banda se impuso como modelo. Cuenta con la participación de los hermanos Hugo y Vito Ferro, integrantes de Cacería de Lagartos, en los coros de la canción *Hachas de guerra*, la que se convertiría en el primer *hit* de la banda.

El arte del disco sería uno de los primeros trabajos profesionales de Edgar Castellanos como diseñador gráfico, pero el elemento destacado desde en un inicio de la trayectoria de Mamá Vudú, fue la fuerza poética de sus líricas:

Las letras de Castellanos hablan de rebelión a un nivel existencial más que político y desde sus inicios contienen un hálito de romanticismo oscuro que más adelante iría depurando hasta convertirlo en uno de los mejores escritores dentro del rock ecuatoriano (Escobar Páez, 2015).

Además de recuperar algunos temas de “Ilustre Municipio”, se incluyeron varias composiciones nuevas de sonido crudos, punk fusión sin efectos como *Raggamuf de combate*, *Estorba el cielo*, *De pie y rebelde* entre otras.

Gracias a esta grabación Mamá Vudú empezó a ser reconocida musicalmente dentro del circuito *underground* quiteño. Sus presentaciones destacaban por su potencia punk *hardcore*, así como por la tinte azul en la cabellera de Castellanos, quien en medio del

pesimismo y desenfreno tradicionales del punk, intercalaba letras con *flow* y ritmos *ragamuf* jamaíquinos.

Esto no siempre era bien recibido por el público quiteño de inicios de los años 90's, poco educado en cuanto a la historia del punk. La provinciana escena ecuatoriana ignoraba los discos más experimentales de The Clash y que hasta el cantante de los Sex Pistols se había convertido en un ferviente entusiasta del *reggae* y de la espiritualidad rastafari, de quienes admiraba su ferocidad espiritual y humanidad en contraposición al anquilosamiento y frivolidad en la que cayó el punk apenas pasó la fiebre de *Never Mind the Bollocks*¹⁰ (Reynolds, 2013, págs. 35-48).

Ese mismo año desataría su primera polémica al arrojar condones al público como forma de concientizar al público sobre la importancia de usar métodos anticonceptivos. Esto sucedió durante la primera edición de la “Fiesta de la Música”, evento organizado por la Alianza Francesa, sede Quito, en el parque de La Carolina. Uno de los asistentes a dicho show fue el guitarrista Roger Ycaza, quien pronto entabló amistad con la banda.

Un capítulo negro para los rockeros nacionales fue el breve gobierno de Abdalá Bucaram, político populista que promovió una degradante “cacería de cabelleras”, rapando a la fuerza a todo varón que use pelo largo y clausurando locales de conciertos, demostrando que la intolerancia hacia el rock era política de Estado. Ante ese panorama aciago las oportunidades laborales para bandas como Mamá Vudú se redujeron a la mínima expresión.

¹⁰ El mítico primer disco de los Sex Pistols, el cual para muchos estudiosos de la contracultura británica, entre los que se incluye al citado Simon Reynolds, fue también la lápida del movimiento punk.

1997 fue uno de los años más difíciles para Mamá Vudú debido a la renuncia –por motivos laborales- de Edgar Castellanos, quien se mudó a Guayaquil. La banda intentó seguir con un nuevo cantante, pero las ínfulas de *rock star* de este –los Vudú prefieren no mencionar su nombre- tensaron los nervios de la banda. Esto aceleró el regreso de Castellanos y el despido inmediato del infausto sujeto.

Acto seguido se produjo la renuncia del bajista Franz Córdova, cuyos gustos musicales se orientaron hacia el poderío *hardcore* mientras que el camino de Mamá Vudú se acercaba inexorablemente hacia el *postpunk* y las grabaciones *lo-fi* de baja fidelidad y sonido crudo como enfoque estético y económico. “Desde entonces hasta 2007, Mamá Vudú funcionó sin bajista, rasgo anómalo que se convirtió en su sello sonoro” (Escobar Páez, 2015). Tras su salida Córdova siguió apoyando a la banda como productor en estudio, al tiempo que daba forma a su nuevo proyecto, Misil.

La transición no fue fácil para el grupo aquejado por una crisis de identidad y cambios repentinos. A modo de desfogue y experimentación Castellanos invitó a Roger Ycaza para que se encargue de guitarras, programación y coros en “Estación Polar”. En la batería de alternaron Francisco Castellanos y Jaime Molina. Para 1998 publicaron una grabación homónima en cassette que contiene versiones primigenias de *Estación Polar* e *Incéndialo todo*, canciones que posteriormente al ser reversionadas por Mamá Vudú ingresaron al canon del rock nacional.

