

HEAVY METAL Y RAP EN CUENCA, ECUADOR.

MUSICOLOGÍA DE LA MÚSICA POPULAR URBANA



TOMO 1

Angelita Mercedes Sánchez Plasencia

MUSICOLOGÍA
DE
LA MÚSICA
POPULAR URBANA

HEAVY METAL Y RAP
EN CUENCA, ECUADOR

Tomo I

MUSICOLOGÍA
DE
LA MÚSICA
POPULAR URBANA

HEAVY METAL Y RAP
EN CUENCA, ECUADOR

Tomo I

Angelita Mercedes Sánchez Plasencia

Angelita Mercedes Sánchez Plasencia
angelita.sanchezp@ucuenca.edu.ec

Musicóloga, Docente e Investigadora de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

Doctora en Música (PhD) por la Universidad Católica Argentina.

Magíster en Estudios de la Cultura, UDA.

Diplomado en Gerencia Educativa, UNITA.

Licenciada en Musicología, UDA.

Licenciada en Lengua y Literatura, Universidad de Cuenca.

Fue Rectora del Conservatorio de Cuenca de 1998 a 2008 y profesora de piano, iniciación musical, audioperceptiva, historia de la música, lectura y teoría musical.

Integrante de la Junta Directiva de la Orquesta Sinfónica de Cuenca 1998 a 2008

Investigadora en Musicoterapia y colaboradora en la Fundación Mundo Nuevo.

Colaboró con la Fundación CEDEI como docente de Literatura, Lengua Española y Cultura latinoamericana con diferentes universidades norteamericanas.

Autora de varios artículos científicos publicados en revistas indexadas.

Su labor de investigación se centra en la música popular urbana, estudios de la cultura, literatura, estética y pedagogía musical.

©UNIVERSIDAD DE CUENCA
Facultad de Artes

Pablo Vanegas Peralta, PhD
Rector

Catalina León Pesántez, PhD
Vicerrectora

Esteban Torres Díaz, Mgt.
Decano

Fabiola Rodas López, Mgt.
Subdecana

©Angelita Mercedes Sánchez Plasencia PhD.
Autora

Derechos de Autor : CUE-004001
ISBN: 978-9978-14-449-7

Arte Portada: Olmedo Alvarado
Corrección de estilo: Marilys Marrero

Diseño y Dirección de Arte
CCA 2020, Comisión de Comunicación de la
Facultad de Artes

Cuenca, Ecuador, 2020

Al infinito amor de mis padres y de mi familia

INDICE

Capítulo I. Culturas juveniles. Música popular urbana	19
I.1 ¿Por qué el heavy metal y el rap?	20
I.2 La performance en el heavy metal y en el rap.....	49
I.3 Heavy metal: género del rock.....	53
I.4 ¿Desde cuáles paradigmas la música popular?.....	57
Capítulo II. La ciudad de Santa Ana de los cuatro ríos de Cuenca: Patrimonio Cultural de la Humanidad.....	65
II.1 Transición cultural del siglo XX al XXI	68
II.2 «Estampida migratoria» y crecimiento del centro urbano en Cuenca.....	74
II.3 Tradición musica en Cuenca	79
II.4 Memoria musical en Cuenca.....	82
II.5 Por eso te quiero Cuenca: Cultura, tradición y vanguardia.....	88
II.6 Hegemonía versus resistencia en Cuenca.....	90
II.7 Actualidad de la discusión	96
II.7.1 Sobremodernidad: redes tecnológicas de comunicación.....	99
II.7.2 La industria musical: crisis de la industria discográfica.....	102
Capítulo III. Heavy metal: expresión de la vanguardia musical en Cuenca	107
III.1 La música popular urbana: heavy metal en la ciudad de Cuenca	108
III.2 Los jóvenes en la cultura	111
III.3 Músicas populares urbanas: De objeto a proceso	117
III.4 El rock y el mercado de la música.....	122
III.5 Del rock al heavy metal.....	129
III.6 Apropiación del rock desde otro contextos. La escena del heavy metal en Cuenca.....	136
III.7 Tendencias contemporáneas del heavy metal en Cuenca	140

Capítulo IV. Maquinaciones estéticas: Basca, banda de heavy metal de Cuenca Análisis de Culpables	153
IV.1 Producción musical	155
IV.2 Influencias	156
IV.3 Análisis del tema Culpables de Basca	158
IV.4 Performance	164
IV.5 Texto	167
IV.6 Basca: máquina estética barroca	169
Capítulo V. Cultura <i>hip hop</i>: El rap en Cuenca	185
V.1 Cultura Hip hop.....	186
V.2 El rap	191
V.3 Escena del rap en cuenca.....	203
A modo de conclusiones.....	216
Bibliografía	225



Foto 1. Autora: Catalina Pintado

Presentación...

A pesar de que el tema de lo popular en la cultura ha sido objeto de reflexión desde el debate filosófico decimonónico, en América Latina, no es hasta las últimas cuatro décadas del siglo pasado, que ha ocupado la atención de diversas disciplinas, a partir de la redefinición de la cultura popular propuesta por Néstor García Canclini, estudiándola desde su producción, circulación y consumo, en donde, la tradición debía dejar de aferrarse a una 'autenticidad ilusoria' (García, 1981, p.20). El concepto no podía reducirse a un conjunto de tradiciones, se requería integrar también a la vanguardia como componentes de la cultura popular.

Los conflictos entre tradición y vanguardia en la ciudad de Cuenca son múltiples, variados y abarcan prácticamente todos los ámbitos de la vida en la ciudad; entre estos conflictos puede citarse, la presencia en los escenarios de expresiones contemporáneas de la música popular como heavy metal y rap por su conocido modo contestatario de enfrentar la realidad social en sus variadas manifestaciones. De ahí que el presente libro, integrado por dos tomos, se propone realizar un análisis de estas formas de música popular urbana en una ciudad que se debatió entre asumir como propia una música considerada foránea y que tuvo su origen en la globalización, frente al tradicionalismo propio de esa misma ciudad que por muchos años ha permanecido intramuros; estas formas contemporáneas de música urbana han creado tensiones con las culturas locales.

Más aún, los propios conceptos de tradición y vanguardia tiene múltiples facetas, porque ni la tradición es tan larga ni es única, ni está aceptada por todos, aunque haya servido como herramienta de consolidación de clases hegemónicas, tanto políticas como culturales, a lo largo de varias décadas; mientras, la propia vanguardia no procede directamente de una necesidad contextual, porque la misma afianza sus bases en la globalización de fenómenos juveniles que comenzó en Cuenca, tímidamente, en las últimas décadas del siglo XX, pero que con la fuerza de una rebelión social desde la migración, la marginalidad, y la concordancia en gustos con movimientos similares fuera del país, ha convocado a un número creciente de jóvenes que luchan con recursos limitados, contra los imaginarios tradicionales de más larga duración histórica.

Los elementos involucrados en la realidad socio-cultural y que atañen a un trabajo que se proponga investigar sobre música popular urbana hoy, han sido identificados por Rubén López Cano, citado por Sans y López (2011) quien señala dos categorías principales: la referida a las músicas globalizadas de origen foráneo que son apropiadas y resignificadas en el contexto particular y las relativas a la construcción de un paradigma posnacional.

Tomando en cuenta estos criterios, al abordar el estudio de las músicas populares urbanas como el heavy metal y rap en la época comprendida entre los años 1998 y 2014 (periodo seleccionado

debido al auge que adquirieron en la ciudad de Cuenca, Ecuador), no pueden obviarse los discursos provenientes de la antropología, la sociología y la etnomusicología, pues su contenido interdisciplinar permite orientar visiones relativas al conflicto estudiado, frente a disímiles discusiones teóricas y metodológicas analizadas y que posibilitan enfrentar la complejidad de entender la música popular urbana frente a una cultura tradicional de la cual no formaba parte.

A partir de las contradicciones que se generan entre tradición y vanguardia, es posible identificar estas categorías como eje central del estudio, las cuales se manifiestan en interrelación con otros conceptos abordados en la actualidad por la musicología, como son: música popular urbana, género musical, industria musical, performance, rock, heavy metal, rap y migración.

Por esta razón, se ha estimado pertinente caracterizar a Cuenca (Ecuador) en sus aspectos socio-culturales durante el periodo seleccionado para su estudio, a partir de sus expresiones insertadas en la tradición hasta las más contemporáneas manifestadas no solo en la música, los ritmos, las melodías, la armonía del heavy metal, sino también en el contenido temático de este género primario, de expresión y reclamo.

En la ciudad, el desarrollo de estos géneros musicales se relaciona con los movimientos globalizadores y migratorios de las dos últimas décadas, sumados a los efectos de la transformación digital de la comunicación y al uso de la red en la difu-

sión de estos bienes musicales. Asimismo, se aborda el tratamiento del tema propuesto, sobre todo, desde los procesos de apropiación y construcción de identidad. En relación con lo anotado, surgen cuestiones que merecen atención: ¿la tradición y la vanguardia son dos manifestaciones culturales en conflicto?; ¿cómo se manifiesta este conflicto en el corpus musical motivo de análisis como expresión de la cultura popular?

Nuestro objetivo ha sido la caracterización de géneros de vanguardia: heavy metal y rap, en oposición a la tradición; el propósito es analizar al sistema que los reproduce a partir del concepto de Néstor García Canclini, según el cual tradicionalmente, las clases sociales hegemónicas han tomado el poder cultural. Es este precisamente el contenido del primer tomo de este texto que consta de dos tomos y se titula: **MUSICOLOGÍA DE LA MÚSICA POPULAR URBANA. HEAVY METAL Y RAP EN CUENCA, ECUADOR**; este primer tomo consta de cinco capítulos dedicados a las culturas juveniles: la música popular urbana en Cuenca; las escenas del Heavy metal como expresión de la vanguardia musical en Cuenca y, por último, el capítulo dedicado al estudio del rap, como parte de la cultura hip hop en Cuenca. El tomo II está dedicado al análisis del discurso de las obras seleccionadas de ambos géneros musicales, y de la publicación de las partituras a partir de la publicación de las mismas realizadas como un resultado de esta investigación que se somete a la consideración de especialistas interesados en el tema de las culturas populares en la actualidad.

La autora

Prólogo

Algunos piensan que la música no tiene un inicio: la música nace con el ser humano y en su percepción estaría su comienzo. La música surge de la necesidad de comunicarnos sin otro lenguaje salvo los sonidos, como aquellos primeros emitidos por la humanidad para transmitir alegría, melancolía, encanto, coqueteo, producidos con el cuerpo o mediante los elementos del entorno natural. El simbolismo sonoro de una pisada, golpe, rotura, o quizá el aullido del lobo estepario en el fin de la noche, se convirtieron en símbolos culturales; los sonidos se elevaron como elementos de culto y representación para más tarde convertirse en escritura.

En el documento que ahora presentamos, nuestra profesora Angelita Sánchez analiza la música como si fuera un dialecto o una jerga: una forma de expresión supeditada a un determinado contexto. Los sonidos, el ritmo, las letras del Heavy Metal y del Rap, estilos que empiezan a nacer desde el rechazo, desde la crítica, desde la contestación, con un lenguaje sonoro agresivo, urbano, a veces contra-represivo, eventualmente como respuesta a contenidos políticos, sociales o religiosos, y que empiezan a germinar en los barrios, en el confinamiento de habitaciones y de celdas, para luego ser expresados en un escenario común, como parte de la idiosincrasia de nuestra sociedad, es el objeto de investigación del presente estudio.

Los lenguajes sonoros del Heavy Metal y Rap, más allá de representar un idioma único, penetran en la realidad de quienes saben aguzar el oído y se sienten identificados. La recopilación de buena parte de la historia local de estos géneros evidencia cómo ha logrado pervivir, con mayor o menor fortuna, un fragmento importante de la expresión cultural cuencana, prosiguiendo su camino, creciendo, y avanzando en el tiempo.

Esteban Torres Díaz
Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca



Capítulo I. Culturas juveniles. Música popular urbana

1.1 ¿Por qué el heavy metal y el rap?

El trabajo docente de los últimos quince años en el conservatorio y en la Universidad de Cuenca nos ha permitido detectar las transformaciones de los intereses de los estudiantes alrededor de la música a nivel académico y aficionado, por lo que se considera necesario comprender la urdimbre de relaciones sociales y culturales en torno al estudio de los repertorios preferidos por la juventud en músicas populares urbanas. El crecimiento de la ciudad en los últimos años nos ha enfrentado a nuevas dinámicas de expresión juvenil asociadas con fenómenos como la migración y la disponibilidad de un mejor contacto con influencias externas.

Para el desarrollo de esta investigación se ha tomado por escenario, la tercera ciudad en importancia del Ecuador, Cuenca, conocida con varios atributos: Atenas del Ecuador, Patrimonio Cultural de la Humanidad, Ciudad Universitaria, Ciudad de poetas, poseedora de un amplio legado de tradiciones e inmersa en la vanguardia modernista de la contemporaneidad. En este contexto de prácticas sociales conservadoras, han irrumpido nuevos actores con el propósito de construir su propia identidad cultural y sentido de pertenencia. Se trata de movimientos que, por sus características antagónicas a las tradicionales, impuestas por poderes hegemónicos, los ubicamos en la vanguardia de una nueva construcción social, musical y cultural.

Esta situación posibilita un debate que es el motivo de reflexión de este trabajo en el que los actores del proceso de construcción son los jóvenes que se han ido integrando a las culturas urbanas de la música del heavy metal, género musical surgido en Inglaterra y en los Estados Unidos en las décadas del '60 y '70 del pasado siglo, cuyos orígenes proceden del blues rock, hard rock y del rock psicodélico. Según Ian Christie (2004), su definición proviene del lenguaje hippie, como sinónimo de 'profundo, potente', considerado ade-

más en sus inicios como subcultura hippie y del rap, un fenómeno musical considerado subcultura por sus conexiones hippie como contracultura frente a los patrones impuestos por las culturas 'oficiales' a nivel mundial, aunque a pesar de ello se impuso como un fenómeno musical de amplia repercusión internacional (O'Neill y Muniesa, 1993; Chrite, 2004; O'Neill, 2018).

El rock desde su surgimiento en los años cincuenta del siglo XX fue recibido con suspicacia por la cultura oficial, dada la carga de rebeldía que muchos músicos asumieron como su vehículo e inspiración. De ahí que, en la caracterización del nuevo contexto cultural, finales del siglo XX y comienzos del XXI, los análisis sobre procesos de construcción-deconstrucción de las culturas, las nuevas tecnologías, fusiones y redes sociales, han merecido lecturas e interpretaciones sobre su impacto social y mensaje.

En el caso de la ciudad de Cuenca, los especialistas citados en este texto han estudiado los géneros musicales urbanos (heavy metal y rap) como los más representativos de las culturas juveniles. La selección de la temática está validada por la experiencia investigativa como directora del estudio Proceso de creación, difusión e impacto de la música rock en la ciudad de Cuenca (2010 y 2011) (Sánchez, 2011), que contó con el auspicio de la Universidad de Cuenca, cuyo resultado detectó el aumento del número de intérpretes y seguidores de estas tendencias musicales. Pese a que los mecanismos oficiales exigían a los artistas, cumplir con múltiples requisitos para conseguir un permiso de presentación pública, las solicitudes de los grupos quedaban detenidas en alguna etapa del trámite, lo que sugiere una de las prácticas de censura.

Sin embargo, la persistencia y la constancia de los grupos adscritos a las culturas urbanas heavy metal y hip hop han aumentado su visibilidad en espacios como bares y parques y el crecimiento de la actividad cultural en la ciudad, especialmente por el uso de las redes sociales para hacer convocatorias y difusión de los eventos.

La acción de los mecanismos oficiales para lograr una «presencia no presente» no logra frenar este crecimiento.

A diferencia del surgimiento de los grupos de rock, que responde a un movimiento globalizado, las agrupaciones raperas reciben un impulso en los torneos escolares conocidos como «batallas de gallos» en las cuales los jóvenes se retan a duelo haciendo gala de sus habilidades rítmicas, de baile y repentismo. Cabe señalar que estos torneos, que forman parte de la identidad institucional de los colegios públicos, están destinados a población de capas medias y bajas de la sociedad.

Néstor García Canclini (2014, p.14) en sus análisis sobre hibridación cultural, plantea las fusiones musicales como un mecanismo de transformación de las estructuras o prácticas sociales, las que a su vez generan nuevas estructuras. En Ecuador, este hecho se ve influido por el intenso fenómeno migratorio de la región. La migración de los padres que salen del país a buscar un mejor vivir ha provocado en los jóvenes, un sentimiento permanente de abandono, soledad y espera. Los padres tratan de compensar esta separación enviando bienes materiales, dinero, ropa de moda, artefactos de última tecnología, y esta última, que ha abierto espacios de comunicaciones virtuales va influenciando las nuevas sensibilidades y formas de expresión.

Cuenca cuenta con más de medio millón de habitantes y está ubicada en el centro sur de la República del Ecuador. La ciudad se caracteriza por la pasión de su gente por la cultura, las artes y las tradiciones, todo lo cual se ha conjugado para hacerla acreedora desde finales del siglo XIX de la nominación de Atenas del Ecuador, declarada por la Unesco el 10 de diciembre de 1999 como Patrimonio Cultural de la Humanidad y por la Asamblea Nacional como Ciudad Universitaria de la República del Ecuador, el 4 de enero de 2011. Estos títulos que enorgullecen a los habitantes han logrado que se destinen apoyos económicos para desarrollar proyectos de

preservación de los patrimonios material e inmaterial. Es en este contexto que se levanta la ciudad del nuevo milenio, inmersa en procesos de globalización.

Existen numerosos estudios sobre el fenómeno migratorio en la zona sur del Ecuador; nos remitimos al Informe de investigación: Género y Migración en la Región Sur, preparado por Gioconda Herrera y Alexandra Martínez para la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, en marzo del 2002, donde se expresa:

La crisis económica que se desata con mayor fuerza en el país a partir de 1999 acelera el proceso migratorio de la región sur, diversifica el tipo de persona que migra y se extiende al resto (sur, 2002) del país, sobre todo en las zonas urbanas, aumentando en una magnitud sin precedentes. Si nos atenemos únicamente a los datos oficiales para el año 2000, 504 203 partieron legalmente del Ecuador y retornaron 355.836 habiendo una emigración neta de 148.367 que fue la más alta que en cualquier otro año. (Herrera y Martínez, 2002, p.4).

Las remesas de dinero que los migrantes envían a sus familias son generalmente invertidas en viviendas que imitan estilos arquitectónicos sin antecedentes en la ciudad, reproduciendo fachadas basadas en fotografías que rompen drásticamente el concepto tradicional de patrimonio material. Los grupos sociales con mayor formación intelectual y expertos en los temas de patrimonio consideran estas construcciones como de mal gusto o *kitsch*¹; este concepto fue empleado por Umberto Eco y por otros críticos como Hermann Broch, Walter Benjamin, Theodor Adorno y Clement Greenberg.

De la misma manera que en la arquitectura y en otras expresiones como la literatura, la poesía y las costumbres sociales, en Cuenca el conflicto entre tradición y vanguardia en la música es complejo y se expresa en oposiciones como las que plantean el heavy metal, que por un lado afirma su presencia sumándose a las tendencias

globalizadoras y por otro evita las mezclas que consideran de mal gusto, como es el caso de la denominada música *chicha*², aunque en sus letras de combate a las injusticias sociales, pobreza y abusos de poder, se solidaricen con las clases subalternas.

Considerando los elementos mencionados y con la conciencia de que estos procesos continuarán, es pertinente iniciar un estudio musicológico que analice el fenómeno musical de estas culturas juveniles y su relación y coexistencia con la tradición del gusto, uso y consumo de música en Cuenca.

Atendiendo a estos antecedentes, se plantea como **hipótesis** de trabajo la siguiente:

A inicios del siglo XXI, Cuenca construyó su imaginario en base a las artes y a la cultura enraizada en la tradición; paralelo a ello emergieron culturas juveniles urbanas formadas por grupos que generaron su propia identidad de pertenencia y de época a través de las músicas populares heavy metal y rap, creando un conflicto entre la tradición y la vanguardia; conflicto que se refleja en los modos de recepción, apropiación, hibridación, fusión, creación, difusión del arte y la cultura. Las transformaciones de estas músicas responden al especial impacto de la cultura del migrante en la sociedad cuencana; por ello es una interrogante si en este contexto, el público cuencano integra la cultura de la música *heavy metal* y *rap* en su acervo cultural.

Con el propósito de comprobar dicha hipótesis, nos hemos propuesto los siguientes objetivos:

- Interpretar la música –heavy metal y rap– su recepción, vigencia, influencia, fusiones, agrupaciones, repertorios e impacto en la ciudad de Cuenca a inicios del siglo XXI.
- Analizar códigos estilísticos, performance, género, tendencia (aspectos técnicos: estructuras musicales y procedimientos pro-

ductivos -grabación y mezcla- diseño composicional, significación) que permita interpretar y comprender de manera científica el objeto y los sujetos de investigación.

- Identificar el impacto del proceso globalizador –la migración, las nuevas tecnologías y la Ley de Comunicación– en la producción y recepción del heavy metal y del rap en la ciudad de Cuenca, siglo XXI.

1. La palabra *kitsch* (2001) proviene del alemán *kitschen*: resolver, juntar de cualquier modo y se refiere a objetos o estilos pretenciosos o de discutible calidad, y hacia 1920 se empleó para criticar el arte moderno. Fue empleado en el campo de la estética en los años treinta con el propósito de definir lo opuesto al arte de Vanguardia o *avant-garde*.

2. *Chicha*, responde a los procesos de hibridación de la música nacional, Ketty Wong llama:

'Tropicalización de la música nacional'. El término «tropicalización» es utilizado aquí para indicar la fusión de géneros de la música nacional con ritmos afro caribeños que estaban de moda en los años sesenta y setenta. La música nacional pasa por dos procesos de tropicalización. El primero ocurre en las décadas de los sesenta y setenta con la fusión de la música nacional de las élites con la salsa y la cumbia; el segundo se presenta en los años setenta y ochenta con la fusión de varios géneros musicales de raíz indígena con el ritmo de cumbia. Mientras las élites (clase media y alta) bailaban versiones tropicales de pasillo, pasacalles y fox incaicos en fiestas privadas y clubes sociales, las clases populares bailaban arreglos modernos del sanjuanito mestizo en las calles y coliseos populares. La primera fusión es conocida como una 'música tropical', una etiqueta comercial que refleja los valores estéticos de una clase media-alta cosmopolita y blanca-mestiza; la segunda es conocida peyorativamente como 'música chichera', un nombre utilizado por las élites, que está asociado con tragos, mal gusto y mestizos de las clases populares, es decir, con los gustos musicales de los cholos y los longos. (Wong, 2013, p.147).

Perspectivas diversas: estudios culturales, antropología de la música, sociología de la música, semiótica de la performance

Ante los riesgos que se corren con miradas unívocas de los fenómenos y el peligro de atomizar los hechos culturales y fragmentarlos para su estudio, es preciso investigar los antecedentes en el estudio de un tema tan complejo y reciente que ha contado con muchos detractores al pertenecer a la cultura popular, específicamente a una cultura considerada subalterna y marginada, vista de forma peyorativa en muchos casos, incluyendo la academia. La oportunidad de abordar el estudio de fenómenos como las músicas juveniles en Cuenca surgió de los seminarios del doctorado en musicología de la Universidad Católica de Argentina (UCA), en donde a partir de las visiones de los autores más trabajados se pudo realizar esta primera experiencia de aplicación.

Esta indagación se realiza a partir del análisis de textos vinculados con los estudios culturales, la antropología de la música, la sociología de la música, la semiótica de la performance. Desde diversas disciplinas, los enfoques se dirigen a una variedad de conceptos como antecedentes referidos a las categorías de análisis vinculadas con los géneros musicales urbanos, en especial del *heavy metal* y el *rap*.

Entre los estudios consultados sobre esta música, uno de los más completos es *Hardcore y Metal en el Quito del siglo XXI*, de Juan Pablo Viteri Morejón (2011), continuador de los estudios pioneros de Pablo Ayala Román (2008), en *El mundo del rock en Quito*. El autor describe y analiza las conexiones globales y las escenas de estos

géneros considerando el flujo de poblaciones, ideas y mercancías que circulan por el mundo, la industria discográfica multinacional a partir de la producción y distribución, el papel de los medios de comunicación y de la tecnología. Plantea la música como un medio que puede reflejar el orden social o subvertirlo y resalta la existencia de un conflicto de clase en Quito, al señalar las diferencias entre el rock del norte de la ciudad que representa a una juventud de clase media y el *rock* del sur que representa a la juventud de clase obrera.

Para algunos críticos, el *rock* y los otros géneros musicales como el *heavy metal* y el *rap* no presentan un valor artístico sino económico, pero dado su poder expansivo a través de las industrias culturales musicales, constituye una amenaza para la continuidad de las músicas locales; argumento que es discutido en la actualidad por los actores, músicos y creadores en la ciudad de Cuenca, quienes con sus productos defienden su derecho a ser considerados en igualdad de condiciones con los músicos tradicionales.

A partir de esos criterios y en relación con las culturas juveniles, se han considerado también relevantes para este trabajo, *Secretos de Mutantes*. Música y creación en las culturas juveniles, de Germán Muñoz y Martha Marín (2002) de Colombia y *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*, de José Manuel Valenzuela (2009) de México, ya que suponen una reflexión aplicada a fenómenos locales.

En Ecuador, los estudios sobre culturas juveniles de Mauro Cerbino (2001) en *Culturas juveniles. Cuerpo, Música, Sociabilidad & Género*, se centran en el análisis y explicación de la realidad de jóvenes de diferentes niveles socioeconómicos en las ciudades de Quito y Guayaquil, en temas de gustos y consumo de música y moda del vestir. Otras perspectivas sociológicas y antropológicas sobre las culturas juveniles han sido promovidas dentro de las maestrías de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso), en tesis

que dan cuenta de espacios sociales y culturales configurados alrededor de los géneros de las músicas *heavy metal* y *rap*.

Entre los temas que han sido sistematizados están estudios de música y movilidad, medios y tecnologías de comunicación, relaciones comerciales y políticas multinacionales, estudios sobre *rock* o cualquiera música popular urbana en Quito y diásporas y flujos migratorios en el Azuay. Cabe señalar que para el trabajo presente adquiere especial relevancia la Ley nacional de Comunicación aprobada en el 2013, que ha despertado polémicas alrededor de temas como los derechos de autor y la difusión de la música 'hecha' en el Ecuador, dada la imprecisión y multitud de interpretaciones a que da lugar el uso de ese término.

En el estudio del *heavy metal* y del *rap*, se concluye que es necesario contextualizar el fenómeno. Interpretar los datos recolectados (entrevistas, transcripción de partituras, canciones, videos, fichas organizados en una base de datos) en un todo, como expresión de una cultura, con símbolos y códigos propios, que expresan significados en contextos determinados a través de conciertos, filmes o grabaciones.

En la producción teórica relacionada con los estudios del *heavy*, se consultaron las siguientes obras: *Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la Música Popular*, S. Frith (1998); *Heavies, ¿una cultura de transgresión?*, de S. Martínez (2004); *Metal Extremo, 30 años de oscuridad (1981-2011)*, S. Rubio (2011) de España y *Running with the Devil: Power, gender and madness in heavy metal music*, de R. Walser (2003) de EE UU. Este último valora el sistema estructuralista de Tagg (1982); admite que su método de análisis musical es complejo y reconoce que es impresionante su talento para desentrañar y desempacar los gestos de la música (Walser, 2003).

No obstante, también a menudo ignora o margina los elementos económicos y políticos de la música popular y su papel en el actual

cambio y respuesta social. Junto a Walser, se destaca la relación de los discursos de los textos del *heavy metal* con la teoría de Bajtín (1978) que habla de la naturaleza lingüística del enunciado como la unidad de la comunicación discursiva, por tanto, es oportuno extenderla al servicio de otros campos de investigación como el de la interpretación musical, conjuntamente con la teoría de Teun A. Van Dijk (1996) en *La ciencia del texto*.

Mauricio Sánchez (2001) en su artículo titulado *Cada quien con su música. La música en Bolivia en tiempos de Evo: proyectos de la diferencia y retorno de la música oficial*, aborda el debate de la música popular boliviana entre una propuesta artística y de mercado, las nuevas identidades musicales como guetos y la música popular urbana que no está libre de prejuicios, intolerancia y usos políticos. Jeff Chang es un referente para la comprensión de la cultura del hip hop, su libro *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*, (Chang, 2014), relata los orígenes musicales y culturales del *hip hop*, una cultura que se vale de cuatro elementos: el DJ, el MC³, el *breakdancing* y el *graffiti*, para expresar el malestar de las clases 'subalternas' y los conflictos generados en las ciudades de la modernidad capitalista.

3. Abreviatura inglesa de Master of Ceremony.

Referentes teóricos. Necesario abordaje interdisciplinario desde la música popular urbana

Los enfoques iniciales y analíticos que han sido considerados provienen de la antropología, antropología de la música, la semiótica, la semiótica de la música, hermenéutica, la *performance* de la música popular, etnomusicología, análisis musical, análisis del discurso y abordajes sobre *heavy metal* y *rap*, en aspectos que se relacionan a continuación.

Los iniciales enfoques relacionados con temáticas sobre la industria cultural, la juventud y la complejidad de la convivencia social en las ciudades, asociadas al crecimiento urbano, la delimitación de territorios, los procesos culturales, los flujos migratorios y las creaciones artísticas, tienen su origen en la Escuela de Birmingham durante la década de 1950 y en T. Adorno, plasmados en *Introduction to the Sociology of Music* (Adorno, 1988).

Alan Merriam (1992) en su libro *The Anthropology of Music*, dio un giro trascendente a los estudios etnomusicológicos al incorporar soportes teóricos del comportamiento humano en el estudio de la música y conseguir diferenciar y a la vez vincular la antropología con la musicología. El autor incorpora por primera vez, los aspectos psicológicos, rompiendo así con los limitados datos estadísticos de la investigación positivista de la música.

La propuesta de investigación etnomusicológica de Merriam gira en torno al producto sonoro, al comportamiento y al concepto, formando una tripartición que se resume en: recogida de datos, análisis de los materiales (transcripción y análisis estructural de la música) y valoración de los resultados de los análisis en relación con los principales problemas etnomusicológicos. La tripartición en estas etapas estaría distribuida del modo siguiente: la prime-

ra de tipo técnico descriptiva (investiga qué es la música, cómo se produce y cuál es su estructura). La segunda revisa los comportamientos físicos y sociales, y la tercera ingresa al conocimiento conceptual de la música elaborado por el grupo o cultura. A su vez se pueden encontrar cuatro métodos relacionados con la disciplina: combatir el etnocentrismo mediante el análisis de las músicas de pueblos no occidentales; rescate y conservación de los materiales en peligro de desaparición; la música como medio de comunicación en las culturas y aplicación didáctica para compositores, músicos, antropólogos, oyentes.

Es importante destacar la oposición planteada por el autor entre el nosotros, los otros y ellos al relacionarla con la tradición y la separación que se da entre el poder de una clase hegemónica y las clases subalternas. Cabe señalar que la conceptualización de música y cultura debe ser abordada sin prejuicios ni imposiciones, desde la existencia misma y desde la valoración de las culturas y pueblos en su diversidad humana, aquí reside, precisamente, la objetividad de su propuesta.

El enfoque de Merriam es mucho más amplio: presenta en detalle los usos y funciones de la música, el comportamiento físico social, el aprendizaje, los procesos compositivos como producto de un individuo o un grupo social y el estudio de los cantos. Merriam expuso la necesaria interrelación que debe existir entre teoría, método y datos para un trabajo científico. Sus reflexiones se caracterizan por su interés en los significados culturales en la aplicación de la antropología cognitiva a la etnomusicología para descubrir la forma en que los pueblos organizan y usan sus culturas; en la necesidad metodológica de confrontar los datos y la *performance* para descifrar códigos lingüísticos, cinéticos, gestuales y proxémicos.

El antropólogo musical John Blacking (2004), enfocó su atención hacia el problema de descifrar los significados según los contextos. Le interesaba interrogarse ¿por qué? y ¿cómo? un estilo particular

se comportaba de maneras determinadas, ante todo porque conocer el contexto donde surge la música, permite relacionar la vida social y la cultura de un pueblo con la música que produce. Es de entender que estos criterios no surgieron desde la música popular urbana, no obstante, contribuyeron a su comprensión.

Estudios desarrollados por Néstor García Canclini (1990) en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* y por Jesús Martín Barbero (2003) en *De los medios a las mediaciones*, introdujeron el concepto de cultura popular en la concepción tradicional de la cultura y señalaron conflictos entre homogeneidad y diferencia. La globalización ha determinado las reglas de la economía mundial y ha influido en las transformaciones de la cultura mediante procesos de *hibridación*. Según García Canclini, aunque existe una imposición de una cultura hegemónica, las expresiones subyugadas no responden pasivamente. La homogeneización de la cultura establece el concepto de *otredad* relacionado con las culturas subalternas, que se ven obligadas a adaptarse según el desarrollo de la modernidad capitalista, como también lo expone Antonio Gramsci (1980) en *Notas sobre Maquiavelo. Sobre la política y sobre el Estado moderno*.

Al descifrar los contenidos de los discursos del *rap* es necesario enfrentar la distinción entre forma y contenido. Levi Strauss (1995, p.215), antropólogo estructuralista, consideró a las sociedades como sistemas estructurales y con ello, sentó las bases de su teoría antropológica estructuralista, con influencia de la lingüística. A partir de una crítica a la teoría del cuento de Vladimir Propp (1971), el antropólogo realiza una distinción entre formalismo y estructuralismo para confirmar la unidad entre forma y contenido.

Lévi Strauss asocia la música con el mito, en donde identifica a los *mitemas* como unidades centrales sobre las que se desarrollan los mitos, se trata de esquemas estructurales que guían la construcción de los relatos míticos. De la misma manera aplica aspectos

de la lingüística en los estudios musicales. Con esta integración de enfoques, se pretende dar claridad a la investigación desde la cultura que para Levi Strauss: «Toda cultura puede considerarse como un conjunto de sistemas simbólicos donde se sitúa en primer rango el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia, la religión» (Strauss,1995, p.215). Frente a un símbolo que es motivado, está el signo esencialmente arbitrario, convencional, deja ajenos al significante y al significado. El símbolo presupone homogeneidad del significante y del significado, es transformador y no se contenta con provocar resonancias, reclama innovación en profundidad. El símbolo es mucho más que el signo, necesita de interpretación y es esta una cierta predisposición.

Jean-Jacques Nattiez, citado por Cámara (2003, p.172) no consideró que el hecho de yuxtaponer lo antropológico y lo musicológico fuera la solución a la etnomusicología; por ello, tomó la teoría semiológica y demostró que al unificar las dimensiones de lo semiológico –la poética, lo neutro y la estética– se consigue una fusión verdadera entre la antropología y la musicología.

Desde el punto de vista semiológico, existe una movilidad cultural de la noción de música, el sonido es un dato irreductible de lo musical; incluso en los casos –al parecer marginales– en los que está ausente, se hace presente por alusión. Lo musical equivale a lo sonoro construido, organizado y concebido por una cultura. No hay límite *a priori* en el número y los géneros de interpretantes que pueden ser relacionados con un proceso sonoro por sus productores y oyentes.

No hay semiología musical posible que no tenga en cuenta el ambiente cultural del fenómeno estudiado: no solo en la música de tradición oral, hoy es importante en la música popular urbana. El análisis semiológico resulta de la combinación de las categorías y subdivisiones propias de una cultura y de la descripción inma-

nente (el análisis del nivel neutro) de los fenómenos sonoros estudiados. Si la música aparece verdaderamente como un fenómeno universal, existen sin duda universales en la música, pero no hay que buscarlos en las estructuras inmanentes, sino en las estrategias poéticas y estéticas, es decir en los procesos.

En la semiótica de la *performance* musical, se identifican símbolos universales de la cultura *heavy metal*, en imagen y música como: mano *cornuta*, cabello largo, vestimenta negra de cuero, cruz invertida, pentagrama, sonidos distorsionados, volumen potente, que permiten identificarse socialmente; al igual, los símbolos en la cultura *hip hop* y sus elementos: *DJ*, *MC*, *breakdance*, *graffiti*, vestuario callejero, lenguaje, conocimiento y emprendimiento callejero; componentes del *hip hop* que cuentan con sus propios símbolos, como las letras grandes cuadradas de dos colores de los *graffitis* conocidas como: *blockbuster* o los gestos que acompañan al *flow* del rapero o los sonidos de los *scratch de los DJ* y los pasos propios del *freestyle* del *breakdance*. Son características universales pero el significado de estos símbolos se descifra en la *performance* de acuerdo a la función simbolizadora de cada cultura.

A decir de Simon Frith (2014, p.358), la música popular debe estudiarse desde la *performance*. Richard Bauman formula ocho categorías para su análisis: códigos, fórmulas, recursos del lenguaje como metáforas; aspectos estilísticos formales; modelos prosódicos particulares de tempo, acento y altura; configuraciones paralingüísticas especiales de cualidad vocal y vocalización; referencia a la tradición y rectificación de la *performance* (Cámara, 2003, p.171).

Por otra parte, para los fundamentos relativos a la estructura y organización de la presente investigación se toman en consideración los aportes de Enrique Cámara de Landa en su tratado de *Etnomusicología*; en este tratado consta una definición dada por el etnomusicólogo R. Pelinski citado por Cámara (2003) como «Un estudio de la significación de los fenómenos sonoros para la vida

real de la gente en el contexto frágil y permeable de las diferentes culturas que construyen y por las que es construida» (p.269). En relación con el tratamiento estructural de las obras, R. Burckhard Qureshi (1987, pp.56-86) plantea los modelos de análisis de música popular sobre la *performance* y el contexto en el cual se produce el hecho musical, propuesto en el texto *Musical Sound and Contextual Input: a Performance Model for Musical Analysis*. Tagg (1982) presenta un modelo de análisis en su artículo “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”.

En la delimitación del concepto de la música popular, se parte de Carlos Vega, quien en su artículo “Mesomúsica. Música para todos” emplea el término ‘mesomúsica’ para aludir a «el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes, de las naciones culturalmente modernas» (Vega, 1970). Distingue entre la ‘música popular’ asociada a las clases sociales medias y bajas en oposición a la ‘música superior’ asociada a las clases sociales superiores o adineradas, destaca que ha faltado conciencia para identificar la importancia y significación de la mesomúsica.