Al igual que Castellanos, Ycaza posee una vasta cultura literaria y la mancuerna formada entre ambos compositores constituye uno de los puntos más altos de la lírica rock ecuatoriana. Son dos escritores disímiles pero complementarios y si bien en esta etapa Edgar Castellanos siguió

siendo el compositor principal y predominan sus metáforas oscuras influenciadas por los poetas malditos franceses y por el romanticismo gótico, poco a poco el minimalismo y la exquisita sensibilidad pop de Roger Ycaza se convirtieron en pilares de la banda, tanto en lo sonoro en lo lírico (Escobar Páez, 2015).

La crisis económica que asoló al país durante 1999 motivó a los músicos a abaratar costos mediante la autogestión. Las compilaciones colectivas surgieron como una alternativa válida y solidaria. En esta línea surge “6 Métodos de la Larva”, proyecto ideado por Castellanos, quien juntó a seis bandas ambateñas en un CD producido y quemado desde su computadora casera. Las bandas convocadas fueron Obscura, Cafetera Sub, Mortero, Mamá Vudú, Estación Polar y Cromosónica –proyecto electrónico de Ycaza con Fernando Dávila-, la cual por entonces todavía funcionaba como banda satélite de Mamá Vudú.

Este compilado es el primer esfuerzo que realizaron los Mamá Vudú por dar a conocer no solo su propia música, sino también la de sus colegas, por lo que se puede afirmar que “6 Métodos de la Larva” es su puerta de entrada al mundo de la gestión cultural desde el *underground* más radical (Escobar Páez, 2015).

El conflictivo año 1999 también fue el año del primer festival de rock a gran escala en Ecuador: “Rock desde el Volcán”, efectuado en el cráter apagado del Pululahua. Este evento marcó un hito en la escena nacional y permitió que bandas ecuatorianas compartan escenario con leyendas del rock latinoamericano. Mamá Vudú fue uno de los grupos convocados, abriendo una de las jornadas en medio de la lluvia y lodo que imperaron a lo

largo del festival. Sobre esta experiencia, en la que participaron *ad honorem*, los integrantes de Mamá Vudú consideran que les sirvió para darse cuenta de lo que no debe hacerse en un festival, pues si bien se garantizó escenario, logística y sonido de alta calidad y las intenciones de Ricardo Perotti —músico pop y productor del festival— eran buenas, “Rock desde el Volcán” no entendió las dinámicas propias de la subcultura del rock ecuatoriano de la época, marcado por la crisis institucional y económica de fines de los 90’s.

El cambio de milenio trajo consigo al disco “Luna Lombriz”, ampliamente difundido en las radios capitalinas. En este trabajo aparece por primera vez la formación clásica de la banda: Castellanos / Ycaza / Ruíz.

Al carecer de sección rítmica¹¹ propiamente dicha, las presentaciones en vivo de Mamá Vudú sufrían a menos que se desarrollasen en locales pequeños con una acústica muy específica, esto se compensaba en parte con las texturas *no wave* creadas por los guitarristas y con Ruíz tocando la batería al estilo *postpunk* (Escobar Páez, 2015).

La incorporación del violinista Mario Porrás contribuyó para darle a la banda ese fondo rítmico anómalo que los caracterizó en esta etapa. Porrás, amigo de la infancia de Ruíz, empezó a asistir a sus ensayos y de forma espontánea creó líneas de violín para algunas canciones. Porrás venía del mundo de la música académica, era primer violín de la Orquesta Sinfónica Nacional, pero percibía que el ambiente de la música clásica en Ecuador estaba viciado por la cerrazón y el desprecio hacia las expresiones de la cultura

¹¹ Por lo regular, la sección rítmica de una banda de rock está compuesta por el baterista y el bajista, quienes trabajan en conjunto.

popular. Esto lo incitó a probar suerte en distintos proyectos con el fin de satisfacer su búsqueda personal, la cual era poco ortodoxa y dada hacia lo ecléctico.

Según Porras (2015)¹², al inicio de la grabación de “Luna Lombriz” la banda no tenía muy claro hacia dónde iba a avanzar su estética sonora, pero sobre el camino encontraron un sonido propio y oscuro. La banda desarrolló una metodología de trabajo —no exenta de *paraísos artificiales*¹³— y experimentación con nuevas tecnologías. La ausencia de bajo hizo el violín de Porras se dedique a elaborar líneas graves. La idea era que el violín no sonara como un instrumento solista, sino de forma análoga a un teclado o chelo armónico que acompañe a la melodía en lugar de imponerla. Si bien se logró un sonido novedoso, cuya expresión mejor lograda es la canción *Oración matinal*, en la cual el violín desarrolla un *riff*¹⁴ que bien puede ser tocado por un bajo, seguían faltando tonalidades graves y en la mezcla final Porras tuvo que incluir violas para suplir dicha carencia.

En cuanto a influencias musicales, “Luna Lombriz” está claramente influenciado en lo musical por Bauhaus, The Fall, Joy Division, entre otras bandas británicas. La parte lírica es un tributo constante hacia Arthur Rimbaud y Pablo Palacio, autores de culto para la banda. La simbiosis de Castellanos e Ycaza como escritores capaces de desarrollar una poética propia y complementaria, convirtió a “Luna Lombriz” en un trabajo icónico dentro del rock nacional. Destacan la ya citada *Oración Matinal*, cuya letra surge a partir

¹² Entrevista a Mario Porras efectuada por el autor del presente artículo académico.

¹³ Charles Baudelaire *dixit*.

¹⁴ Según Wikipedia, “frase musical, distinguible y que se repite a lo largo de la pieza, diferenciándose así del solo, que es donde el artista explota sus habilidades, por lo cual no se repite durante la canción”.

de la lectura que hicieron los músicos de los cuentos de Pablo Palacio, e *Incéndialo todo*, tema que dio pie a su primer video, el cual fue dirigido por la propia banda.

Como curiosidad tenemos la irreverente versión de *Anhelo*, poema original de Dolores Veintimilla de Galindo. Poéticamente situada como uno de los primeros ejemplos de romanticismo en el Ecuador, pero considerada poeta maldita por su trayectoria vital, no es extraño que su figura haya despertado la admiración de los músicos-poetas de Mamá Vudú, quienes con su versión hicieron más por acercar la obra de esta poeta a las nuevas generaciones que lo hecho por muchos profesores secundarios de literatura, quienes suelen denostar el aporte de figuras problemáticas como Veintimilla a las letras nacionales.

Tras la salida del violinista Mario Porras, la banda se orientó hacia un sonido más eléctrico y distorsionado. Esta progresión fue plasmada en el disco “Aeroclub” de 2001. Por primera vez los créditos de las canciones están firmados por los tres integrantes del grupo.

La poética de “Aeroclub” está atravesada por ciertos momentos irónicos en contraposición de la oscuridad que imperaba en el “Luna Lombriz”. Un ejemplo lo encontramos en el verso “Grito de asfixia / bajo el sol” de la canción *Modulor*. Este tipo de líricas y el estruendo guitarrero a lo *no wave* de los Vudú resultaron demasiado herméticas para la mayoría de medios de comunicación nacionales, quienes en el mejor de los casos llamaban rock al simple pop con algo de guitarra y cero contenido lírico, provocando desaguisados y censura hacia la banda, la cual por su nombre incluso fue calificada de “satánica”.

De todas las líricas, *Espuma Negra* es la más lograda, no solo de este disco, sino probablemente de toda la trayectoria de la banda. Versa sobre la historia de “La Hoguera Bárbara” que condujo al linchamiento del general Eloy Alfaro. Edgar Castellanos invitó al poeta Diego Lara y juntos buscaron reproducir las sensaciones de Alfaro en el cadalso, cuando este sabía que su muerte era inminente: “Yo que herí al viento en las viejas batallas que mis ojos iniciaron. / Yo que incendié iglesias con la calentura de mis manos y gasolina barata. / Hoy despierto en blanco, despierto atado. / Grilletes brillantes vueltos azúcar”.

Lejos de tener una motivación política, se busca recrear el estoicismo con el que Castellanos imagina a Alfaro enfrentando su destino fatal, dando espacio también a hipotéticos recuerdos eróticos del general: “Hoy brillan más las llamas ardientes / y este lugar / se desenreda entre tus labios / hoy quiero sentir la arena caliente / y sobrevolar / los cafetales junto a ti, / y entre las nubes boicotear”.

La tercera pista, *Ladrando* y sus guitarras distorsionadas como nunca antes se habían escuchado en una banda ecuatoriana, dio pie a un video promocional a cargo del cineasta Mateo Herrera, quien también es guitarrista de El Retorno de Exxon Valdez. Otro video surgió del tema *Vortex*, el cual fue dirigido por Gabriela Calvache.

“Aeroclub” tiene un juguetón *track* oculto, *Liberación*, una canción festiva con tintes *reggae* y referencias canábicas y cuyo tema central es la amistad. Este tema tiene poco o nada que ver con el resto de la producción de la banda, y -junto a *Ladrando*- fue parte del *soundtrack* de la película “Alegría de una vez”, ópera prima cinematográfica de Herrera.

Tras la consolidación como referentes dentro del rock ecuatoriano con “Aeroclub”, en junio del 2004 los Mamá Vudú publican su tercer disco, “Macrosensor”. Siguiendo la tónica de sus anteriores placas, la propia banda se hizo cargo de la producción del disco, pero se incluyó a Luis Cordovez, cantante de Muscaria, como productor asociado.

“Macrosensor” marca la inexorable progresión de la banda hacia la música electrónica, canciones más limpias sin la feroz saturación las guitarras que se aprecia en los dos discos anteriores. Se consolida un sonido más complejo en conceptos y matices, pero simple en el resultado formal.

Este trabajo discográfico constó en la lista de los 50 mejores discos del año según la versión latina de la revista Rolling Stone.