La musicóloga cubana M. T. Linares (1997) utiliza por primera vez el término ‘música popular urbana’ en su artículo titulado *La materia prima de la creación musical*. El chileno J. P. González, musicólogo, investigador y fundador de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular (IASPM) define a la música popular como: «una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad» (González, 2013, p.83), en *Pensar la música desde América Latina*.

Expresa Néstor García Canclini (2008, p.57) en “Definiciones en transición” que uno de los pocos consensos que existe hoy en los

estudios sobre cultura es precisamente que no hay consenso, de ahí la variedad en concebir los vínculos de esta con la sociedad, no obstante ser su tarea: repensar los significados, el sentido moderno, aceptando la complejidad de las interacciones globales que la afectan y caracterizan como son los procesos de tradición y vanguardia.

La cultura es un referente cotidiano de numerosos estudios y valoraciones realizadas desde la ciencia, la política, las artes y los procesos de transformación social, porque esta no sigue una progresión fija; por el contrario, las culturas innovan e incorporan elementos de otras culturas que le provocan transformaciones en constante cambio, esto se acelera en la contemporaneidad debido al vertiginoso crecimiento de los medios de comunicación y de los medios de transporte, que provoca una constante interacción entre las culturas.

Considerado un antecedente para este estudio en relación con la definición del concepto cultura, desde 1871 Tylor (1995, p.215) propuso una noción de cultura que aún hoy posee vigencia, al tomar en cuenta su complejidad en cuanto a incluir no solo el conocimiento de la sociedad en cuestión, sino sus creencias, las expresiones del arte, la moral, las leyes, las costumbres adquiridas por el hombre en su devenir histórico.

Por otra parte, la tradición de las humanidades ha tomado el término cultura para referirse exclusivamente, a un conjunto de obras que reúnen cualidades que las hacen obras de arte perdurables porque representan los mayores logros de una sociedad y desde esta perspectiva, la música popular urbana objeto de estudio, nace con esta desventaja de no ser considerada parte de la cultura denominada 'culta y elitista' por pertenecer a la cultura popular muchas veces ignoradas por la cultura oficial. Esta concepción se plantea en la noción de canon (literario o musical) por Harold Bloom (1995), el que fue desarrollado por Claudio F. Díaz (2011, pp.195-215), en su

artículo "Música popular, investigación y valor".

Néstor García Canclini propone definir el término cultura como proceso de producción de fenómenos que se sustenta en representaciones simbólicas e implica una relación con lo material, el que debe ser representado y estudiado en su proceso de producción, circulación y consumo; derivado de ello, los estudios realizados por este autor relativos a estos procesos, hayan tomado como referente las culturas populares, las que no escapan a las determinaciones económicas, en especial del consumo visto este como «el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos» (1981, p.32). Esta cultura popular se manifiesta en espacios diversos como son el indígena, el obrero, el campesino y el urbano, las artesanías y la comunicación masiva. De ahí que este eminente sociólogo convenga en que es necesario en el contexto actual, frente a la globalización de la cultura y de la imposición de patrones culturales hegemónicos, abordar estas contradicciones desde el reconocimiento de las identidades despojadas del folclorismo: «cuando una comunidad indígena siente que el capitalismo convierte sus fiestas tradicionales en espectáculo para turistas o los medios masivos convencen a una ciudad de quince millones de habitantes que los símbolos indígenas, rurales, tal como esos medios los interpretan, representan su identidad» (García, 1981, p.29).

Ejemplo de ello son las Fiestas del Inti Raymi, del Sol y la Cosecha del solsticio del mes de junio, que se realizan en las ruinas de Ingapirca en Cañar, en la región sur del Ecuador, convertida hoy en espectáculo debido a que su práctica musical es extraída de su contexto donde cumple una función determinada, reconocida y respetada por su comunidad, pues fuera de ese contexto, su interpretación carece de sentido y es expuesta a los criterios de otras audiencias que desconocen sus prácticas y valores de tradición milenaria y la convierten en mercancía y folclor. El dinero de los turistas sirve para hacer más lucida la celebración en la que ellos

participan del ritual como si pertenecieran a la comunidad.

Antonio Gramsci (1980) abordó la estructura de la hegemonía con énfasis en los procesos culturales de la sociedad y la tensión creada por la imposición de una cultura hegemónica sobre las culturas subalternas, y que se expresa en resistencia; al respecto señala Foucault (1980) como una fórmula, que el poder contiene los elementos de la resistencia, pues no puede existir relaciones de poder sin resistencia; para este autor, el poder no se circunscribe al gubernamental, sino a las múltiples formas que ejerce el poder sobre la sociedad, visto como represión y dominación, una tesis explícita en *Los intelectuales y el poder*, (Foucault, 1994).

En opinión de Raymond Williams (2008), el dominio tiene un alcance mayor que la cultura, debido a que los procesos sociales tienen relación con la distribución del poder, pese a que la cultura se inserta en los procesos históricos y en los cambios sociales. Unido al concepto de poder proveniente de Foucault, Williams en 1988 se refiere al concepto de hegemonía de procedencia gramsciana aplicado al escenario cultural desde la perspectiva clasista y el poder de influencia de una clase sobre otra; señala también, que interactúan tres aspectos en un proceso cultural: la tradición, las instituciones y las formaciones. De ellos, la tradición busca la supervivencia del pasado, pero también representa la expresión práctica de las presiones y límites dominantes y hegemónicos.

El concepto de cultura propuesto por García Canclini define la cultura «como un tipo particular de producción cuyo fin es comprender, reproducir y transformar la estructura social, y luchar por la hegemonía» (1981, p.20), en virtud del análisis realizado anteriormente, constituye una herramienta de análisis de los procesos culturales y de las relaciones tradición–vanguardia propios de la sociedad ecuatoriana en el contexto de estudio efectuada en términos de hegemonía cultural y de poder donde la resistencia puede constituir una de las respuestas; es así que se aborda la tensión en-

tre una cultura hegemónica frente a las culturas subalternas, dado que estas tensiones interculturales nacen del capitalismo y se ven agudizadas en la sobremodernidad, al abarcar fenómenos como la integración, interpenetración, encubrimiento, disimulación y amortiguamiento de las contradicciones sociales.

Por otra parte, Stuart Hall (2006) añade que la cultura alude a las prácticas mediante las cuales las personas crean mundos con sentido en los cuales vivir, y en esta concepción la tradición constituye un componente esencial, porque la cultura, en todas sus dimensiones y en su construcción diacrónica, remite constantemente, tanto al desarrollo de aquellos que se han mantenido como tradiciones, y a los que hoy enfrentan esas tradiciones, para establecer las propias. La tradición ha sido entendida como una cualidad de ciertas expresiones culturales arraigadas en el pasado, no obstante estar ancladas en el presente con una proyección hacia el futuro, de ahí que la tradición sea definida como:

Un conjunto de bienes culturales que se transmite de generación en generación dentro de una comunidad. Se trata de aquellas costumbres y manifestaciones que cada sociedad considera valiosas y las mantiene para que sean aprendidas por las nuevas generaciones, como parte indispensable del legado cultural. (Tradición, s/d)

Entre otros autores que abordan lo relativo a la tradición se encuentran: Handler y Linnekin (1984); Eric Hobsbawm y Terence Ranger (2002); Anne Eriksen y Torunn Selberg (2014), cuyas tesis fundamentales son relacionadas a continuación. Handler y Linnekin criticaron la definición de tradición como legado cultural del pasado, afirmando que la tradición es una construcción simbólica en la contemporaneidad y un aspecto de toda vida social; la conciben, por tanto, como un proceso social que se propone interpretar y legitimar el pasado en función de la construcción de las identidades. En opinión de Anne Eriksen y Torunn Selberg la ‘idea de tradición’ (2014) emerge de los procesos de modernización, pues

desde la concepción de modernidad, la tradición se presenta como su contrario, aunque desde su plataforma de industrialización y fe en el progreso, la tradición adquirió valor y continuidad.

En atención a los anteriores criterios, la tradición es cuestión de formación de comunidad, cooperación y legitimación, y es un mecanismo cultural que se halla en toda sociedad; en la contemporaneidad existe gran interés por la interpretación del legado cultural como respuesta de una cultura de resistencia frente al hegemonismo cultural de la globalización, donde la tradición encuentra un lugar principal en el rescate de las identidades.

Anne Eriksen y Torunn Selberg consideran que existen otros casos donde la tradición adquiere una importancia fundamental para conservar sus identidades; se trata de los migrantes donde la tradición constituye un legado referido a la lucha por sus derechos; estos migrantes necesitan recuperar sus tradiciones desde la preservación de su pasado; también las tradiciones se vinculan con estados anímicos de nostalgia y a la problematización postmoderna de los procesos de modernización que implica la pérdida de la fe en el progreso.

Sobre el estudio de la tradición, otro ejemplo es expuesto por Eric Hobsbawm y Terence Ranger (2002), quienes en el libro *La invención de la tradición* (1983), asumen posiciones vinculadas a las expuestas por Handler y Linnekin, en el estudio realizado sobre rituales y símbolos creados en el curso de los siglos XVIII y XIX, principalmente en relación con los cambios políticos que trajeron consigo la construcción de estados y culturas nacionales donde las nuevas tradiciones estaban disfrazadas con un ropaje viejo en función de legitimar relaciones de poder contemporáneas a través de las referencias a lo pasado, en pos de preservar la tradición.

Estos historiadores británicos distinguen tales 'tradiciones inventadas' de las costumbres, las que, según su opinión, eran parte del

modo de vida en formas de sociedad más antiguas. Se reconoce como un aporte de sus investigaciones, poner de relieve el aspecto político de las tradiciones o de la denominada 'tradicionalización' (definida como una construcción selectiva y simbólica de relaciones entre aspectos del presente y una interpretación del pasado), dejando por sentado que la tradición no es un 'adorno cultural' a un micronivel social, sino que están ligadas a las estructuras de poder del nivel más alto de la sociedad.

En la ciudad de Cuenca, la tradición se ha mantenido en un marco conservador, romántico, idealizado, utilizado por el discurso político nacionalista de las clases hegemónicas; no obstante, la tradición es un componente esencial de la cultura que influye en la definición y la configuración cultural y social dominante de la historia de la ciudad. Este aspecto puede verse reflejado, entre otros aspectos en la sociedad cuencana, especialmente en lo referido a la configuración, desde las clases altas, de una ciudad 'cultura' acreditada como la "Atenas del Ecuador", "Ciudad de poetas", en donde el poder hegemónico se justifica desde la intelectualidad, la presencia de un pasado-presente de las culturas ancestrales y en la arraigada religiosidad de los habitantes de la ciudad.

Desde esta perspectiva, es posible considerar que la tradición no solo encierra la supervivencia del pasado, sino que representa un aspecto de la organización social y cultural vigente y responde al interés de una clase social específica, en una resignificación de identidades a partir del legado cultural presente en la historia de la ciudad, su moral, sus creencias religiosas y su apego a las costumbres. En la tradición hay una selección de sucesos pasados que se rescatan en el presente y se instauran por un aparente consenso. En Cuenca, los jóvenes defienden su derecho a que les guste la novedad, sin que ello signifique desprecio a las tradiciones de su ciudad, de ahí nuestro interés por adentrarnos en la música popular heavy metal como un movimiento junto al rap, representativos ambos de la vanguardia musical en Cuenca, debido a su carácter antagónico, irreverente y de rebeldía ante lo establecido.

Vanguardia frente al egocentrismo estético

En lo relacionado con el término vanguardia (Vanguardia, s/d) existe una referencia prístina al término de origen militar para nombrar en la Revolución Francesa, a los ejércitos que en los combates serían «*les grands principes de la liberté*» (Morawski, 2006, p.304); en el siglo XIX, adquiere un significado político, relacionada con acciones liberales, socialistas, anarquistas y comunistas. Referido al arte y a la literatura, en el siglo XIX se emplea el concepto de manera ocasional, aunque los modernistas lo emplearon en oposición a lo académico, refiere Morawski en el citado texto. En el siglo XX alcanza relevancia en relación con los nuevos fenómenos del arte, los cuales asumieron el término vanguardismo de forma sustantiva, ligado a la novedad y a la innovación. De ahí la designación de las vanguardias artísticas nacidas a inicios del siglo XX; movimientos artísticos de cambio caracterizados por ser revolucionarios, antagónicos, nihilistas, iconoclastas, idólatras y eclécticos, que marcaron cambios rápidos y simultáneos, su finalidad era subvertir el orden a través del arte e ir en contra de las estructuras establecidas.

La vanguardia supone una renovación de formas y contenidos. En el caso del arte, por ejemplo, intenta reinventar sus bases y se enfrenta a los movimientos existentes. En un principio, la vanguardia es minoritaria y suele generar rechazo por parte de los círculos tradicionalistas. Con el paso del tiempo, sin embargo, puede convertirse ella misma en parte del sistema (perdiendo, como consecuencia, su condición vanguardista). Aunque las vanguardias tienen características muy distintas entre sí, se asemejan en la lucha contra las tradiciones, la apuesta por la innovación, el ejercicio de la libertad individual y su carácter experimental. (Vanguardia. s/d).

Para Morawski (2006, p.305), la vanguardia se define por una conciencia colectiva que se opone al 'egocentrismo estético', que aparece solamente donde hay innovación, no es solamente negación de cánones estéticos existentes hasta ese momento, no solo se aparta de estereotipos sino que problematiza todas las formas que presionan las actividad artística, ligada además a una fascinación por el presente cuestionándose la tradición; la vanguardia teoriza constantemente a través de manifiestos, programas, formulados por los propios artistas. Otro de los atributos señalados por el eminente esteta se refiere al vínculo de los artistas no estrictamente artístico, sino con la vida donde se enfatiza el sentimiento de exclusión social que le persigue.

Estos son los atributos asumidos para interpretar la aparición de las músicas populares urbanas en Cuenca como representación de la vanguardia musical de la ciudad: *el heavy metal* y *el rap*, para lo cual se precisa del tratamiento de dos categorías de la vanguardia planteadas por Bürger: la primera, la «actitud crítica ante la convención» (Bürger, 2000, pp. 22-23), es decir la crítica a los comedidos tradicionales del arte, al control y a la institucionalidad, y la segunda, la autocrítica estética que asumieron los movimientos de vanguardia. Existe una crítica al arte que se extiende a la sociedad. Podría ser una crítica «del arte por el arte» (p.23), que se renueva por dentro, pero para continuar en los márgenes. La actitud crítica del arte se va hacia la sociedad, incide en lo social.

La música *heavy metal* se define en la vanguardia de la música popular urbana, en el antagonismo social, de manera semejante a las composiciones de las líricas del *rap*, que nacen con la visión de comprometerse con la realidad y quizás con la utopía de transformarla a través de su música. La tensión existente entre las tradiciones intelectuales que defienden la noción de *canon* según López (2011): «El canon lo conforman compositores, intérpretes, piezas o géneros consagrados, celebrados por su alto valor estético y que sirven de vara de medida de la calidad musical» (p.217), dejando abierta la

discusión del valor de la música popular frente a corrientes conservadoras, como lo señala Claudio F. Díaz al identificar la tradición con el canon como el «resultado de un proceso de selección regido por intereses específicos, por las luchas sociales y las relaciones de poder» (Díaz, 2011, pp.195–215). Lo planteado por Díaz, desde la sociología de la cultura, se aplica al análisis del conflicto entre el *heavy metal* y el *rap* y la tradición intelectual en la ciudad de Cuenca, cuyos representantes han sido calificados como ‘vacas sagradas’.

El debate del género musical: metal Autenticidad vs. industria

Otra de las aristas en el estudio de las músicas populares urbanas ha sido la falta de consenso sobre la noción de género musical. La primera dificultad que esta investigación enfrentó fue tratar de entender las fronteras que separaban a los géneros del metal. Pues, en el primer acercamiento a las bandas consideradas de heavy metal se enfrentó la negativa de sus integrantes al declararse como bandas *trash*, *death* u otros, pero también estaban en el *heavy metal*.

Fabri (1982), Negus (1999) y Frith (2014) vieron la necesidad de abordar el concepto de género musical desde una perspectiva sociocultural. Para Fabri, el género musical trata eventos gobernados por reglas formales y técnicas, reglas semióticas, de comportamiento, sociales e ideológicas, reglas socialmente aceptadas; se puede ver que acentúa el carácter social de los géneros musicales e incorpora la instancia performativa al análisis del lenguaje musical. Frith (2004) profundizó en el estudio de este concepto, al incluir el papel que desempeña la industria musical, encuentra que la relación música y género estaría influida por las compañías discográficas y estas a su vez, estarían condicionadas por los radios y las clasificaciones que hacen a sus programas, donde no cuenta la forma

o estilo del texto sino la percepción de los consumidores, quienes definen un significado en el momento de la *performance*.

En Ecuador, a este problema de definición de géneros musicales se sumó el debate que trajo la promulgación de la Ley de Comunicación en Ecuador, en registro oficial No. 22 el 25 de junio de 2013; que con referencia a la producción nacional expresa:

Art. 103.– Difusión de los contenidos musicales. –En los casos de las estaciones de radiodifusión sonora que emitan programas musicales, la música producida, compuesta o ejecutada en Ecuador deberá representar al menos el 50% de los contenidos musicales emitidos en todos sus horarios, con el pago de los derechos de autor conforme se establece en la ley. Están exentas de la obligación referida al 50% de los contenidos musicales, las estaciones de carácter temático o especializado. (Ley de Comunicación, 2013)

Quizás, lo más grave de esta promulgación ha sido la discusión sobre el valor de la música. La pregunta general que hasta ahora se hace, tiene que ver con los parámetros para definir la ‘música de calidad’ y las definiciones de ‘música nacional’, ‘música extranjera’, ‘música en inglés’, sin llegar a consenso alguno. Finalmente, la ley se expidió para proteger los derechos de autor, quizás tardíamente, pues, para estos años la música ya se distribuía gratuitamente por redes sociales e Internet.

Según Frith (2014, p.179), solo es posible comprender la estética de la música popular mediante la comprensión del lenguaje en el que se expresan los juicios de valor en medio de un contexto social determinado; para el autor, en la música popular la noción de ‘género’ agrupa los discursos ideológicos y lo social. En las reglas de los géneros está el sentido y el valor de las formas musicales. Para Keith Negus (1999, p.19), de acuerdo a la industria cultural, el género musical es considerado como la forma en que las categorías y los sistemas de clasificación musicales condicionan la música,

dispuesta a ser tocada o escuchada a partir de la categoría estética denominada experiencia, pero esta vez de índole musical en su vinculación con la industria del ocio.

La industria cultural ha delimitado géneros musicales que atienden a las demandas del mercado. El modo en que estos géneros han llegado a producirse y a ponerse en circulación es muy diferente. En el estudio del *pop* o *el rock* se ha visto que con frecuencia se ha generalizado como si fuera indicativo de toda la producción musical en general. Las similitudes organizativas formales esconden a menudo importantes diferencias culturales. El planteamiento principal de Negus (1999, p. 33) sostiene que la industria produce cultura y la cultura produce industria. La industria es cambiante, se rige por la existencia de una cultura empresarial que va variando según el mercado, de ahí que la producción musical crea una cultura de producción.