“Este es el resultado de un trabajo complejo, no siempre difundido dado el temperamento de la agrupación, siempre en búsqueda de sonoridades alejadas de las modas y tendencias apoyadas por los medios” (Vudú, s.f.) afirma la banda sobre este disco en su página web, la cual en su momento fue uno de los primeros espacios virtuales abiertos para difundir el trabajo de una banda de rock nacional, aunque ahora se encuentra desactualizada.

La frustración desencadenada por las dificultades para internacionalizar su trabajo y la necesidad de apuntalar desde la gestión cultural el desarrollo del *Quitofest*, provocó que la banda se tome tres años sabáticos. Durante este lapso Mamá Vudú se presentó en vivo esporádicamente, pero el grupo no se disolvió en ningún momento.

En el 2007 Mamá Vudú gana uno de los fondos concursables del Ministerio de Cultura del Ecuador. Con dicho premio se financia la grabación del EP “Clínica santos y muñecas”, el cual se puede descargar de forma gratuita en la página web de la banda.

Una presencia que se volvió frecuente durante la grabación de este trabajo fue la de Francisco Charvet, amigo desde la adolescencia de Ruíz. Charvet no tenía mayor currículum como músico, pero dada su habilidad para la experimentación rítmica y ensamblar convincentes maquetas sonoras desde su computadora casera, sus sugerencias influyeron en el sonido de “Clínica de Santos y Muñecas”. Poco a poco Charvet fue integrándose a la banda, primero elaborando maquetas y luego como bajista para las presentaciones en vivo.

El mismo año los Mamá Vudú son protagonistas de una serie de cinco viñetas del escritor y artista plástico Fabián Patinho, quien usó a los miembros de la banda como personajes de su tira cómica “Ana y Milena”, (2009) cómic que desde el 2005 es publicado por diario El Comercio.

El 2008 se incorporó como miembro oficial a Charvet, con lo cual acababa la década sin bajo de los Vudú y junto a Ruíz reconstruyeron la sección rítmica de la banda, con lo cual se ganó en musculatura sonora. Pese a su escasa experiencia tocando ante el público, Charvet se aplomó pronto y logró otorgarle un fondo distinto a viejos temas de Mamá Vudú.

Con esta nueva alineación, en noviembre del 2008 Mamá Vudú lanza el que a la postre sería su último trabajo discográfico, “Mapa de Ruido”, álbum con destellos de *power pop* pero que mantiene el carácter oscuro de la banda, así como el poderío de sus guitarras y el afán por experimentar nuevas texturas, materia en la que destaca Edgar Castellanos como creador de secuencias electrónicas. “Mapa de Ruido” es sin lugar a dudas el trabajo más pulcro y luminoso realizado por la banda, tanto por la calidad de la grabación como por el minimalismo pop de los conceptos expresados en las letras. La presentación de

“Mapa de Ruido” se realizó en la plaza del Teatro Sucre y contó con una multitudinaria afluencia de público.

En “Mapa de Ruido” se abandona la creación en conjunto que había caracterizado los anteriores trabajos de la banda. Para esta ocasión cada músico preparó sus propias maquetas de forma individual para que sea Daniel Pasquel, productor del álbum, quien las convierta en un todo. El *track* oculto *Tempestades* posee un sonido más cercano a la saturación frenética del “Aeroclub” y a la oscuridad de “Luna Lombriz”, que a la sensibilidad *power pop* del resto del disco.

En cuanto a las líricas, “Mapa de Ruido” está lleno de metáforas aéreas, difuminadoras y con guiños existencialistas. El hermetismo minimalista de estas letras hace necesario escucharlas algunas veces para adentrarse en esta nueva etapa de la poética de los Mamá Vudú. Con este disco la banda recorrió parte de Latinoamérica en una breve gira, en la cual se propusieron sonar en vivo lo más cercanos posible al material grabado en el disco, dejando menos espacio para correrse en lo armónico y en lo rítmico, pero logrando que la banda funcionara como un engranaje bien aceitado y preciso sobre el escenario.

En el 2010 la banda proyectó internacionalizarse y para ello se relanzó “Mapa de Ruido” con la disquera independiente mexicana Discos Intolerancia. Realizaron una mini gira internacional con fechas en Panamá, Chile y Perú. Como parte de la promoción graban un video para la canción *Radar*, el cual fue dirigido por el cineasta Manuel Suquilanda.

Denisse Santos, vocalista de Can Can y pareja de Roger Ycaza, pone voces en *Mastodontes* y canta en *Viamedia*, siendo esta canción el tema de mayor éxito del álbum y motivo de un video dirigido por Santiago Dalgo a mediados del año 2011.

Pese a estar inactivos, Mamá Vudú consolidaría su nombre dentro del mapa sonoro del continente por iniciativa del productor ecuatoriano radicado en Estados Unidos Chris Díaz, quien propuso un disco triple como homenaje a la agrupación. Una treintena de bandas provenientes de doce naciones diferentes se confabularon para rendir tributo a los Vudú.