Mundialmente los géneros de la música popular urbana están condicionados por los dictámenes de la industria del entretenimiento. Las multinacionales diversifican los géneros y presentan el catálogo musical; son músicas independientes y tienen la capacidad de distribuir discos; en el mercado se han dado verdaderas batallas de distribución para hacer llegar los discos al público (antes en manos de las radios por la publicidad) hoy en sus propias manos a través de la red. En los actuales momentos, la red ha permitido que una de las formas de actuación de la gente de distintas localidades sea a través de la música.

Una gran contradicción que se desprende de la investigación se refiere al hecho de que los actores consideran, que no ha habido industria musical en Cuenca; existe la contraparte, aquellos que se consideran 'metaleros', 'raperos' de verdad, que no cuentan con inversiones de capitales de la industria discográfica internacional en la ciudad y luchan por mantenerse vigentes invirtiendo recursos propios sin obtener réditos o ganancias de la música, llegando

a darse por vencidos y a declarar que «el *metal* no da para vivir» (Negus, 1999, p.33).

Si bien están las grandes industrias musicales que mueven mega espectáculos y obtienen inimaginables sumas de dinero, no existen en Cuenca bandas de *heavy metal* ni grupos de *rap* que hayan incursionado en el movimiento de la industria multinacional. No obstante, los mercados internacionales de la música, llegan a la ciudad gracias a los empleados de la industria que han hecho el papel de mediadores cuya función ha sido conectar a los artistas internacionales con el público cuencano, denominado por P. Bourdieu «intermediario cultural» (Bourdieu, 1988, p.383).

Ante la ausencia de inversiones locales, considerado por los músicos como una «falta de apoyo» al talento local, se pueden constatar en Cuenca dos tendencias: una, de las bandas que con sus propios recursos han invertido en pagar estudios de grabación en el extranjero e intentar vender sus discos y otros, que han asumido una posición de defender su producción musical desde el arte y no desde la comercialización.

La industria mide la llamada «inteligencia del consumidor» (Bourdieu, 1988, p.383) en diferentes mercados, uno de ellos el mercado del *rock* o *del rap*. Los argumentos más aceptables plantean que la industria y los medios de comunicación no pueden determinar el significado de los productos musicales y asumen que los músicos y los grupos consumidores pueden utilizarlos y apropiarse de ellos de diferentes maneras, creando así un conflicto entre la creatividad y el comercio de la música. El género musical en la música popular incluye las *performances* que permiten una flexibilidad y creatividad en la forma que se les da a las piezas. Estas reglas de comportamiento están dentro y fuera del escenario. De ahí que el género no está determinado por la forma o el estilo de la música en sí misma sino por la percepción de la audiencia, definida en el momento de la *performance*.

1.2 La performance en el heavy metal y en el rap

Para Franco Fabri los géneros se caracterizan por ser unidades culturales, en los que significativo y significado se manifiestan en códigos semióticos. Es decir, en un evento musical se aplican códigos que al descifrarse representan unidades culturales. El concepto de género en música popular, por tanto, incluye otros elementos que no provienen del análisis estrictamente musical. La definición excede la noción de forma porque se ve la necesidad de incorporar otros elementos como: la *performance*, el entorno cultural y social, el mercado y códigos semiótico. Tema en el que coinciden Fabri, Moore, Charles Hamm, Frith y Negus.

En función del estudio, se diferencia género musical de estilo musical en la música popular urbana, en el primer caso, la noción de género, como se señaló, está asociado a la forma, al contexto sociológico y cultural, a la *performance*, a las industrias musicales. El estilo, en cambio, tiene que ver con la actividad del *performer*, es decir aborda un aspecto que peculiariza a los intérpretes.

Por último, Silvia Martínez (2005, pp.31–45) citando a Simon Frith, plantea un debate sobre fronteras y límites de los géneros musicales, partiendo de la necesidad de crear modelos de análisis para las músicas populares, especialmente el *heavy metal*. Pero la gran variedad de características que presenta este mismo género, fue una de las dificultades que también la presente investigación afrontó en el momento de establecer un modelo de análisis musical. Se ensayó con las conocidas rigurosidades del modelo de análisis de la música popular de Philippe Tagg (1982), para lo cual se procedió a elaborar un modelo de ficha que reuniera características similares del levantamiento de partituras de un *corpus* seleccionado, pero se enfrentó que las bandas no encajaban en esta síntesis. Luego, se incorporó a este modelo la propuesta de Regula Burckhard Qureshi (1987, pp.56–86) para visualizar el ‘núcleo duro’ del género desde el análisis del contexto cultural, con estos modelos se construyeron fichas que resumen los elementos musicales del heavy metal en Cuenca.

La *performance* define un proceso social o comunicativo, que requiere de un público y depende, en este sentido, de la interpretación; se relaciona con el significado. Según la definición del diccionario de la RAE, considera *performance*: «La actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador» (DRAE, 2014).

Frith (2014) señala que el arte performativo pone en cuestión la oposición entre sujeto/objeto, pensamiento/cuerpo, adentro/afuera. El arte performativo es una forma de posar. De acuerdo con ello, no sería pertinente buscar en la música popular la pureza del género musical, pues para Frith cuando se escucha música popular se está en presencia de una *performance*, porque esta prioriza el lugar del sujeto en este proceso de categorización. Alejado de un enfoque musicológico, su objetivo fue enfatizar «el contexto sociológico y cultural más amplio en el que los sonidos, las imágenes y las palabras son dotadas de significado» (DRAE, 2014).

Por su carácter performativo, la música del *heavy metal* y del *rap* requieren de un público que descifre, que comprenda el significado de la seducción de su pose, que también sienta y entienda el lenguaje corporal, gestual, que entre en el diálogo de lo interno y externo que expresa el cuerpo en sus movimientos en escena. Para Richard Bauman, citado por Frith (2014), una *performance* es «una estructura emergente» (p.364), que llega a existir solo en tanto es realizada. Frith define la *performance* como un «perfeccionamiento [que supone un aumento de] la intensidad» (p.265), y si para los *performers* esto significa destacarse (por una buena *performance*, por su talento) para el público que también juzga, significa una impresión acrecentada de *control* sobre el flujo de comunicación: en este

contexto, la *performance* es un modo de tomar distancia del contenido y de orientarse hacia la forma.

Para Alejandro Madrid, en las décadas del 1970s 1980s, la *performance* en la música implica una variedad de paradigmas del hacer musical: posturas ortodoxas que separan la composición de la interpretación. Austin, citado por Alejandro Madrid (2009), define la *performance* como el «hacer de una acción [estas enunciaciones las denomina] oraciones performativas» (Madrid, 2009). En lingüística se busca el campo semántico de las oraciones, su carácter connotativo no solo el significado denotativo. Para Austin, los estudios de *performance* no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; los estudios de la *performance* tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permite hacer a la gente en su vida cotidiana.

La *performance* musical se pregunta qué es lo que la música hace y le permite hacer a la gente; con este acercamiento se entiende a las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias, y se pregunta cómo el estudio de la música puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse, cómo estos procesos ayudan a entender la música. En el estudio de la *performance* del *rap* y el *heavy metal*, la música ayuda a comprender la cultura que se ha configurado sobre ella. López Cano, citado por Madrid (2009) promovió el estudio de la *performance* buscando la relación interdisciplinaria entre la teoría musical, las (etno)musicologías, las ciencias sociales, cognitivas y humanidades.

Abordar la música popular urbana desde la *performance* ha implicado el estudio de la estructura y para ello se ha transcrito la música en partituras que ayudaron a entender los significados y técnicas utilizadas por los músicos en Cuenca, pero además se estudia el contexto, el espacio social y cultural que se ve modificado por estos fenómenos; de este modo se aprecian los usos sociales y culturales de estos géneros musicales.

El foco de estudio es el «texto musical escenificado» (Madrid, 2009) a las prácticas cotidianas relacionadas con la *performance musical*; otro de los aspectos importantes de la *performance* es ver el significado de hablar con el cuerpo. Se mantiene la música y la experiencia musical en el centro del trabajo de investigación, pero no es la simple presentación de obras musicales porque la *performance* toma significados o se llena de contenido por la acción de los intérpretes (*performers*) que tienen algo que interpretar (*performar*). Así, entran a dialogar la musicología, la teoría musical y los estudios de la *performance* en los trabajos de Small, Nicholas Cook (2001, p.217).

Moore formula preguntas fundamentales para los estudios de la *performance* musical: ¿qué es lo que la música hace en un contexto social determinado? Los estudios de la *performance musical* operan dentro de procesos históricos y muestran que la música adquiere significación en cuanto articula una variedad de prácticas: danza y discurso social, son procesos que se alejan de los sonidos y el discurso social hasta la escucha. La *performance* musical lleva a analizar tecnología, redes, comunidades virtuales, ‘cybercuerpos’, activismo, nostalgia, memoria, identidad, temas más amplios de la modernidad e hibridación. En opinión de N. Cook (2001) existe, por tanto, una colaboración entre estudios musicales y estudios de *performance*.

Los grupos de *heavy metal* y *rap* convocan a las masas, pero no son masas receptoras, pasivas; existe un juego, un engaño al poder, porque estas músicas no se quedan en la trivialidad, los mensajes y significados son abiertos, crean conciencia, despiertan la crítica, denuncian, cuentan lo que los diarios y medios de comunicación al servicio del poder no pueden contar o lo han ocultado.

Es un género musical que ha alcanzado ahora un espacio en la sociedad; al parecer, una táctica del gobierno ha sido crear la ilusión de que sí son valorados, pero en realidad permanecen olvidados, especialmente en estos últimos años. Muchos grupos expresan

su desaprobación y prefieren mantenerse al margen o ser *underground*, por su fidelidad a su ideología. Si se considera que la esencia de las vanguardias es la contradicción con el sistema, se entendería el porqué de la inconformidad juvenil. En muchos casos, sienten que el oficialismo finge su inclusión para tener el control y visibilizarlos; según su conveniencia existe un simulacro de aceptación mutua.

En la *performance* del *heavy metal* y el *rap*, el mundo interno del público adulto vive la nostalgia de su juventud, su mundo interior se actualiza. Es una ocasión para la catarsis, para un simulacro de rebeldía, pero con un contenido real de desencanto y frustración. Se sigue cantando un conflicto interno antiguo, en donde el subconsciente fluye sobre lo que se soñó y no se alcanzó. Por otra parte, la vanguardia musical en Cuenca siempre ha sido consciente de la inseguridad simbólica que ha generado en ciertos sectores tradicionales de la ciudad.

Hasta hoy los esporádicos conciertos de *heavy metal* o de *rap* que logran presentarse en la ciudad cuentan con la vigilancia policial, control que es ya parte de la *performance* del *metal* y del *rap*. No obstante, los conciertos de *heavy metal* no son proclives a perder el control, porque los mismos actores y receptores exhortan a mostrar 'cultura' como símbolo de orden y obediencia.

I.3 Heavy metal: género del rock. Música alternativa... ¿para quiénes?

En el libro *Cultura y Desarrollo*, coordinado por García Canclini (2012), los autores encuentran una nueva denominación para la música popular urbana como el *rock*, *rap*, *punk* llamándola 'música popular alternativa': «Es decir, aquella que produce bajo las normas de la producción popular comercial y, al mismo tiempo, busca constantemente nuevas dinámicas creativas que permitan extender su marco de acción a partir de las prácticas de ruptura y cuestionamiento de las generaciones emergentes» (García, 2012, p.136).

Las redes que se han tejido alrededor de la producción, circulación y consumo de las músicas populares urbanas o música popular alternativa, funcionan con independencia de la –ya sin futuro– industria discográfica. José Marina (2012) define estas comunidades como «inteligencias compartidas» (p.149) que mejoran la calidad del audio, del disco, video o álbum al participar varios especialistas en la construcción.

El *heavy metal* ha sido catalogado de varias maneras en la música popular urbana como música alternativa, un género del *rock*, un estilo. Ante la emergencia de comprender qué es el *heavy metal*, citamos a Silvia Martínez, quien de manera amplia señala:

En un principio el *heavy* se vio como una versión progresivamente radicalizada del *rock* duro de aquel momento, con el cual seguiría compartiendo rasgos estilísticos básicos: la dureza en la interpretación vocal, la distorsión de la base guitarrística y un sonido global muy denso y agresivo. Los grupos musicales que forjaron aquel primer *heavy* fueron sintetizando algunas características procedentes del *blues* –sobre todo en el tratamiento de las guitarras y la voz– y de la música psicodélica –en la experimentación y la creación de

densas atmósferas sonoras–, en una asociación que los asociará desde su inicio a un ideario de protesta y trasgresión. En pocos años, aquel primer sonido acabará por acentuar los trazos más duros de las que fueran sus fuentes musicales, para consolidarse como un nuevo género diferenciado de otras formas de *rock*. Alrededor del nuevo sonido se recogerán también las imágenes menos sociables del *rock* y desde entonces los denominados heavies –tanto grupos musicales como el público que se mimetiza– irán consolidando un vestuario y un aspecto distintivo, una gestualidad y unas pautas de comportamiento deliberadamente agresivas en sus formas, así como actitudes provocadoras asociadas tanto al elevado tono de algunas de las letras de sus canciones (anticlericales, sexuales, antisistema, etc.) como a su puesta en escena y su imagen pública. A caballo entre los años sesenta y setenta, el nuevo sonido y la nueva estética bautizados como “*heavy metal*” fueron tomando cuerpo en infinidad de grupos musicales grupos, especialmente en la escena anglosajona, y en una nueva subcultura que tuvo su momento de máxima visibilidad social en la década de los ochenta. (Martínez, 2004, pp.31–45)

A pesar de su difusión e importancia en el mundo, y de haber llegado a Cuenca con la misma fuerza que a otras localidades, el *heavy metal* no ha sido considerado como objeto de estudio en las investigaciones musicológicas y se mantiene junto al *rap* en la marginalidad de este tipo de estudios académicos.

Para Robert Walser (2003), el *heavy metal* es un movimiento cultural, ya que desde la música se genera una cultura que debe ser estudiada en un contexto social determinado. Pone énfasis en la generación de un discurso y sus implicaciones sociales, estéticas en relación con la industria musical y el entorno sociopolítico y económico de su medio norteamericano. Además, realiza un acercamiento al análisis de parámetros musicales como el timbre, el volumen, la armonía, la modalidad, la melodía y el ritmo del heavy.

El rock: sus rasgos musicales y socioculturales

Desde los años cincuenta, el *rock* ha pasado por distintos significados, representado en una enorme gama de géneros y estilos salidos del *rock and roll*. En la revista *Rolling Stone* en su Especial de colección, con la cual celebrara los 50 años de *Rock* en julio de 2004, se lee:

Los 50 artistas a los que se rinde homenaje en las páginas siguientes han dejado una huella profunda en la cultura popular del último medio siglo. La potencia reveladora de su obra marcó a varias generaciones de oyentes y sirvió como legado a una enorme cantidad de músicos que encontraron en ellos una fuente de inspiración inagotable. La fecha de nacimiento del género es motivo de discusión en bares y academias desde hace años. Para este homenaje, ROLLING STONE estableció como momento fundacional el 5 de julio de 1954, día en que Elvis Presley, un camionero de 19 años, ingresó en los estudios Sun de Memphis para grabar el sencillo “That’s All Right”. (Stone, 2004, p.40)

La revista aborda todo lo relacionado con la música rock desde su significado cultural, los comportamientos sociales que provocó, su ideología, sus postulados estéticos y el impacto sobre la cultura popular de la segunda mitad del siglo XX. La esencia de la música *rock* estaba en la posibilidad que ofrecía, especialmente a los jóvenes y a unos cuantos adultos, de desembarazarse de las correas de las formalidades de una sociedad considerada hipócrita. No obstante, no se sospechaban los alcances de estas expresiones; en la actualidad, el espíritu liberador se mantiene, pero a ello se suman las expresiones de protesta contra lo establecido, reacciones contra los políticos, las guerras, la religión, y desde esta perspectiva, Cuenca no fue una excepción.

Según el *Diccionario enciclopédico de la música de Alison Latham* (2009), el *rock* es definido como: «Música popular producida comercial-

mente, surgida en Occidente en la década de 1960. El género se caracteriza por el sonido amplificado a volumen muy alto, pulso fuerte y regular, con patrones rítmicos, ejecutado con guitarra, bajo, batería y en ocasiones instrumentos de teclado» (Latham, 2009, p.129).

En el concepto de género musical también se destaca su aspecto comercial, abordado este por K. Negus como industria musical. Para autores como Claudio F. Díaz (2010, p.219), el rock y su cultura han sido parte importante de la industria cultural, al haberse desarrollado en el contexto globalizador del capitalismo, vinculando al mercado tomando en cuenta sus tecnologías de grabación, estrategias publicitarias, los *rankings* de ventas, merchandising, la prensa especializada y moda. Además, el *rock* ha sido considerado una propuesta estética por artistas y consumidores, por ello Díaz enfatiza en la incorporación de esta música a las vanguardias estéticas del siglo XX al ser un arte antinormativo, considerado por el poder hegemónico del arte oficialista como ‘subversivo’, al romper formalmente con lo establecido en una negación de la tradición y del pasado. Un arte que tematiza prácticas alejadas de lo académico normado como el primitivismo, la psicodelia, la lectura de las filosofías orientales, de las culturas indoamericanas o de las prácticas chamánicas.

En opinión de Allan Moore (2003), el *rock and roll* se convirtió en *rock* a fines de la década de 1960, específicamente para diferenciarlo del pop e incorpora en la definición del rock el término ‘autenticidad’. More, citado por Nobile (2014) define entonces al *rock* como la música que se considera auténtica, que encierra en sí «integridad, sinceridad y honestidad» (2014, p.109) y al mismo tiempo afirma que el *rock* y el *pop* se refieren a la música cuyo principal objetivo es lograr un éxito comercial generalizado.

La autenticidad de la expresión, según Moore, surge cuando un compositor o intérprete tiene éxito en transmitir la impresión de

una representación como sincera, una serie de características conspiran juntas para crear la sensación de que su expresión, su emoción es ‘auténtica’. La diferenciación comercial auténtica es importante en un sentido sociológico, ya que tiene profundas implicaciones para la recepción, pero no aporta sobre el estilo musical. Moore abre así el debate de la autenticidad en el rock, debate que puede ser trasladado a la escena del *heavy metal* y *rap* en Cuenca, en donde los músicos que se consideran ‘auténticos’ critican a quienes se entregan a la comercialización de estos géneros.

1.4 ¿Desde cuáles paradigmas la música popular?

● Por qué analizar la música popular? preguntaba Philip Tagg (1982); para resaltar la importancia del estudio de la música popular frente a la «incredulidad del conocimiento» proveniente de la academia misma. El estudio de la música popular ayuda a comprender el porqué y el cómo, quiénes comunican, qué y a quién comunican y con qué ‘efecto’ o consecuencia. Son varias las preguntas que formula el modelo: «el contexto: ¿dónde y cuándo; los participantes: ¿quién, a quién?; finalidades: ¿para qué?; actos: temas abordados; tonos: ¿cómo?; instrumentos: ¿de qué manera?; normas: creencias y códigos performativos; género: tipo de discursos» (Tagg, 1982, pp.37–67).

El modelo de análisis de Tagg está enfocado al significado de la música. Entonces, la música popular es considerada en su manifestación holística, integral, en la cual el receptor no percibe música aislada, sino que a medida que escucha fluyen una serie de contenidos que tienen que ver con la realidad, la cultura, el medio social y evocación de recuerdos. Análisis musical que se extiende al receptor, puesto que, una escucha no se da de manera simple y por la necesidad de un método interdisciplinario. La escucha es activa,

el significado y sentido en la música requieren de una visión holístico que incluye un análisis inter objetivo compuesto por lo que Tagg (1982) denomina: OA (el objeto de análisis); MCI (material de comparación inter objetiva); SH (sustitución hipotética); ECM (elementos del código musical); CAEM (campos de asociación extramusical); MPM (modelos del proceso musical); CSCE (campo sociocultural de estudio); Música 1: Música como notación; Música 2: Música como concepción; Música 3: Música como objeto sonoro y Música 4: Música como percepción.

El método fue presentado a partir del análisis de la música de la serie de televisión *Kojak*. La música detectivesca del cine y de la televisión tiene un campo de significado conocido como el «acorde policial» (Tagg, 1982, p.39), demostrando que hay estilos de música que conducen a un campo semántico, cuya mínima unidad significativa es el *musema* (similar a los *fonemas* en la lingüística). De esta manera, Tagg considera que el significado en la música debe observar lo social, psicológico, gestural, visual, ritual, técnico, histórico, económico, lenguaje, vocabulario, aspectos lingüísticos, función, estilo, situación de *performer* y actitudes del receptor. Los significados de los «acordes de poder» (Burckhardt, 1987, pp.56–86); es decir, los *musemas* del *heavy metal*, están insertos en un contexto cultural, relacionado con la representación de códigos, materiales musicales y fórmulas que han sido estandarizados junto a signos y símbolos propios de las culturas, considerando, no solo a los *performer* sino a los participantes del entorno sociocultural y a los procesos extramusicales que incluyen contexto, conceptos y comportamientos.

Los significados de los ‘acordes de poder’ es decir, los *musemas* del *heavy metal*, están insertos en un contexto cultural, relacionado con la representación de códigos, materiales musicales y fórmulas que han sido estandarizados junto a signos y símbolos propios de las culturas, considerando, no solo a los *performer* sino a los participantes del entorno sociocultural y a los procesos extramusica-

les que incluyen contexto, conceptos y comportamientos, según Burckhardt (1987, pp.56–86). En la aplicación de esta metodología se emplea el video; al respecto, Internet proporciona algunas herramientas y archivos en los que se encuentran los denominados ‘videos oficiales’ o también los ‘video aficionados’ o ‘video promocionales’ que facilitan repetir las escenas para su interpretación; también se usan videos realizados como resultado de la observación participante.

Un método de análisis del *rock* debería interrogar sobre la experiencia musical y el valor musical del *rock*, mediante un análisis que muestre si se logra o no una estética particular. Los análisis musicales aún no han escapado a la hegemonía académica del *canon* europeo que modela a quienes escuchan. Un modelo de análisis del *rock* debería involucrar cuestiones de construcción, simplicidad, amplitud (para crear un sentido de espacio) y vocalidad (sonido y uso de la voz), que para Moore (2002) es en la combinación enfática de estas características, donde se puede etiquetar lo «auténtico que sin embargo es cuidadosamente construido» (pp.209–223).

Existe un amplio debate referente al análisis armónico del *rock*. Moore hace algunas consideraciones que provienen de las prácticas del *blues*, el *gospel*, el *soul*. También considera las prácticas derivadas de Broadway y *Tin Pan Alley*⁴: «En los primeros cincuenta, la transición del *Tin Pan Alley* al *rock and roll* reflejó los importantes cambios demográficos, sociales y culturales de la sociedad norteamericana». (Shuker, 2005, p.296). Su enfoque tiene dos componentes esenciales: el primero que identifica prácticas formales que determinan el funcionamiento de las armonías y el segundo, que adopta un sistema modal para la nomenclatura de armonías.

4. Término que designa a un grupo de compositores y editores musicales congregados en una zona de la ciudad de Nueva York a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Schenker (1982) parte del principio de la existencia de diversos niveles estructurales de una obra musical, los que pueden ser esenciales o superficiales en la relación de unos con otros; mientras, Moore (2003) se mostraba escéptico al empleo exhaustivo de las técnicas analíticas de Schenker en el rock. Por otra parte, Drew F. Nobile (2014, p.11) aplica un enfoque estructural para el análisis del rock. Argumenta que el análisis armónico en la música rock no se limita solo a tonalidades mayores y menores, sino que muchos teóricos han propuesto una interpretación modal de un amplio repertorio de canciones de rock. Pero su postura tiende a considerar, que las canciones de rock están fundamentalmente en tonalidades mayores o menores, en la mayoría de casos en tono mayor. Considera que elegir una tonalidad es tal vez la decisión más difícil.

El análisis armónico de las canciones de *heavy metal* en Cuenca no es ajeno a esta discusión, se ha podido encontrar desarrollos dentro de la armonía tonal y dentro de la armonía MODAL. En un análisis musical no hay personas autónomas ni datos autónomos, la música no se restringe a la estructura, sino que estas son hechas y percibida por personas. El análisis requiere una bifocalidad de perspectiva: suficiente conocimiento interno y empatía para entender el poder de la música, la postura crítica de un extraño y la perspectiva histórica para localizar y explicar ese poder dentro de un mayor contexto. Solo adoptando una postura tan complicada, se podría hacer justicia a las complejidades humanas que se registran en los sonidos musicales, según Walser, citado por Moore.

Walser presenta diez axiomas a tener presente en un análisis musical: 1. Se debe escribir sobre música. 2. A diferencia del lenguaje, la música a menudo parece no requerir traducción. 3. Los juicios musicales no pueden descartarse por considerarlos subjetivos; pero tampoco asumirse como objetivos. 4. La división entre musicología y etnomusicología ya no es útil porque sus dicotomías constitutivas -yo/otro, occidental/no occidental, arte/función, historia/etnografía y texto/práctica- ya no son defendibles. 5. El análisis es una

actividad relacional; su éxito está en relación con sus objetivos, que los analistas deben sentirse obligados a aclarar. 6. La división entre musicología y teoría de la música nunca ha sido útil porque su dicotomía constitutiva, cultura/estructura, nunca ha sido defendible. 7. El análisis es inevitablemente reductivo, y precisamente por eso es útil. 8. La música popular y la música clásica no se pueden comparar en términos de valor, porque estas categorías son interdependientes y activamente reproducidas. 9. La música del siglo XX' es la música que la gente del siglo XX ha hecho y ha escuchado. 10. Solo tiene el problema de conexión "Popular music analysis: ten apothegms and four instances". (Moore, 2003, pp.16-38)

No se ha pretendido en esta investigación, una aplicación rigurosa de los métodos de análisis referidos, pero si contar con diversos elementos que permitan comprender el fenómeno de estudio desde su interdisciplinaridad y flexibilidad. Con el fin de identificar el impacto del proceso globalizador –la migración, las nuevas tecnologías y la Ley de Comunicación–, en la producción y recepción del *heavy metal* del rap en la ciudad de Cuenca en el siglo XXI y verificar en las obras musicales los elementos que lo evidencian, ha sido necesario aplicar varios procedimientos metodológicos, en sucesión o en sincronía.

Para el trabajo de campo se aplicó la perspectiva metodológica etnográfica del enfoque cualitativo que incluyó:

- Identificación de grupos, compositores, intérpretes y otros actores para establecer contacto.
- Observación participante mediante la asistencia a conciertos cerrados y al aire libre, en bares y espacios definidos en la ciudad como territorios para el *heavy del rap*.
- Recopilación de material musical en formatos de video, grabaciones en CD, casete, descargas de red, grabaciones documentales de presentaciones en vivo en audio y video.

- Constitución de un repositorio de *rap* con entrevistas, grabaciones, partituras, letras de las canciones, fichas de clasificación, fichas de datos de los grupos, fichas de análisis.

El proceso de análisis incluyó:

- Diseño de entrevistas para músicos, gestores culturales, periodistas, científicos sociales, docentes, estudiantes.
- Diseño de entrevistas a profundidad para músicos metaleros y raperos.
- Diseño de una encuesta para obtener información sobre las bandas, los géneros musicales, los productos musicales, medios de difusión, influencias, contactos, valoración del aporte a la cultura de la ciudad, lugares de concentración y de ubicación tanto físicos como virtuales.
- Participación en foros sobre juventudes, mesas redondas con los autores, conferencias, talleres sobre música *rock*, *metal* y *hip hop*.
- Transcripción y digitalización de partituras.


El proceso metodológico para la selección de la muestra de bandas de *heavy metal* de la ciudad de Cuenca fue el siguiente:

- Identificación de las bandas a través de la red, conciertos, prensa y radio.
- Elaboración de un primer listado y análisis, tomando en cuenta dos lineamientos:
 - o Por covers.
 - o Composiciones nuevas.
- Selección y clasificación de las bandas con composiciones propias en diferentes géneros del metal.
- Depuración del listado mediante observación participante, aplicación de encuestas, entrevistas personales y en el campo, y audiciones.
- Selección de veinte bandas de *heavy metal*, tomando en cuenta la trascendencia, vigencia, producción y composiciones propias.

La muestra reúne a veinte bandas, de las cuales diecisiete se en-

cuentran vigentes. De esta muestra, se han digitalizado veinte partituras pertenecientes a trece bandas. Para el análisis de la *performance* y del discurso, se han seleccionado tres bandas de *heavy metal* vigentes por más de veinte años, Bajo Sueños, Basca y Ciudad Santa. Las bandas y los temas escogidos responden a la trayectoria, reconocimiento en la ciudad, vigencia y producción discográfica. Además, se incluye a las bandas Música para Camaleones y Sobrepeso como ejemplos de ‘música fusión’ de los géneros del *metal*. Ha sido importante el aporte y colaboración de los integrantes de los grupos para la conformación de la muestra.

En el estilo *rap* constan cuarenta y un MC y crew con los cuales se construye una muestra de cuatro MC y análisis de siete canciones. Para los temas analizados se ideó una ficha que resuma las estructuras musicales para contar con instrumentos que permitan la observación global del fenómeno.

A black and white photograph capturing a vibrant concert scene. The foreground is dominated by the dark silhouettes of a dense crowd, with many individuals raising their hands in the air. Some hands are pointing upwards, while others are open. The background is filled with a bright, hazy glow from stage lights, creating a sense of energy and atmosphere. Several sharp beams of light cut through the haze, illuminating the scene. The overall mood is one of excitement and collective celebration.

Capítulo II. La ciudad
de Santa Ana de
los cuatro ríos de
Cuenca: Patrimonio
Cultural de la
Humanidad

Santa Ana de los Ríos de Cuenca, ciudad española fundada el 12 de abril de 1557 por Gil Ramírez Dávalos, bajo la orden del Virrey del Perú, Andrés Hurtado de Mendoza, capital de la provincia del Azuay y tercera ciudad de la República del Ecuador, se encuentra ubicada sobre el asentamiento histórico de la cultura cañari, conocido como Guapondélic, sitio que se convirtió en la ciudad de Tomebamba, considerada como la segunda capital del Imperio Inca al sur de la cordillera de los Andes.

Su altura está entre 2 350 y 2 550 metros sobre el nivel del mar. En el año 2000 registró una población de 417 632 (GAD, s/d) habitantes, la misma que para el 2010 alcanzó los 505 585 habitantes, según datos del censo poblacional de ese año (INEC, 2010a). Las temperaturas, a lo largo del año, fluctúan entre 14 °C y 18 °C. La ciudad cuenta con una superficie de 8 639 hectáreas y se extiende en tres terrazas geográficas: una alta, al norte de la ciudad, es el enclave de la parte moderna de la ciudad; otra media, ubicada en la parte central, donde se sitúa el centro histórico y la tercera es la zona baja, una llanura atravesada por cuatro ríos: Yanuncay, Tarqui, Machángara y Tomebamba; estos lugares paisajísticos han despertado la inspiración de artistas, músicos y poetas.

A medida que la ciudad se extendía hacia el valle, los espacios se hacían propicios para reuniones y eventos, artísticos y culturales; entre los eventos más relevantes a inicios del siglo XX en Cuenca, se encontraba la Fiesta de la Lira (1919); esta se celebraba a orillas del río Tomebamba, en donde se reunían intelectuales, músicos y oradores; al final eran coronados los poetas como símbolo de sabiduría e inmortalidad se inmortalizaron en los nombres que llevan las calles del centro histórico. Estos insignes laureados sentaron las bases de una fuerza, que en términos de Bourdieu (1988) representan a las clases sociales altas, y aseguran su supremacía y permanencia, no solo con la acumulación de una riqueza económica sino de un capital cultural, simbólico y social. Para finales del siglo XX e inicios del XXI, estos espacios emblemáticos de la ciudad

cercanos al río Tomebamba, conocidos como El Barranco, Puente Roto y Parque de la Madre, se han convertido en los lugares preferidos para presentaciones artísticas, culturales y musicales en las fiestas conmemorativas de la ciudad.

Cuenca está construida sobre asentamientos históricos arquitectónicos de tres culturas: cañari, inca y española. Desde el 9 de marzo de 1982, el centro histórico de la ciudad ostenta el título de Patrimonio Cultural del Estado y en 1999 el Comité de Patrimonio Mundial declaró a Santa Ana de los Ríos de Cuenca, “Patrimonio Cultural de la Humanidad”. Se trata de la tercera ciudad más importantes del Ecuador y es considerada una ciudad artesanal; desde su fundación vivió, en gran medida, de la agricultura y de la artesanía en sus diversas manifestaciones.

Diego Jaramillo, arquitecto cuencano, considera que hasta el siglo XIX: «Cuenca nunca fue una ciudad industrial, sin embargo, algunas industrias se crearon a mediados del siglo XIX: un molino textil, una fábrica de fundición de hierro, una fábrica de sulfato de quinina, que fueron dinamizadores importantes de la economía de finales de siglo» (Jaramillo, 2004, pp.86–143). En los albores del siglo XX, Cuenca era una ciudad de lento crecimiento, de arquitectura afrancesada, casas de barro con techos de teja, barrios artesanales y cholos cuencanos; entrado el siglo, también recibe las influencias de la globalización y se observa el desarrollo de la industria. A partir de 1998 la economía de la región pasa a depender principalmente de las divisas de los migrantes y de la industria del turismo.

II.1 Transición cultural del siglo XX al XXI

Las ciudades son centros en constante construcción y transformación, y están sujetas a un crecimiento –en muchos casos desmesurado– provocando expectativas en sus habitantes relacionadas con una elevación significativa de la calidad de vida. Una ciudad está hecha de pasado, presente y futuro; en ella el ser humano se nutre de recuerdos, de añoranzas y esperas, y al mismo tiempo se crean expectativas sobre su futuro. La universalización del planeta ha conectado a la ciudad a las redes de otras ciudades, su espacio urbano está formado por la ciudad-mundo y el mundo-ciudad (Augé, 2007, p.93), es decir se rompen las fronteras de separación con el resto del planeta para establecer nuevas formas de sensibilidad y contacto con la realidad: la globalización la convierte en una ciudad mundial pero que también alberga al mundo, a pesar de las dificultades de comunicación señaladas.

El paso del siglo XX al XXI está caracterizado especialmente por el fenómeno de la globalización en el mercado económico, en las redes tecnológicas de comunicación, la movilidad humana, su concentración en grandes centros urbanos y la desigualdad de la humanidad en el planeta como lo señala el antropólogo contemporáneo Marc Augé. La expansión de la economía capitalista trae la división de los países desarrollados frente a países no desarrollados.

En este contexto en el que América Latina se ha convertido en la proveedora de materia prima intelectual (Martín-Barbero, 1991), los estudios culturales latinoamericanos están enfocados a conseguir la descolonización que supere la división e imposición de las culturas hegemónicas frente a las subalternas. El pensamiento contemporáneo se desarrolla en los países periféricos, analiza el

mundo desde las relaciones de poder consolidadas a lo largo de los años, como es el etnocentrismo frente a la pluriculturalidad. Es este el marco en el cual se contextualiza la *performance* de reclamo de las bandas de *heavy metal* y *rap* de Cuenca.

La influencia de la cultura de masas planteó el peligro de la homogeneización de la cultura local, tema que hasta el presente es debatido en Cuenca y hasta temido por algunos sectores de la ciudad, que ven sus tradiciones en peligro de desaparición. Este complejo panorama es expresado por Sobrepeso (1993), una banda de rock fusión de Cuenca, que en 1999 compuso el tema *Fin de Milenio* (Sobrepeso, 1999) para la banda sonora de la película *Ratas, ratones, rateros* de Sebastián Cordero⁵; en la primera estrofa dice: «Hoy estos nuevos tiempos me invitan a individualizarme/ Soy la forma compleja, de energía cambiante/ Qué puedo hacer si así es la razón de la bendecida vida/ Recibo aliento amargo como gran bendición».

Con una mezcla de optimismo y pesimismo, presenta las incertidumbres del cambio de milenio y reflexiona sobre las grandes contradicciones sociales presentadas en el filme. El coro de la canción expresa las contradicciones de una juventud que vive la belleza de su edad en un mundo que no ofrece mayores esperanzas: «Coro: La belleza de estos tiempos tan impredecibles/ El milenio se va y las guerras civiles»

5. Cordero (2000). *Ratas, ratones, rateros*. [Película]. Director: Cordero Sebastián. Estreno: 1999. Película ganadora de: Premios a la Mejor Película y Mejor Ópera-Prima en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste (1999); Premios a la Mejor Ópera-Prima y Mejor Actor en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (1999); Premio a la Mejor Edición en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1999); Mención Especial del Jurado al Mejor Actor en el Festival Internacional de Cine de Santo Domingo (2000); Premio de la Crítica en el Cuarto Encuentro Latinoamericano de Cine de Lima (2000); Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine de Bogotá (2000); Premio a la Mejor Película en el Festival de Cine Iberoamericano de Bruselas, 2000.

Letra y música expresan en el coro, el desconcierto y la esperanza en medio de la crisis mundial y de las guerras, tensión que amenaza a todo el planeta. No obstante, Sobrepeso hace suyo este conflicto. Fusiona varios géneros del *metal*, considerados ya universales, *heavy*, *trash* con elementos musicales del *blues* y crea un estilo musical propio, representativo de la música popular urbana en Cuenca. La banda incursiona con acierto en una película nacional de reconocimiento internacional, que trata sobre una sociedad injusta en donde prima el individualismo; describe la vida de los jóvenes atrapados en un mundo sin esperanza y condenados a la vaciedad. Los gritos de la *performance* de esta canción son las expresiones de desesperación de una juventud que ve pasar la 'bendecida vida' entre guerras y contradicciones sin poder hacer nada que les devuelva la esperanza.

La expansión de una sola cultura en el mundo, basada en la ideología del consumo capitalista se ha agudizado y la economía de Cuenca en el nuevo milenio se afirma en las remesas de los migrantes con impacto en la cultura: «A las culturas subalternas se les impide todo desarrollo autónomo o alternativo, se reordenan su producción y su consumo, su estructura social y su lenguaje, para adaptarlos al desarrollo capitalista» (García, 1981, p.30). Ante este reto, en el mundo actual, el estudio de la música es un desafío, desde la incursión en las músicas populares urbanas hasta la definición de términos y delimitación de géneros musicales en los estudios musicológicos; más, si se considera que las músicas circulan, se consumen, se fusionan, aparecen y desaparecen de forma vertiginosa.