Díaz aprovechó sus contactos con la industria musical estadounidense y se encargó de que *Bridge Consulting* coordine y financie las grabaciones, cuyos discos de nombre *Exterior*, *Habitat* y *Reception* podían descargarse de forma gratuita en la página web oficial del proyecto.

La prematura muerte de Díaz poco después del lanzamiento del primer disco a inicios del 2013 golpeó anímicamente al grupo. Pero de esta calamidad y como homenaje al amigo caído, Mamá Vudú tomó fuerzas y decidió “descolgar las *hachas de guerra*”, volviendo a los escenarios. Si bien no se había separado formalmente no tocaban juntos desde que finalizó la gira promocional de “Mapa de Ruido”, por lo que este retorno tiene una fuerte connotación emocional.

Castellanos en una entrevista expresa el sentir de la banda hacia este proyecto:

Es importante que Mamá Vudú sirva como eje para unir a la gente una vez más. En general este disco (Motel Ultra) es un experimento que tiene que ver mucho con lo que está sucediendo respecto al uso de los nuevos

medios. A la manera con la que podemos acercarnos al público y a la colaboración de muchos músicos¹⁵ (2010).

Tras ofrecer dos conciertos en la Casa de la Música en versión semi acústica, algo que desconcertó a no pocos, pues este formato nunca antes había sido registrado en la banda, se presentaron en el *QuitoFest* del 2013 ante aproximadamente 30.000 personas.

La fría tarde del sábado 9 de noviembre del 2013 fue testigo del concierto final de Mamá Vudú, quien en medio de su celebración por sus veinte años de trayectoria anunciaron el fin de la banda, hecho que provocó el estupor de los cientos de espectadores que colmaron el Teatro México de Chimbacalle, sede de la sorpresiva pira funeraria de esta leyenda del rock independiente ecuatoriano. En dicho concierto fueron acompañados por varios músicos nacionales y ex integrantes ocasionales de la banda.

Resultó esperanzador –y una muestra de madurez- ver como músicos de tendencias tan disímiles a la propuesta Vudú, ensayaron durante más de un mes para rendir homenaje a la banda. Como señal de respeto ante la trayectoria de Mamá Vudú, esa tarde en el público poguearon¹⁶ como hermanos hip hoperos con punks, el fanático del *ska* con el bailarín electrónico y hasta los poperos se animaron a alzar el puño y girar abrazados con el metalero (Escobar Páez, 2013).

¹⁵ Entrevista recuperada de Rodríguez D. (2010). *Divagaciones en la suite 7*. Ecuador. Revista online *Indiependiente*, N 2.

¹⁶ Acto de bailar pogo o *mosh*.

*

Desarrollado de forma gratuita desde el 2003, luchando contra los vaivenes de la coyuntura política y el escaso apoyo de la administración municipal, el *Quitofest* es el proyecto más ambicioso de Mamá Vudú dentro de la gestión cultural. Caracterizado por ofrecer carteles sólidos e incluyentes, convocando a artistas internacionales de renombre, este festival se ha consolidado como un referente a nivel latinoamericano. Paralelo al *Quitofest*, los integrantes de Mamá Vudú dieron vida a la *Fundación Música Joven*¹⁷, y gracias a su capacidad organizativa han diversificado su oferta de eventos, siendo el último el concierto de Morrissey, mítico vocalista de la banda inglesa The Smiths.

Este festival no ha estado exento de polémicas, la edición del 2015 fue particularmente criticada por sectores reaccionarios dentro del propio movimiento rockero, quienes consideraron que el cartel de bandas invitadas no respondía a sus expectativas y porque en esta ocasión su duración fue de solo un día, cuando en otras ocasiones el *Quitofest* se extendía hasta por tres jornadas, como sucedió en el año 2012. Al respecto, Edgar Castellanos se pronunció en una entrevista concedida a Diario EL Telégrafo:

Sorprende el nivel de falta de cultura de algunas personas que son fans de bandas, que supuestamente van a conciertos, que están integrados a movimientos culturales y los ignoran. Hay un desfase fuerte para ciertas tendencias globales, que no son asimiladas realmente o que, por la globalización, no han sido digeridas. El público, en general está ávido de ver cosas en vivo, están felices de que sean gratuitas. El año pasado

¹⁷ Constituída legalmente desde el 2006.

tuvimos problemas pero, igual, fue mucha gente al festival, en Quito y Cuenca. No se escogen bandas por amistades, esos son criterios reduccionistas y fáciles de decir pero no tienen nada detrás (2015).

Actualmente el *Quitofest* se financia primordialmente gracias al auspicio del Estado y del Municipio de Quito, pero desde el 2014 estos aportes se han reducido, motivando a que se dé prioridad a la autogestión y auspicio de empresas privadas, en su mayoría de pequeño tamaño y relacionadas con ofrecer servicios de comida, diversión y *merchandising* de las bandas participantes.

En ocasiones concretas -como durante el año 2014 el auspicio municipal fue retirado inicialmente debido al cambio de administración, provocando que el *Quitofest* salga de Quito por vez primera y se traslade a Cuenca, algo que se aspira pueda repetirse en más ciudades y terminar de posicionar a este festival en otros rincones del Ecuador. Ante la presión popular, el cabildo quiteño reculó y a última hora se incluyó al *Quitofest* dentro del sistema *Portafolio Festivales* y se realizó como parte de las actividades por la celebración de las Fiestas de Quito.

Otro año particularmente difícil para el festival fue el 2010, cuando debido a los confusos sucesos políticos del 30 de septiembre de dicho año, el Estado ecuatoriano ordenó la suspensión de todos los eventos masivos que se iban a realizar a inicios de octubre¹⁸. Esto provocó un cambio de fecha y de cartel, amén del tremendo perjuicio económico a los organizadores.

¹⁸ Se suspendieron todos los conciertos, más no el fútbol, lo cual es solo otra señal de la estigmatización con la que tienen que lidiar los organizadores de conciertos de rock en nuestro país.

El parque Itchimbía se ha convertido en el espacio tradicional para el *Quitofest*. Sobre ese escenario se han desarrollado la mayoría de los conciertos. Las dos primeras ediciones - 2003 y 2004- se celebraron en el parque de la Carolina, pero el excesivo consumo de alcohol de parte de los asistentes llevó a que se cambie la locación por el Itchimbía, cuyos accesos pueden ser fácilmente controlados, además de estar dotado de mejor infraestructura tanto para el público como para los músicos, quienes suelen utilizar el recinto conocido como “Palacio de Cristal” como camerino. El 2013, a instancias de la administración municipal que buscaba apuntalar el proyecto del antiguo aeropuerto como espacio para shows masivos, el *Quitofest* se desarrolló en el parque Bicentenario. Esta iniciativa no ha prosperado debido a que dicho espacio no contaba entonces con las facilidades para llevar a cabo un show masivo. Se reportaron varias quejas de excesos durante el control policial en el ingreso del parque, lo que suscitó innumerables críticas a la organización, pese a no tener relación alguna con el operativo realizado.

Clave para mantener con vida al *Quitofest* es el equipo armado por Álvaro Ruíz, quien además de ser el baterista histórico de Mamá Vudú, es la cabeza visible de la organización y desde su oficina ubicada en un edificio residencial de La Niña y avenida Amazonas, trabaja todo el año para sacar a flote al evento. Ruíz ha consolidado una organización horizontal, donde la mayoría de las personas que realizan el *Quitofest* vienen colaborando casi desde el nacimiento del festival, muchos de ellos pertenecen a distintas bandas de la escena local, como Descomunal, Miss Goulash, Rocola Bacalao, y –obviamente- Mamá Vudú.

Autodefinida como una “agenda *underground online*”, Tocadas.com es la plataforma web creada por Ruíz y Castellanos en el 2003. Su función es dar a conocer –de forma

gratuita- los distintos conciertos que se realizan en el país, sin importar el género al que pertenezcan los artistas.

**

Actualmente los ex integrantes de Mamá Vudú siguen colaborando entre sí para sus proyectos individuales y mantienen una relación de amistad, aunque esto no implica un posible regreso de la banda. La vasta experiencia *in situ* de Mamá Vudú y de la *Fundación Música Joven* siempre está a disposición de las bandas ecuatorianas emergentes que buscan profesionalizarse y vivir de su música.

Conclusiones

Al ser esta una investigación de nivel descriptivo e índole exploratoria, más que afirmar hipótesis se buscó ofrecer una aproximación al objeto de estudio, siendo este su principal aporte desde el plano comunicacional: dar a conocer el rico legado de Mamá Vudú, tanto en lo musical como en su rol de gestores culturales.

Tras realizar una etnografía sobre la trayectoria de esta banda, resalta su capacidad para transitar por varios de los subgéneros del rock *indie*, exhibiendo una notable progresión estilística y discursiva a lo largo de sus dos décadas de vida en activo. La obra de Mamá Vudú trasciende el plano musical y se ha convertido en punto de referencia musical obligatoria para toda una generación de jóvenes adultos, particularmente en la ciudad de Quito, lugar donde se desarrolló la mayor parte de su carrera.

Tal como se señaló en la introducción, uno de los principales inconvenientes contras los que ha tenido que lidiar la escena del rock independiente nacional es la falta de insumos teóricos desde la comunicación social sobre bandas específicas que ayuden a romper prejuicios arcaicos que la sociedad ecuatoriana mantiene contra quiénes forma parte de dicha escena, ya sea en calidad de músicos, promotores o espectadores.