Resulta paradójico, como debido a estos cambios, pese al número de habitantes que posee Cuenca, esta ciudad ha vivido su crecimiento en un constante aislamiento; esta desconexión con el resto del país ha estado marcada por la falta de atención a las vías de comunicación, tanto aéreas como terrestres, como resultado del abandono de gobiernos centrales y la falta de gestión de los gobiernos locales de turno. En cambio, el imaginario de ciudad culta

ha servido para mantener la unidad y la solidaridad interna, bajo un aparente consenso de pertenencia a una ciudad de poetas e intelectuales nobles (blancos) que representan la existencia de «una comunidad racista, de fuertes entramados parentales, con persistentes dominaciones simbólicas de raza, género y clase» (Mancero, 2012, p. 24).

Hacia el año 2010, Cuenca había crecido geográfica y demográficamente, hecho que produjo cambios similares a los de otras urbes en expansión. En las grandes metrópolis, esta expansión crea situaciones de desigualdad entre centro y periferia. Las periferias, geográficamente, son las zonas que rodean a la ciudad, tienen sentido geográfico, pero también político y social. Las nuevas formas de urbanización en Cuenca estuvieron profundamente influidas por el fenómeno migratorio, marcando un cambio de imagen de la ciudad y del campo; especialmente en la arquitectura, se levantaron construcciones que cambiaron los paisajes tanto urbanos como rurales, los que, a diferencia de otras urbes, no representan cordones de miseria sino de un nuevo poder económico proveniente principalmente de capitales enviados del exterior de quienes emigraron.

Este fenómeno ha ocasionado intercambios que han determinado la percepción de la cultura y el arte, mediante la aparición de nuevas imágenes y nuevas expresiones musicales; el mismo crecimiento esboza paisajes sonoros diferentes que causan en los habitantes, admiración ante la novedad y transformación del modelo de vida y, al mismo tiempo, nostalgia por la ciudad del pasado. Los grupos sociales tienden a identificarse y a visibilizarse en el contexto del movimiento cultural de la ciudad, marcados por la tradición y lo contemporáneo.

Como resultado de la modernidad capitalista, tanto el flujo de la música en un mundo global como su relación con la tecnología y la movilidad humana contemporánea, son elementos que han permitido comprender los procesos de producción, circulación y consumo del *heavy metal* y del *rap* en Cuenca.

La cultura cuencana en el siglo XXI (2000-2014)

En 1999 Cuenca celebraba la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Humanidad durante la alcaldía del arquitecto Fernando Cordero, quien en su proyecto político de gobierno iniciaba la construcción de la nueva ciudad, mientras la estabilidad política, social y económica del Ecuador durante el cambio de milenio, se veía afectada por una profunda crisis.

Mientras los sucesos mundiales del tercer milenio marcaban la era de la digitalización de las finanzas y de la comunicación, la falta de empleo afecta especialmente a la juventud que recién a los treinta años ingresa en la profesionalización y en el servicio laboral.

El panorama cuencano se agudizaba por las quiebras bancarias, el despilfarro de los fondos públicos y el crecimiento de la deuda externa, provocando el levantamiento y la protesta ciudadana, con las consecuentes caídas de los gobiernos de los presidentes: Abdalá Bucaram (1997); Jamil Mahuad (2000) y Lucio Gutiérrez (2005), con encargos interinos entre uno y otro periodo presidencial.

La crisis del sistema bancario, iniciada en 1999, produjo graves consecuencias para el país. Para el 2000, el presidente Jamil Mahuad anunciaba la dolarización, lo que propició su caída del mando presidencial; ello trajo consigo el congelamiento bancario y, por tanto, la salida del país de miles de ecuatorianos, provocando la ola migratoria más grande de todos los tiempos, especialmente en las ciudades de Cuenca y Cañar. La pérdida de la moneda propia en el Ecuador, quebrantó el control de la economía, lo cual implicaba quedarse sin proyectos nacionales. Fueron hechos que llenaron de escepticismo a la ciudadanía, se perdía la confianza en la democracia y se defraudaba a la juventud, para quienes el futuro se presentaba oscuro e incierto.

En Cuenca se ha criticado a la globalización como una intromisión en las culturas, una imposición cultural de los países desarrollados. La producción, creación y circulación de los bienes culturales entran en tensión con la diversidad y alteridad de las culturas populares en cada región, llamada por Néstor García Canclini, 'hibridación': «[...] procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (García, 2001, p.14). América Latina no escapa a la repercusión de los hechos internacionales; Ecuador había ingresado al nuevo milenio enfrentando constantes devaluaciones del sucre, su moneda oficial; posteriormente su economía dolarizada significó la pérdida de la moneda propia del país.

Sin embargo, Cuenca en medio de la crisis nacional, apuesta por la construcción de una nueva ciudad, marcada por la transformación de sus ideas, de sus costumbres, de sus viviendas, con dependencia directa a las inversiones de la migración indígena. Muchos de los pobladores ven su futuro en EE UU, símbolo de éxito, modernidad y desarrollo. No obstante, persiste un punto de coincidencia en el imaginario de Cuenca como ciudad culta, en este contexto de institucionalización de eventos culturales internacionales como la Bienal de Artes Plásticas, el Festival de Cine Latinoamericano, el Encuentro de Literatura, el Congreso de Historia: realidad social y económica de América Latina, y la reactivación de la Fiesta de La Lira; no es raro que estos eventos empiecen a contar con los auspicios de capitales de los emigrantes que han tenido éxitos en el exterior y en estos años, paulatinamente, se han constituido en un poder local importante para la economía de Cuenca.

II.2 «Estampida migratoria» y crecimiento del centro urbano en Cuenca

En Ecuador, entre los años 1999 y 2004 se dio el evento conocido por «estampida migratoria». Las cifras de salida del país fueron altas con relación a los demás países de Latinoamérica y los destinos elegidos fueron EE UU, España e Italia (Jokisch y Kyle, 2005, pp. 57–70). El impacto del fenómeno fue motivo de pesquisas de diversos tipos, la mayoría liderados por la Flacso, Ecuador. Uno de ellos, *La migración ecuatoriana Transnacionalismo, redes e identidades* de E. M. Carrillo (2005, pp. 361–370) señala históricamente a las provincias de Loja, Azuay y Cañar como las zonas con mayor movimiento migratorio en América Latina.

Según datos del Instituto Nacional de Estadística y Censo (INEC) fueron saldos migratorios que bordeaban la salida de 180 000 personas; generalmente se iban juntos o separados, y en épocas diferentes; para ello se endeudaban con el compromiso de enviar a sus familiares, el dinero suficiente para saldar dicha deuda. Se trata de uno de los movimientos migratorios más numerosos en Latinoamérica durante el cambio de siglo, muchos padres viajaron dejando en sus hijos la promesa de retorno o de llevarlos junto a ellos.

Las consecuencias de esta situación son graves: por un lado, impide que una gran parte de la población forme parte del movimiento que favorece el progreso en ciertos sectores de su país de origen y, asimismo, los condena, en el país al que han emigrado, al paro o a la realización de las tareas peor pagadas y con menor estabilidad laboral. (Augé, 2007, p.50)

En este periodo se determinó que el 44% de los ecuatorianos que salieron del país, provenían de la provincia del Azuay. Este movimiento migratorio generó al Ecuador un total de remesas de 1 205

millones de dólares, de los cuales el 45% (551 millones) eran de personas oriundas de las provincias de Cañar y Azuay (Castillo, 2003, p.145). La mayoría emigró sin documentos legales; algunos fueron como turistas y se quedaron en el país de destino; viajaron con visas falsas de trabajo o se aventuraron a viajar sin documentos.

Los niños y adolescentes que quedaron bajo el cuidado de sus abuelos, tíos, tías o familiares cercanos, aún hoy ya jóvenes, esperan viajar, pero enfrentan la frustración ante la pérdida de sus padres, quienes no consiguen llevarlos ni tampoco regresar, tal como lo habían prometido; ello trajo como consecuencias: rompimiento del núcleo familiar, abandono escolar, consecuencias psicosociales e impactos en la cultura.

Por otro lado, genera un distanciamiento entre las diferentes generaciones: la figura simbólica que representan los padres de cara a sus hijos se debilita cuando éstos los perciben como personas completamente extrañas al mundo de la comunicación y el consumo que tanto les fascina. Esto sucede especialmente en los países en los que los hijos de la segunda generación de inmigrantes asisten a la escuela y viven una experiencia radicalmente opuesta a la de sus padres, incluso en los casos en que atraviesan por dificultades escolares. (Augé, 2007, p.50)

Los emigrantes y sus familias se mantienen en contacto gracias a la tecnología, incrementada notablemente en la región sur del Ecuador. Cuenca es parte de la universalización del planeta; en este milenio resulta complejo pensar en una ciudad que no esté conectada a las redes con otras ciudades. El mundo se ve reducido por la movilidad humana (la llamada aldea global). El crecimiento de los centros urbanos trae consigo situaciones de desigualdad para los niños que se quedaron a cargo de algún familiar y viven sus propias historias bajo la marca común de la espera.

En este contexto, el tiempo no se detiene, pues los niños y los

adolescentes crecen en un marco de convivencia familiar virtual: aprenden a contactar con sus familiares por Internet, a través de un mercado nuevo para la ciudad, los ‘café nets’. Las comunicaciones entre parientes emigrantes y quienes se han quedado en la ciudad se vuelven más fluidas, gracias al incremento de la tecnología digital y a la capacidad económica que la ciudad ha logrado con las nuevas inversiones de quienes han viajado. Desde EE UU o España envían al país, dinero, ropa, teléfonos celulares y diversos dispositivos electrónicos.

El panorama de Cuenca ha cambiado, provocando por dos vías, una gran influencia de la cultura y el modo de vida norteamericanos. Por un lado, no es raro observar a jóvenes en las calles portando dispositivos o circulando en autos dotados de altoparlantes de última tecnología, vistiendo la moda de las nacientes culturas juveniles con las cuales empiezan a mostrar afinidad al relacionarse de manera virtual, intercambiando ideas y gustos sin necesidad de viajar; por otra parte, esta influencia se refuerza debido a la llegada a la ciudad de un número elevado de extranjeros, especialmente jubilados norteamericanos, que ven en Cuenca el lugar ideal para vivir.

La sociedad se transforma a través de la moda, la música, las comidas, los flujos migratorios. Dado la presencia de estos fenómenos, se han detectado cambios en la constitución de la familia tradicional. En un mismo hogar, los abuelos indígenas acogen a sus nietos y conviven aceptando la coexistencia de mundos diferentes; los primeros, envueltos en la tradición y los jóvenes, abiertos a la influencia, al cambio, ‘a la novedad e imposición’ de una economía basada en el consumo de un mercado capitalista, cambia las sensibilidades de la sociedad; esta complejidad de temas es asumida por la música *heavy metal* y *rap*, los que por su posición de crítica y de cambio, consideramos, se ubican en la vanguardia musical de Cuenca.

Uno de los mayores impactos psicosociales de la fuerza migratoria y de la separación familiar ha sido el sentimiento de abandono. Muchos de los niños y de los adolescentes, como se ha referido, quedaron bajo el cuidado de familiares, amigos o vecinos a la espera de sus padres, quienes partieron con la promesa del retorno o de volver para llevarlos. Los trabajos investigativos de este fenómeno de crisis de identidad y desesperanza de los jóvenes, ha sido llevada al cine ecuatoriano con la participación de las bandas cuencanas de *rock fusión*, entre ellas Música para Camaleones, en la película *Vengo volviendo* de 2015, de Gabriel Páez e Isabel Rodas que incluye en su banda sonora la música de este grupo.

Los progenitores que viajaron de manera ilegal, al no poder cumplir las promesas de retorno, trataron de compensar a sus hijos su ausencia, cubriéndoles de dinero, tecnología sofisticada en teléfonos celulares inteligentes, computadoras, amplificadores, micrófonos, instrumentos musicales, *iPod* o *tablets*. Surgió así una nueva ocupación en la ciudad y en las zonas rurales, la del *Disjockey*, una persona contratada para animar y reproducir música en las fiestas y, además, alquilar equipos de amplificación.

De esta manera, se transgredía el privilegio de una determinada clase social y se imponía la cultura del migrantes, una cultura identificada por la ‘facha’, por el vestuario, por el ‘habla’, por su preferencia por la música ‘chicha’ –considerada en los estratos sociales altos como un gusto ‘cholo’– llamados de manera despectiva como ‘los migras’, término empleado para referirse a los indígenas que han viajado al exterior y que hoy representan un poder económico significativo en la ciudad.

En este contexto, se ve como la modernidad avanza en Cuenca y se hacen evidentes los procesos de *hibridación cultural*. Las músicas populares urbanas como el *heavy metal* ya no solo son un gusto musical sino una cultura. Los temas sobre el viajero que no pueden retornar, la nostalgia o el desarraigo son frecuentes en la música

de las bandas cuencanas, sus letras hablan de gente que viajó con ilusiones, sueños por los cuales apostaron sus pocas pertenencias en busca del ‘sueño americano (*american way of life*)’, y lo perdieron todo incluyendo la pérdida de su identidad.

Como consecuencia, muchos se sienten desterrados y los pocos que han retornado, no logran reinsertarse, no encuentran trabajo o simplemente han sido olvidados. Son historias de migrantes que lograron pasar las fronteras al país del norte, pero de manera ilegal; emigrantes que no pueden regresar porque, además, para poder viajar de esta manera tuvieron que vender todo a los ‘coyotes’ (persona que cobra fuertes sumas de dinero a los emigrantes indocumentados para hacerles cruzar la frontera a EE UU. Se trata de un tráfico ilegal de personas).

Entre los músicos de *heavy metal* que han emigrado y no han roto su vínculo de apego y pertenencia con la ciudad de Cuenca se encuentra Paulo Freire, un músico cuencano de *heavy metal* que emigró a los EE UU, allí compuso el tema *Mi ciudad* del álbum “*Busca libertad*” (2003), con su nueva banda formada en Nueva York llamada Viruzy (2013). La canción desarrolla el tema de la nostalgia, de quien se ha visto obligado a abandonar su tierra.

Otra banda de Cuenca, Tribus de 2012, aborda el tema de la migración en su producción *Extraño en mi hogar* del álbum “*Condenados a morir*”, donde se expresa que «lo más duro es aceptar que perdí» (2014). Con estos temas se palpa que los migrantes viven una especie de destierro y llega el momento en que sienten no pertenecer a ningún lugar. El cantante de la banda Sobre peso vive en España, trabajó el rock fusión; esta banda se propuso nuevos proyectos y en agosto de 2016, volvió a ocupar el primer puesto en el programa ‘Las 20 casillas’, de radio Súper 9’49 de Cuenca, con su tema *Panic Attack*.

La banda de *heavy metal* y *death metal*, Mitayo, con el tema *Mi Gente*

(2014), del álbum “*Tabú*” de 2016, habla del engaño, del robo a los migrantes, de las pérdidas durante estas travesías. En la provincia del Azuay existen varios casos de personas que han fracasado en su intento por cruzar la frontera, para cumplir ‘el sueño americano’. La aparición del rap también está ligada al fenómeno migratorio en Cuenca, tema que será analizado más adelante.

II.3 Tradición musical en Cuenca

Mónica Mancero Acosta (2012), en su tesis doctoral titulada, “*Nobles y cholos: raza, género y clase en Cuenca, 1995–2005*”, analiza aspectos culturales, sociales y políticos de la ciudad y su repercusión en el ámbito nacional y latinoamericano. El capítulo II, titulado “*De Cuenca Atenas a Cuenca Patrimonio: entre la dominación y la hegemonía*” proporciona una visión amplia del panorama cultural de Cuenca. A inicios del siglo XX, Cuenca ingresa en la modernidad y el gusto por lo europeo será sinónimo de culto. Las raíces de este constructo son analizadas por Luis Cordero Crespo, quien llegó a ser Presidente de la República del Ecuador:

Esos viejos deseos, muchas veces contenidos, de belleza y diversidad, alcanzan su realización para unos pocos cuando los muebles vieneses, las alfombras belgas, los cristales alemanes, las porcelanas francesas, los pianos *Steinway* y los automóviles llegan a las enormes casas de las elites locales para marcar una época de cambio sustentada en la necesidad radical de establecer la “diferencia” mediante la acumulación de capital simbólico. (Martínez, 2004, pp.146–211)

Se ha señalado que la construcción del imaginario de Cuenca ha girado en torno a una ciudad cultural, iniciada con la denominación de «Cuenca, Atenas del Ecuador».

El grupo mayor de intelectuales que escribe –especialmente a partir de los años setenta– había nacido entre 1848 y 1860. He aquí los principales nombres: Federico Proaño (1848–1894), Miguel Moreno (1851–1910), el Padre Julio M. Matrovelle (1852–1929), el Hermano Miguel o Francisco Febres Cordero (1854–1910), Honorato Vázquez (1855–1933), José Peralta (1855–1937), Alberto Muñoz Vernaza (1856–1941), Rafael María Arízaga (1958–1933), Remigio Crespo Toral (1860–1939). Se suman a esta sobresaliente nómina de personajes, los nacidos pocos años después: Manuel J. Calle (1866–1926), Octavio Cordero Palacios (1870–1930). (López, 2003, p.143)

En 1919 se convocan a la primera edición de la Fiesta de la Lira, evento en el cual serán coronados poetas y oradores:

Crean lo cuencanos que viven en una nueva Arcadia, esa mítica tierra griega en la que conviven los pastores y los músicos, los dioses y los poetas, y deciden, basados en la tradición mariana de los *Sábados de Mayo* impulsada por Miguel Moreno, entregarse a los juegos de la poesía bajo la ilusión colectiva de la *Fiesta de la Lira*. (Martínez, 2004, pp.146–211)

Esta fiesta ha inspirado la creación del certamen de Poesía Hispanoamericana, Festival de la Lira (mayo de 2007); es un evento de la banca privada, de la Municipalidad y la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. Por otra parte, la tradición de hábiles artesanos ha permitido sectorizar a la ciudad por barrios, según las artesanías. Se conservan barrios, como: las Herrerías (llamado así debido a la concentración de los artesanos especializados en las artes del fuego); el tradicional barrio de la Cruz del Vado; el de Todos Santos o barrio de las panaderías (emplea hornos de leña); el barrio de El Vecino o el barrio Blanco (donde se encontraban los orfebres y las tejedoras del sombrero de paja toquilla) y el barrio de los alfareros de la Convención del 45. Estos son barrios que sobrevivieron a la modernización de la ciudad y en la actualidad, se busca conservarlos y preservarlos pues son parte importante de la cultura popular y de la identidad cuencana.

Cuenca consiguió en el siglo XXI, forjar y dar continuidad al imaginario de la ciudad culta, solariega, apacible, situada en un hermoso valle bañado por cuatro ríos.