Si bien la investigación en sí -la sección de resultados- está influenciada y toma elementos del periodismo musical, el trabajo exhaustivo empleando recursos tomados de la etnografía así como su base académica y, por sobre todo, el contextualizar el desarrollo de Mamá Vudú con hechos históricos acaecidos en Ecuador, buscaron dar al presente

ensayo un rigor que pocas veces se encuentra en las pírricas secciones dedicadas a la música en periódicos y revistas nacionales.

La crisis económica que azotó a Ecuador a fines del milenio pasado motivó el desarrollarlo de procesos de autogestión, siendo Mamá Vudú la banda pionera en asumir el reto y apuntalar no solo su proyecto musical, sino también el de bandas emergentes de distintos lugares del Ecuador, las cuales recibieron apoyo logístico, técnico y vivencial de parte de Mamá Vudú y de sus proyectos como la Fundación Música Joven, Quitofest y Tocadas.com. Contagiar esa rigurosa ética profesional y el carácter solidario de Mamá Vudú a las otras bandas nacionales es tal vez el aporte más significativo de esta agrupación para la construcción de una escena musical alternativa a las hegemónicas: la escena *indie*, dentro de la Mamá Vudú funcionó como motor principal y faro guía durante dos décadas.

La principal interrogante que surge a raíz de esta investigación no tiene que ver con el objeto de estudio en sí, pues la trayectoria de Mamá Vudú finalizó el 2013 y una reunión luce poco probable, sino con el rock *indie* ecuatoriano y sus perspectivas de desarrollo, una vez que no solo Mamá Vudú, sino también otras bandas representativas de dicho movimiento como Can Can y Biorn Bjorg, se han retirado de la escena musical para dar paso a proyectos nuevos, como MUNDOS, la banda formada por Roger Ycaza y su pareja, Denisse Santos, ex cantante de Can Can. Otro caso es el del ex Biorn Bjorg Toño Cepeda, quien actualmente promociona su trabajo solista.

¿Puede producirse un relevo generacional dentro de la música *indie* ecuatoriana o el futuro de la escena musical dependerá únicamente de lo que puedan desarrollar los antiguos integrantes de las bandas precursoras del género en Ecuador? Afortunadamente

en el último quinquenio han surgido propuestas novedosas y nombres nuevos que han dinamizado y diversificado el mapa del *indie* ecuatoriano, pasando de propuestas como el *funk hard core* de El Karmaso al pop minimalista de Da Pawn y de La Máquina Camaleón y a la electrónica de Van Fan Culo.

Esto habla de la buena salud del *indie* ecuatoriano, que sobre las bases construidas por Mamá Vudú y otras bandas, ha conseguido regenerarse sin que ello implique un “parricidio” o desprecio hacia los músicos pioneros. Al contrario, proyectos como el disco triple tributo a Mamá Vudú y el más reciente Escena Independiente EC¹⁹, demuestran el respeto que las nuevas generaciones de músicos sienten hacia quienes les abrieron el camino.

Citando a David Byrne, cantante de la mítica banda *postpunk* Talking Heads: “sabes que hay una escena en desarrollo cuando vas a un lugar sin saber quién va a tocar” (2014, pág. 281), y esto se da en el caso ecuatoriano, donde la ebullición de bandas nuevas se ve reflejada cada semana con varios conciertos. Pese a las restricciones municipales e impuestos draconianos con los que diversos estamentos estatales castigan a dichos shows, nuevos espacios se han abierto para las bandas ecuatorianas, particularmente en Quito y sus valles periféricos.

Todos estos factores ameritan un estudio aparte, y dada la masificación de la música *indie* ecuatoriana, no dudo que en breve dicho trabajo será emprendido ya sea desde la academia o como un trabajo consolidado de periodismo rock. Aspiro que este breve

¹⁹ Disco de audio y DVD producido por el músico Daniel Pasquel, donde bandas *indie* contemporáneas reversionan temas clásicos del *indie* ecuatoriano. Este proyecto circuló a finales de octubre del 2015 con Diario El Telégrafo. Entre las bandas homenajeadas consta Mamá Vudú y su tema *Vortex*, interpretado por la banda guayaquileña Macho Muchacho.

artículo académico sobre Mamá Vudú sirva de guía e inspiración a futuros comunicadores sociales interesados en la historia y porvenir de la música independiente nacional.

Dada la riqueza e importancia de la extensa trayectoria tanto musical como en gestión cultural de Mamá Vudú, se decidió que la parte central de este trabajo –el apartado respuestas- exceda el límite sugerido por la Unidad de Titulación Especial.

Quiero dejar constancia de mi inconformidad ante los límites máximos de número de palabras por sección. Considero que la calidad de este trabajo ha sido gravemente afectada debido a dichos límites, los cuales obligaron a mutilar información y testimonios relevantes en la versión final. Sugiero que el parámetro de límites máximos de palabras sea revisado, todo en pro de otorgar mayor espacio para que los estudiantes desarrollen de forma adecuada su trabajo.

A lo largo del desarrollo de la investigación y de las entrevistas con los integrantes de la banda, y ante la gran cantidad de material que quedo fuera del presente artículo académico, surgió la idea de convertir este texto en un libro de periodismo rock puro, el cual contendría –además de una versión ampliada del presente ensayo- material fotográfico del archivo de la banda, así como un cancionero con todas las líricas de Mamá Vudú y posiblemente un DVD con los cinco videos promocionales de la banda. Los integrantes históricos de la banda –Edgar Castellanos, Roger Ycaza y Álvaro Ruíz- ya han dado su consentimiento y expresado su deseo de participar activamente en este proyecto, el cual se llevará a cabo con el sello *Doble Rostro*, editorial quiteña con la que ya se llegó a un pre acuerdo para publicar esta investigación ampliada como libro.

Referencias

- Augé, M. (2000). *Los "No Lugares", espacio del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. España: Editorial Gedisa.
- Burroughs, W. S. (2009). *La Revolución Electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Byrne, D. (2014). *Cómo funciona la música*. España: Random House - Reservoir Books.
- Carrillo, S. (25 de noviembre de 2015). El "indie" ya no es lo que era. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/24/actualidad/1448383499_822775.htm
l. (L. Hidalgo, Entrevistador)
- Castellanos, E. (2009). *Leitmotiv: Diseño visual para músicos 1995-2010*. Ambato: Ministerio de Cultura del Ecuador - Dirección Provincial de Cultura de Tungurahua.
- Castellanos, E. (28 de enero de 2010). Divagaciones en la suite 7. (P. D. Rodríguez, Entrevistador)
- Castellanos, E. (2014). *Concha Acústica: Cuatro décadas de historia*. (P. Rodríguez, Entrevistador) Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Castellanos, E. (11 de agosto de 2015). El Quitofest pondrá diez bandas en escena. (D. E. Luis Fernando Fonseca, Entrevistador)

Dammert, M. (2014). *Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa*. . Quito: Tesis de Maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - FLACSO.

Escobar Páez, F. (13 de noviembre de 2013). El definitivo adiós a ‘las hachas de guerra’. *Diario El Telégrafo, redacción cultura*, págs. Recuperado de <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/el-definitivo-adios-a-las-hachas-de-guerra.html>.

Escobar Páez, F. (8 de noviembre de 2013). Mamá Vudú, veinte años afilando las hachas de guerra. *Diario El Telégrafo, redacción cultura*, págs. Recuperado de <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/mama-vudu-20-anos-afilando-hachas-de-guerra.html>.

Escobar Páez, F. (16 de diciembre de 2013). Un paseo por ‘núcleos activos imaginarios’. *Diario El Telégrafo, suplemento cultural CartónPiedra*, págs. Recuperado de <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/un-paseo-por-nucleos-activos-imaginarios.html>.

Escobar Páez, F. (27 de julio de 2015). Mamá Vudú: La oración matinal del indie ecuatoriano. *Diario El Telégrafo, suplemento cultural CartónPiedra*, págs. Recuperado de <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/mama-vudu-la-oracion-matinal-del-indie-ecuatoriano.html>.

Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. C. (comps), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (págs. 413-435). Madrid: Trotta.

Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. H. (comps), *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 181-213, capítulo 7). Buenos Aires: Amorrortu.

Imbaquingo, J. (12 de diciembre de 2004). Dar codazos, una forma de estrechar la mano.

Diario El Universo, Suplemento Lo Máximo.

Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas*. España:

Taurus - Santillana.

Patinho, F. (2009). *Ana y Milena*. Quito: El Espantapájaros.

Proaño, E. (2014). Prólogo: El rock, estrella ascendente. En P. Rodríguez, *Concha*

Acústica: Cuatro décadas de historia (pág. 10). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Reynolds, S. (2013). *Postpunk: Romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires: Caja

Negra Editora.

Rodríguez, P. (2014). *Concha Acústica: Cuarenta años de historia*. Quito: Casa de la

Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Said, E. (2008). *Música al límite: Tres décadas de ensayos y artículos musicales*.

Barcelona: Random House - Mondadori.

Unda, R. (1996). *Identidad y movimientos sociales*. Quito: Tesis de licenciatura, Pontificia

Universidad Católica - PUCE .

Vudú, M. (s.f.). *Mamá Vudú página web oficial*. Obtenido de

<http://www.mamavudu.com/2007/home.html>

Ycaza, R. (2013). *Mundos: Núcleos imaginarios activos*. Quito: Edición de autor Ycaza /

Santos.

Ycaza, R. (2014). *Vueltas por el universo: Visiones libres de la música*. Quito:
Deidayvuelta Libros.