Llamamos “Patrimonio Cultural” a la herencia, tangible e intangible legada por las generaciones que nos precedieron. Esta herencia cultural, concretamente para el caso de Cuenca, se la debe entender en el contexto, primero, de “cultura colonial” española (Audiencia de Quito), y luego, en la República del Ecuador. Sin embargo, la jurisdicción de Cuenca, o región cañari, aislada en lo geográfico –y también en lo político y económico, respectivamente de Quito y Guayaquil– elaboró, a través de los siglos, una original y distinta “identidad cultural”. (López, 2003, p.12)

Este imaginario de Cuenca encuentra su ubicación material en el centro histórico, como el lugar de referencia urbano con el que se identifica la población en su mayoría:

El patrimonio no es, como a simple vista podría pensarse, un terreno de consensos donde todos los actores están de acuerdo. El patrimonio puede ser entendido también como un campo de contestación cultural (Hill, 2007). Frente a la pregunta ¿qué preservar? puede haber diversidad de opciones (Kennedy, 2008): lo prehispánico, o la herencia hispánica colonial, o el patrimonio republicano. Sin embargo, también hay un patrimonio popular que pugna por ser reconocido. (Mancero, 2012, p.63)

El desarrollo y crecimiento de la ciudad trae nuevas dinámicas enfrentadas a dinámicas anteriores, las cuales persisten o simplemente no han desaparecido como tantas otras. Frente al patrimonio por preservar, se levanta la Nueva Ciudad, propuesta política de la Alcaldía de Fernando Cordero Cueva (1996–2005), con la construcción de los primeros *malls* (supermercados modernos) en diferentes lugares de la ciudad. Sus habitantes acuden a estos lugares en paseos familiares; no falta quienes se resistan al ‘desa-

rollo' y siguen evocando a su barrio tradicional, a la vecindad, a la tienda de la esquina. La nostalgia del pasado ante la novedad de la urbanización es el tema de discusión. El ruido de la gran ciudad ha devorado la tranquilidad de esta zona campestre.

Por otra parte, la economía de la nueva ciudad depende en gran medida de las divisas de los migrantes. Pero la expresión híbrida de esta cultura transterritorializada, produce una arquitectura de 'mal gusto' que entra en conflicto con la hegemonía en su «esfuerzo por destacar las características únicas de una Cuenca colonial española o de una Cuenca afrancesada que tanto jugaron para la declaratoria de Patrimonio» (Mancero, 2012, p.64).

II.4 Memoria musical en Cuenca

La identidad de la cuencanidad se consolida a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, época en la cual, el imaginario colectivo se identifica con el sentido de pertenencia a una comarca culta y bella, cuna de músicos y poetas. La música nacional ecuatoriana se caracteriza por el mestizaje, y por su asociación al baile es conocida como ritmos ecuatorianos, populares y tradicionales. Algunos de ellos pasillos, sanjuanitos, pasacalles, capizhcas, danzantes se registran, en palabras de Ketty Wong Cruz, como la “música nacional oficial”.

El pasillo representa la música emblemática ecuatoriana, fruto del mestizaje cultural, caló en el alma comarcana y pronto los salones decorados al estilo parisino de las casas de la aristocracia cuencana, fueron el escenario ideal para la interpretación de esta música, en los pianos europeos recién importados.

Pasillos. Baile y canción mestiza. Fue un baile que surgió en el segundo tercio del siglo XX en los territorios que tiempo

atrás comprendían la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela). Se cree que es una adaptación del vals europeo. Su nombre se puede traducir como “baile de pasos cortos”. A partir del pasillo de baile surgió una versión cantada que fue configurando al pasillo canción. En la actualidad con poquísimas excepciones en el Ecuador permanece únicamente el pasillo canción de movimiento moderado y tonalidad menor. (Gutiérrez, 2002, p.1089)

Los primeros pasillos en Cuenca nacieron en la segunda mitad del siglo XIX. El género tuvo aceptación y muchos fueron sus compositores que destacaron en esta música, Francisco Paredes Herrera (1891-1952), Aurelio Mosquera (1891-s.XX), Alfonso Vázquez Villacís (1894-s.XX), Carlos Ortega Hinostroza (1886-s.XX), Rafael Sojos Jaramillo (1889-1988), José Salvador Sánchez (1891-1963), Víctor Sarmiento (1898-s. XX), Alberto Andrade (1896-s.XX), Jesús Saquicela (1895-s. XX), Aurelio Alvarado (1896-s.XX), entre otros.

Se identifican como los primeros pasillos cuencanos los titulados “Virginia” (1892) del compositor Daniel Salvador Sarmiento (1872-1945) y “Lloro tu ausencia” de José María Rodríguez (1847-1940).

Los ritmos Sanjuanito y Pasacalle presentes en las fiestas conmemorativas son ritmos de amplio disfrute popular que han aportado a la identidad musical de la ciudad.

Sanjuanitos: San Juan, Sanjuán, San Juanito o Sanjuanito. Baile y música de los indígenas y mestizos. Existen varias versiones hipotéticas en cuanto a su origen. Unas lo consignan como originario del Ecuador prehispánico, de la zona que hoy corresponde a la provincia de Imbabura. El historiador Gabriel García Cevallos y el compositor Pedro Pablo Travesari Salazar (1874-1956) comparten la idea que el sanjuanito surgió en San Juan de Ilumán (Cantón Otavalo). En cambio, los etnomusicólogos franceses Raúl y Margarita d'Hancourt, quienes hicieron investigaciones en el Perú y Bolivia sostienen en su obra *La musique des Incas et ses sur-*

vivances (1925) que: "...esta danza es un waynito. [...]". (Gutiérrez, 2002, p.1276)

Pasacalle, pasa calle, Pasa Calle. Baile y música de los mestizos del Ecuador, pautado en compás binario simple (2/4) de ritmo movido. El pasacalle ecuatoriano no tiene relación directa con el passacaglia europeo (hay en Bolivia también una versión religiosa) pero sí con el pasodoble español, del cual tiene su ritmo, compás y estructura general, pero naturalmente con ciertas particularidades locales que lo diferencian. (Gutiérrez, 2002, p.1087)

El pasacalle "Chola cuencana" de Rafael Carpio Abad (1905-2004), compuesto en 1949 con letra de Ricardo Darquea Granda (1895-1980) se ha constituido en una de las canciones más icónicas de la ciudad. Tanto la letra como la música recrean las costumbres y tradiciones y enaltecen a la mujer como símbolo de cultura e identidad cuencana.

El capizhca forma parte de la memoria musical cuencana, tiene varias denominaciones:

Capizhca, Kapishca, Kapizka (incluso cashpishca o chashpisca). Música y baile indígena y mestizo de las provincias de Azuay y Loja. De acuerdo con algunos lingüistas la raíz etimológica del capishca está en el quichuismo capina, que significa expresar [...]. Uno de los capishcas más populares en el país que es el prototipo dentro de la música mestiza de este tipo de piezas es: Por esto te quiero Cuenca del compositor Carlos Ortiz Cobos. (Gutiérrez, 2002, p.394)

Como lo indica Guerrero el capizhca tiene su origen en esta región. Por esto te quiero Cuenca del compositor cuencano Carlos Ortiz Cobos (1909-1982) con letra de creación colectiva describe las fiestas tradicionales de Cuenca, su música y su baile, exalta las costumbres y el amor a las tradiciones. La versión popular canta: Por eso te quiero Cuenca, título con el cual, la banda de rock fusión,

Música para Camaleones, incluye este tema en su álbum «Cuando Quieras» (1999).

El danzante, otro ritmo de identidad nacional, consiste en una danza ceremonial de origen preincaico.

Danzante. Danza y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Tienen orígenes prehispánicos y su localización está centrada, en la actualidad, en buena parte de la región interandina [...]. Uno de los danzantes más conocidos fue creado en su texto por Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán (escritores), Jaime Valencia (pintor) y Jorge Enrique Adoum (escritor), cada uno una cuarteta; la parte musical es atribuida a Luis Alberto Valencia (1918-1970) y a Gonzalo Benítez (1915). (p.532)

Sin duda, Guerrero se refiere a uno de los danzantes más representativos del Ecuador "Vasija de Barro" (1950); de creación colectiva. Este tema es incluido con acierto en el CD «Ratas, ratones y rateos» de la banda de rock Sobrepeso.

Son estos, algunos de los géneros musicales producto del mestizaje musical de los siglos XVIII y XIX, a partir de la llegada de los jesuitas, dominicos, botlemitas y agustinos. Pertenece a la época de la colonia, José Banegas (León, 1969), quien alrededor de 1778 fuera uno de los primeros compositores, especialmente de música sagrada:

Se refiere que a orillas del Tomebamba entre el sonido de las olas y el canto de las aves, se inspiraba para sus composiciones. Allí pasaba trabajando obras para su repertorio. Se acostumbró tanto a esta vida que su familia se vio obligada a comprar una casa cercana al río, desde donde escuchaba el murmullo de las aguas inspiradoras de su numen. (p.92)

Compositores del siglo XVIII y principios del XIX son Julián Nivicele, de quien datan los primeros "Tonos del Niño" y su principal

competidor, Hermenegildo Rodríguez Parra, quien fuera organista del templo del Carmen:

En la época que el Libertador Bolívar honró a Cuenca con su presencia, visitó los distintos monasterios que existían, y el día que fue al del Carmen, le hicieron la recepción en la iglesia de este nombre, con una lúcida orquesta de órgano y acompañamiento de música de cuerda y el canto del Te Deum, preparado por el sochantre señor Parra. Le causó tan grata impresión al Libertador, esta música sagrada, que admiró una vez más, el gusto artístico de los hijos de Cuenca. (p.93)

La influencia directa de la música europea en Cuenca se atribuye a Antonio Soler, quien llegó a la comarca en 1797 y murió en 1851; conocido como el precursor de la música regional, importó música italiana, española, de ópera y la zarzuela; con posterioridad, estas influyeron de manera determinante. Soler se convirtió en el forjador de una escuela de arpistas y guitarristas en Cuenca.

Entre los primeros compositores de Cuenca de la época de la Independencia (s. XIX), figuran: Martín Gárate (quien preparó música para la llegada de Bolívar) (Astudillo, 1956, p.16); entre otros destacados músicos de este periodo se citan: Miguel Espinoza y Miguel Espinoza Reyes –el Leuco– (calificado como el mejor guitarrista que ha tenido el Azuay); José Nicolás Rodríguez, hijo de Hermenegildo Rodríguez y su sucesor como organista del monasterio de las Carmelitas; este último, dio continuidad a una familia de artistas notables, los músicos Pauta y Rodríguez.

En este contexto, la Escuela Azuaya se caracterizó por composiciones para música de salón y de iglesia; entre los más destacados se encuentran Miguel Morochi, educado musicalmente por Antonio Soler. Se citan otros músicos como Manuel Antonio Calle y Manuel Vázquez; imperaba en la época, la música religiosa, los vals de salón de influencia francesa, alemana y española, presentes aún en las manifestaciones de

la colonia. Quedaban a un lado, las manifestaciones de música autóctona, de las cuales los registros son casi nulos.

Entre los músicos de finales del siglo XIX e inicios del XX se citan: José María Rodríguez, acompañado de Manuel María Saquicela, Francisco Vélez, Asencio Pauta, Luis Pauta Rodríguez, Luis Amadeo Pauta, los Vásquez, los Calle y entrado el siglo XIX, Alfonso Saquicela, practicante de la música religiosa y de salón. En el siglo XX son representantes de la música cuencana: Rafael Sojos Jaramillo, Francisco X. Salazar, Carlos Arízaga Toral, José Salvador Sánchez, Francisco Paredes Herrera, Francisco Torres Oramas, Carlos Ortiz Cobos y Enrique Ortiz Cobos.

Rafael Sojos, compositor de música cuencana, Director del Conservatorio de Cuenca decía: «Cuenca no ha tenido música precolonial y solamente existe música española ecuatorianizada» (Sojos, s/d) y se preguntaba: «¿Cuál será el futuro musical de Cuenca?» (Sojos, s/d).

En 1938 se funda el Conservatorio de Cuenca y en 1970 la Orquesta Sinfónica de Cuenca, instituciones que se dedican a la enseñanza de la música académica y de la música nacional ecuatoriana.

Hacia finales del siglo XX, en 1998, fue creada la Escuela de Música de la Universidad de Cuenca dedicada especialmente, en sus primeros años, a la formación en composición de música contemporánea. Por lo anotado, se puede observar que no hay una continuidad en la formación actual de los músicos y pueden dar saltos en el conocimiento; por ejemplo, pasan del clasicismo a la música contemporánea y de esta, al rock o al heavy metal, lo cual marca las tendencias que seguirán los grupos de heavy metal, estudiados. Es el caso del guitarrista de la banda Basca, Leandro Jara, graduado en composición de música contemporánea y estos conocimientos los aplica en sus improvisaciones de metal.

Algunos grupos de rock de Cuenca, como Música para Camaleones, trabajan en fusiones de ritmos tradicionales con música rock y heavy metal, como se mencionó en líneas anteriores, el caso del capizhca, Por esto te quiero Cuenca, del compositor Carlos Ortiz Cobos o la banda de rock Sobrepeso, que fusiona el rock alternativo y el danzante emblemático Vasija de Barro, de Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez.

II.5 Por eso te quiero Cuenca: Cultura, tradición y vanguardia

Frente a estos géneros musicales mencionados e institucionalizados, ha sido característico del nuevo milenio el surgimiento de las músicas populares urbanas, su estudio tiene varias aristas, originada en los procesos de globalización de la era digital y en los movimientos migratorios. La industria discográfica tuvo su auge internacional, y en la época de los discos de vinilo, estas generaban colecciones y álbumes de los grupos más sobresalientes en el mundo. Por supuesto, el poder adquisitivo determinaba que fueran las clases pudientes las que tuvieran acceso a comprarlos; sin embargo, con los años, el gusto por esta música rebasó las clases sociales y hasta generacionales, y con la aparición del casete, los aficionados recurrían a múltiples procedimientos para conseguir grabar estos álbumes, como lo señalan los músicos entrevistados.

Los sonidos del *rock and roll* llegaron a la ciudad por las noticias y discos traídos por las familias pudientes que viajaban al exterior, y también a través del cine; en 1970 se conocieron en Cuenca las primeras figuras del *rock and roll* que cantaban en español, en películas del cine mejicano o argentino, especialmente. La radio (La Voz del Tomebamba creada en 1934 y Ondas Azuayas fundada en 1948) transmitía la música de la 'nueva ola'; estas fueron recibidas a su vez con agrado por la urbe cuencana. Las primeras bandas musicales de moda en las décadas de 1970 y 1980 tocaban covers para

admiración de la colectividad, mientras que la música nacional o los géneros musicales cuencanos se mantenían intactos, aunque su producción y difusión en las radios se iban limitando conforme al avance de la nueva música popular.

Si se asume la cultura «como un tipo particular de producción cuyo fin es comprender, reproducir y transformar la estructura social, y luchar por la hegemonía» (García, 1981, p.20), entonces debe abordarse la tensión entre una cultura hegemónica frente a las culturas subalternas, tensión nacida de la globalización. Dentro de la cultura está la tradición como un componente esencial de la cultura, y siguiendo a García Canclini, es preferible reducir el uso del término cultura «a la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido» (p.32).

La tradición se ha mantenido en el marco de un concepto conservador, romántico, idealizado, utilizado por el discurso político nacionalista de las clases hegemónicas que expresa:

Tradición es un conjunto de bienes culturales que se transmite de generación en generación dentro de una comunidad. Se trata de aquellas costumbres y manifestaciones que cada sociedad considera valiosas y las mantiene para que sean aprendidas por las nuevas generaciones, como parte indispensable del legado cultural. (Tradición, s/d)

En Cuenca se utiliza el término en sentido conservador y romántico, significa preservar el pasado, mantener la riqueza cultural de la Cuenca. Como se conoce, la tradición es un componente esencial de la cultura. La cultura popular no es un conjunto de tradiciones o esencias ideales, preservadas etéreamente, sino que:

Las culturas populares (más que la cultura popular) se con-

figuran por un proceso de apropiación desigual del capital económico y cultural de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida. (García, 1981, p.47)

Cuenca tiene su música tradicional, que hoy pervive y es también fruto del mestizaje, no obstante, está en la mesa de discusión identificar o plantear una música propiamente cuencana; en la ciudad, la música conocida por música popular cuencana, encierra en sí a la música tradicional y hoy, a las músicas populares urbanas.

El *heavy metal* junto al *rap* son la expresión de la vanguardia musical en Cuenca, pero también representan la complejidad de articular la esfera del arte, la cultura y lo social. Si se asume a la vanguardia como una necesidad de inventar algo, de reelaborar, reproducir o transformar, tanto la música *heavy metal* como el *rap*, en su carácter vanguardista, son la adaptación y readaptación de la música globalizada, convertida en un producto propio que se resignifica en el contexto de la cultura local como música irreverente, de reclamo y protesta, cuya construcción está alejada del poder hegemónico.

II.6 Hegemonía versus resistencia en Cuenca

La hegemonía necesita legitimar su poder, bajo la apariencia de que existe un consenso con las clases subalternas en la defensa de la tradición; al respecto Mónica Mancero nos comenta:

Cuenca y su región desplegaron dinámicas de distinción frente al Estado-nación, en el ámbito cultural durante todo el siglo XX, pero con diferencias importantes. El imagina-

rio de Cuenca Atenas se lo construyó desde un modelo de dominación de las élites nobles y letradas; mientras que la iniciativa de Cuenca Patrimonio apuntaló al proceso de la transición hegemónica dado que, por un lado, logró ser el portador de una hegemonía cultural que condensó la unidad del imaginario y del discurso sobre el carácter excepcional de la ciudad y de la 'cuencanidad', y, por otra parte, logró unanimidad frente al centralismo del Estado nacional. Sin embargo, este proceso de transición hegemónica presenta grietas, que están dadas por la presencia de los migrantes que irrumpen en el paisaje local y regional, imponiendo sus marcas. (Mancero, 2012, p.64)

El conflicto que rodea a la escena del *heavy metal* y el *rap* en Cuenca ha sido abordado desde las relaciones de desigualdad de una cultura tradicional hegemónica que se impone y subvalora la presencia de las culturas juveniles nacidas de la música. La hegemonía, en Cuenca, se sustenta en la construcción de una identidad ya tradicional de ciudad culta y religiosa. La fuerte religiosidad de la ciudad ha generado una gran cantidad de compositores, cuyo mayor aporte se ha dado en la creación de villancicos, más conocidos, "Tonos de Niño", característicos y considerados como esencia de la música cuencana:

[...] El cuencano Carlos Aguilar Vázquez en referencia al "Tono del Niño" escribía un costumbrista artículo, del cual reproducimos un fragmento: [...] «En Cuenca de los Andes, esta *clase de villancicos* hubo de perdurar hasta principios del Siglo XIX. En un estupendo florecer de música criolla, con las primeras luces aurales de la libertad, los músicos azuayos con Agustín Nivicela y con Morocho, con Banegas y con Vázquez, dan comienzo a la jornada musical de Cuenca en el sanjuanito y pasillo, con el valse y el "Tono del Niño". (Guerrero, 2001-2002, p.1446)

La música de vanguardia entra en conflicto con esta tradición al asumir la crítica a la iglesia católica como institución cuyo poder se sustenta en el control ideológico de la ciudad. La música de *heavy*

metal se manifiesta antireligiosa, anticlerical y de protesta social y política. La *performance* se mueve en un juego de representaciones simbólicas, en donde principalmente, entra en conflicto el fervor religioso, el sufrimiento interior, la devoción y la culpa de la sociedad. El conflicto también está en la definición de géneros musicales.

Por un lado, están los grandes géneros musicales heredados del canon de la música occidental y asumidos como cultos por la tradición en Cuenca frente a géneros musicales delimitados por las grandes industrias musicales, basados en códigos que responden más al mercado de la música que al arte. Las consecuencias han sido negar el valor de la música heavy metal. Pero, la tradición les niega el valor cultural, el valor como arte y por otro los mismos músicos del heavy metal se niegan valor si entran en la comercialización de la música. No obstante, existe el deseo, en muchos casos sesgado de ser reconocidos y de poder ‘vivir de la música’.

La migración, marcada por salida de cuencanos a EE UU, esboza la nueva cultura del migrante. Los capitales enviados de retorno, sirven para transformar la ciudad y construir monumentos que demuestran su fuerza económica. En este contexto, es importante destacar a la cultura patrimonial como un eje conciliador entre la tradición y la vanguardia, porque las dos fuerzas llegan a un acuerdo en el cuidado del patrimonio. Se hace difícil comprender, en este conflicto tradición-vanguardia, la coincidencia de todos los sectores para la protección del patrimonio.

Además, surge otra arista que complica el entendimiento de estas contradicciones y es que tanto la cultura de la tradición como de la vanguardia rechazan el mal gusto del migrante (en la arquitectura híbrida y en la música ‘chicha’). Las élites sociales y culturales coinciden con la cultura heavy metal en la defensa de su cultura ante la agresión de las mezclas de mal gusto del migrante.

Los jóvenes no han perdido el sentido de la realidad, no tienen con-

flictos de identidad por mostrar su interés hacia un tipo de música o por asumir una cultura que se ha expandido por el mundo; son ellos quienes defienden la ‘autenticidad’ de sus gustos musicales.

Autenticidad: concepto central en los discursos alrededor de la música popular, a la autenticidad se la imbuje de un considerable valor simbólico [...] supone que los creadores de textos musicales se encargan ellos mismo del trabajo “creativo”; que hay la presencia de un elemento de originalidad o de creatividad, junto con las connotaciones de seriedad, sinceridad y unicidad y que, aunque se reconoce la aportación de los demás, el papel de los músicos se considera como fundamental. Algo importante a la hora de identificar y situar la autenticidad es el entorno comercial [...]. (Shuker, 2005, p. 98)

MC es una abreviatura inglesa que hace referencia al maestro de ceremonias, quien recita o salmodia la letra mediante el ritmo conocido como flow sobre una base pregrabada; los MC enfrentan ‘duelos en verdaderas batallas’ de rimadores parodiando las competencias de los poetas de la Fiesta de la Lira; por una parte, conectan con la tradición poética de la ciudad y por otra, a través del discurso manifiestan su resistencia a las clases hegemónicas que los marginan.

En Cuenca, las manifestaciones musicales del *heavy metal* y *rap* no son comerciales ya que, en la mayoría de los casos, las bandas han preferido defender la ‘autenticidad’, con lo cual entran en el debate comercialización vs. autenticidad. Se ha aseverado, inclusive, que en Cuenca no existe industria musical, con lo que se evidencia un uso limitado de estas nociones y falta de discusión sobre estos temas.

El flujo de la música en el mundo se relaciona con la movilidad, puesto que los seres humanos llevan su música, creando tensiones. La banda de *heavy metal* *Virusy*, de New York, cuyos integrantes son oriundos de la ciudad de Cuenca, publican en la red en su tema *Busca Libertad* de 2004: «Para Toda La Gente Ecuatoriana Que Esta En El Extranjero Tratando De Salir Adelante En Tierras Ajenas Done Hasta La Gente De Esos Países Los Quedan Viendo Mal Y En Algunos

Casos Los Tratan A La Patada (sic)» (Viruzy, 2013). Se trata de una denuncia del maltrato que sufre el migrante en los países de destino.

El *rock* en idioma inglés, en sus primeras etapas, caló en la ciudad en las esferas sociales altas, pues eran quienes podían viajar al exterior para adquirir las novedades musicales. La denominación de música popular urbana se empezó a utilizar a inicios del siglo XXI en Cuenca, era música asociada al baile y servía para referirse a varios estilos y géneros musicales como: *reggae*, *ska*, *rap*, *hip hop*, todos juntos. En ese momento fue la música de moda más transmitida por la radio para la distracción de la juventud. Por estos mismos años, jóvenes de barrios periféricos de la ciudad asumen el *hip hop* como una cultura, dentro de la cual se cultivaba la música *rap*. De los mencionados, son los géneros musicales heavy metal y rap los que entran en disenso con la hegemonía.

Es así como en la ciudad, el conflicto tradición-vanguardia se ve atravesado por nuevas complejidades, se trata del poder económico de los migrantes y de su constitución como una cultura híbrida que invade a la cultura local, creando nuevas relaciones de poder y de desigualdad. En esta problemática social se inserta la cultura patrimonial como un elemento integrador. La valoración del patrimonio tangible e intangible de la ciudad es un elemento de coincidencia, tanto para la tradición como para la vanguardia. Las dos defienden su autenticidad frente a la invasión del kitsch de la cultura del migrante.

En diálogos con Rubén Terterrián (musicólogo exdocente de la escuela de música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca) se pregunta sobre la función de la música *rock* en Cuenca:

Me parece, que hasta el rock protesta que llegó de Argentina, es un compromiso con la cultura patrimonial y una protesta contra la música comercial destructiva del reggaetón, por ejemplo. El rock no está dirigido contra los gustos de la élite si

no del pueblo. Como creció Cuenca es notable, aún más para mí y me pregunto ¿de dónde vino toda esta gente? ¿qué música están escuchando? [sic]. (Terterrián, 2016)

Considera que este conflicto crea un vacío cultural que debe llenar una nueva cultura popular, una cultura de compromiso:

Me pregunto: ¿existe en estos géneros conexión con la música tradicional? ¿Están presentes los elementos de rock nacionalista? En general en el Ecuador y en particular en Cuenca llamó mi atención un desarrollo musical con grandes saltos. A nivel de conocimientos sabían algo sobre villancicos y algo de John Cage (por influencia de Jara) dejando fuera de su interés unos siglos de música académica. No sé, si algo similar pasa en la música popular de Cañar, sumergida en el New age –son arreglos de música tradicional en el estilo yanqui– a gusto de los emigrantes, además estas agrupaciones viajan por la diáspora ecuatoriana y ganan plata con este tipo de Kitsch. Para los rockeros, como imagino, el camino allá está cerrado. En Cuenca había competencias de poetas, ahora de raperos, me parece que los jóvenes en este contexto son más fieles a las tradiciones. Algo similar veo en Guayaquil –si alguien quiere demostrar su pertenencia a la cultura de élite– habla sobre rock, si quiere parecer todavía más intelectual de jazz. Son formas de defenderse de las bachatas y del reggaetón, no de la tradición [sic]. (Terterrián, 2016)

Terterrián aborda algunas contradicciones que merecen atención, pues cuando los jóvenes plantean defender la autenticidad, no consideran en este ámbito la propuesta de un *rock* nacionalista ni su inmersión en la tradición, parecería que solo quieren alejarse del ámbito comercial y del mal gusto de la música del migrante como el *reggaeton*, bachata y la chicha; al mismo tiempo, las temáticas del *heavy metal* continúan expresando el estado de protesta con el que nació el género en otros ámbitos culturales.

II.7 Actualidad de la discusión

La música es una práctica cultural, por tanto, es un componente singular de la cultura. Sin embargo, las músicas populares urbanas como el *heavy metal*, no siempre han gozado de esta consideración en Cuenca, su inmersión en la cultura ha sido un proceso lento y lleno de contradicciones. El *heavy metal* y el *rap* han expresado su rechazo a las clases hegemónicas identificándose con las clases subalternas. Se han desarrollado en el encierro hasta ser visibilizadas en la primera década del siglo XXI como una fuerza cultural con propuestas estéticas que recién empezaban a redescubrirse en Cuenca, pero principalmente se consideraba un punto de convergencia con la tradición: la defensa que hacían a la autenticidad de su propia cultura y a la autenticidad de la cultura tradicional cuencana, la misma que se veía amenazada por la invasión agresiva de la cultura globalizada de los migrantes. Sin embargo, persiste una tensión de la música popular urbana estudiada, considerada como la vanguardia musical en la ciudad, por su rompimiento con el *canon* de la música tradicional.

En Cuenca, la música popular urbana *heavy metal* y *rap* han sido la expresión de los reclamos de las clases subalternas y desde su aparición en la ciudad, buscan ser reconocidas como parte de su cultura. Sus aportes cada vez son innegables y como consecuencia de ello, existen las bandas de *heavy metal*: Sobre peso, Bajo Sueños y Basca, las cuales han sido premiadas por el gobierno de la ciudad. Este hecho significa la integración a la tradición de una música considerada vanguardista porque ya no representa un ‘peligro’ para la estabilidad de la cultura hegemónica. Este pensamiento ahonda un conflicto presente en los actores y receptores porque lo oculta, lo niega para afianzar el poder de la hegemonía. Existe la conciencia de que la apariencia que pretenden dar, esconde numerosas desigualdades y alejamiento entre las clases sociales,

resultado de una posición falsa asumida frente a estos géneros de música urbana de contemporáneos.

La cuestión decisiva es entender a las culturas populares en conexión con los conflictos entre clases sociales, con las condiciones de explotación que esos sectores producen y consumen. Visto así, el *rock* fue asumido por sectores pudientes de la ciudad, mientras que el *heavy metal* se extendió a las clases media y hoy junto con el *rap*, se extiende a clases populares.

La distancia entre los patrones estéticos elitistas y la competencia artística de las clases subalternas expresaba y reaseguraba, la separación entre las clases sociales. Los sectores dominantes controlaban exclusivamente los códigos del «buen gusto» consagrado por ellos mismos, y esto les servía como signo de distinción frente a la masificación cultural, alejamiento entre el pueblo y las élites [...] ambos se unían formalmente en los discursos oficiales en las invocaciones a la unidad nacional pero eran prolijamente separados al adjudicar a organismos diferentes su administración, al otorgar premios o representar al país en el extranjero: los objetos artesanales a los concursos de arte popular, las obras de arte a las bienales. (García, 1981, p.58)

Tanto el *heavy metal* como el *rap* buscan autenticidad, no réditos económicos, pues al buscarlo fracasaron, tal como comentaba el guitarrista de la banda Ciudad Santa: «No se vive de esta música, el músico corre con los gastos».

Para Frith, la Escuela de Frankfurt da importancia a la cultura popular desde lo político, la valora por sus efectos ideológicos; así puntualiza: «El valor cultural se otorga de acuerdo a parámetros de verdad o de falsa conciencia: cuestiones estéticas, como la política de la pasión o del ingenio, quedan subordinadas a las necesidades de la interpretación, a la necesidad de ‘desmitificar’» (Frith, 2014, p.44).

Las culturas urbanas, como exponentes de la cultura popular en la ciudad de Cuenca, se presentan diversas y desmitificadoras en concordancia con esos parámetros aludidos expuestos por Frith; los jóvenes construyen sus gustos musicales o se convierten en *fans* de las bandas por juicios de valor, ‘me gusta’ o ‘no me gusta’, ‘es bueno’ o ‘es malo’; es más, en muchos sitios *web* en donde las bandas y raperos difunden sus producciones, solamente piden la opción: *like* (‘me gusta’). Ante esta problemática, Simon Frith señala, que los estudios culturales académicos no han incluido los juicios de valor en sus propuestas investigativas sobre la cultura popular.

Jeff Chang, en *Generación hip hop*, trata las tensiones existentes entre juventud y autoridad, y la existente entre cultura y comercio. El *hip* (*hip hop*) se había convertido en marca, al respecto comenta:

Alguna vez existió cierta tensión creativa entre el lugar que ocupaba el hip-hop como producto dentro de la industria mediática mundial, y el que ocupaba como núcleo de una vasta y vibrante red de *escenas underground locales*. Sin embargo, a mediados de los 90, la balanza se inclinó definitivamente a favor de los monopolios de los medios. (Chang, 2014, p.40)

En la *performance* de los grupos de *heavy metal* y *rap* participan los músicos o actores, y los receptores o público seguidor que no son masas receptoras pasivas. Existe un juego, un engaño al poder, porque estas músicas no se quedan en la trivialidad; en este simulacro, los mensajes y significados son abiertos, crean conciencia, despiertan la crítica, denuncian, cuentan lo que los diarios y medios de comunicación –al servicio del poder– no pueden contar o lo han ocultado. Se desestructuran los bloques musicales establecidos, con gritos y sonidos agudos o guturales desagradables, que contradicen el canto.

No obstante, se observan contradicciones porque los actores también quieren que su música sea valorada como arte, prevaleciendo

así la necesidad de identificarse con el imaginario de una ciudad ‘cult’, como se puede entender en la explicación dada por los entrevistados integrantes de la cultura *hip hop* (MC Ortega, 2014), quienes bajo este concepto han logrado organizarse y conseguir espacios propios concedidos por las autoridades nacionales y locales.

Bueno, al principio, era bastante difícil, por ejemplo, nosotros cuando practicábamos algún tipo de baile, nosotros hacíamos en el parque y nos mandaban sacando, o sino siempre nos requisaban; cosas como esas. Un poquito, hasta penoso estar en esa situación. [...] Lo que nosotros estamos tratando de hacer, es de que la gente que se involucra y la gente pues que conoce de esto y la gente que no es conocedora lo vean como un hecho cultural que no necesariamente tiene que ser pandillas como le decía, sino que lo vean como un hecho cultural como arte para que tenga una opción para elegir lo que pueden ellos expresar con el hip hop [sic]. (Peña, 2014)

En muchos casos, sienten que el oficialismo finge su inclusión para tener el control o apropiarse de sus proyectos culturales. Los *hoppers* o raperos en Cuenca, viven en barrios periféricos de la ciudad, pero para sus prácticas se toman simbólicamente la glorieta del Parque Calderón (la plaza principal de la ciudad).

II.7.1 Sobremodernidad: redes tecnológicas de comunicación

Para Augé (2007, p. 15), la realidad del mundo-ciudad tiene que ver con algunos aspectos del mundo contemporáneo en movimiento: música y movilidad, medios y tecnologías de comunicación, diásporas y flujos migratorios, relaciones comerciales y políticas multinacionales. La movilidad en el

mundo contemporánea ha acortado las distancias, la gente va olvidando un viejo esquema de «vivir para siempre» en una ‘ciudad ideal’, que brinde seguridad, pertenencia, historia familiar, trabajo, espacio de identidad, descanso, tranquilidad. Las ciudades en la sobremodernidad⁶ se caracterizan por un proceso de aceleración, una sobrecarga de información, instantaneidad de los mensajes, cero convivencias, primacía de la individualidad: movilidad, en fin, una superabundancia que desemboca en la urbanización del mundo.

Uno de los factores de mayor influencia en la internacionalización del planeta ha sido denominado por Marc Augé, «acontecimiento mediático» (2007, p.15); se refiere a las grandes cantidades de información que diariamente llega a los lugares más remotos del mundo; no solo se trata de información de acontecimientos, sino de olas instantáneas de información del devenir cultural ante las cuales los seres humanos deben discernir constantemente. Hablar de una transición de un milenio a otro resulta una tarea absolutamente gigantesca e inalcanzable, por lo cual se pregunta el antropólogo mencionado: «Pero, ¿en transición hacia dónde? ¿Dónde está el ideal que hay que perseguir? ¿Qué es lo que importa? Estamos hartos del pasado y el futuro no es muy esperanzador. Os estaba hablando de transición» (p.15).

Esta transición viene de la proliferación de redes a las cuales acceden más y más personas, quienes pasan a ser receptoras y productoras de una abundancia y sobreabundancia de información que se extiende, se integran y llegan a ser parte de la cotidianidad. La proliferación de conexiones, de enlaces entre millones de personas –gracias a Internet– ha dado paso a las redes sociales distribuidas y

6. «Sobremodernidad del francés surmodernité, es un concepto acuñado por M. Augé para referirse a la aceleración de los factores constitutivos de la modernidad [...] y sus interrelaciones con las tecnologías [de la aldea global]» (Augé, 2012).

abiertas al mundo del poder, también distribuido.

En medio de esta incertidumbre, se trata de prestar atención a las *local voices* y de analizar las nuevas formas que usan para narrar, contar los hechos, escribir y sentir. Son las voces que ya se perfilaron en el milenio anterior y hoy encuentran nuevas representaciones modificadas por la tecnología. La imagen en la pantalla hace que se viva muy cerca de seres desconocidos y lo mismo puede decirse en relación con las estrellas de la industria musical, cuyo poder se apoya en la economía y en el desarrollo de los medios de comunicación y de la información, la llamada sobremodernidad, según Augé, significa un rompimiento de barreras de espacio y tiempo.

La mediatización de los procesos culturales en la producción, circulación y consumo, cambia los esquemas a una velocidad incomprensible para los actores de tal manera que los museos, las editoriales, la música y el cine se han desplazado a las tecnologías electrónicas.

Donde había pintores o música, hay diseñadores y disc jockeys. La hibridación en cierto modo se ha vuelto más fácil y se ha multiplicado cuando no depende de los tiempos largos de la paciencia artesanal o erudita, sino de la habilidad para generar hipertextos y rápidas ediciones audiovisuales o electrónicas. Conocer las innovaciones de distintos países y la posibilidad de mezclarlas requería, hace diez años viajes frecuentes, suscribirse a revistas extranjeras y pagar abultadas cuentas telefónicas; ahora se trata de renovar periódicamente el equipo de cómputo y tener un buen servicio de Internet. (García, 2001, p.27)

La música ha encontrado en las redes sociales su mejor forma de expansión. Los músicos cambian sus procesos de producción y de circulación basados en las nuevas reglas de las redes e inclusive, se llega a renunciar a los derechos legales de propiedad intelectual.

Sería imposible abordar el estudio de la música popular urbana sin considerar la globalización tecnológica y digital.

II.7.2 La industria musical: crisis de la industria discográfica

Los procesos de transformación que han tenido las culturas por efecto de la globalización y estudiados por la Escuela de Frankfurt y por Theodor Adorno en la década de 1940, empleó por primera vez el término ‘cultura de masas’ para referirse a la música popular de consumo masivo y se establece distinción entre el concepto cultura de productos culturales. En este contexto, el *heavy metal* y el *rap*, ya tiene una tradición internacional, la pregunta es, ¿cómo a través de estas formas globalizadas se da la creatividad y sociabilidad de nuestra sociedad?

En el contexto internacional los artistas han creado una industria alternativa mediante la cual forman redes de trabajo que promueven eventos de creación y difusión para sus propios públicos (Woodside, Jiménez y Urteaga, 2012, p.135). Con la crisis de las industrias discográficas, los nuevos creadores no están interesados en las ventas millonarias, sino en promocionarse y para ello, realizan un trabajo conjunto e integrado:

Entre los efectos más visibles de esta reconfiguración, como se ha señalado, está la crisis de la industria discográfica expresada en una drástica disminución de la venta de discos físicos, realidad posibilitada por los avances tecnológicos de la propia industria que “por un lado, desde hace un siglo se afana en desarrollar sistemas cada vez más perfectos de reproducción de la imagen y del sonido, y, por otro lado, idealiza lo no copiado, lo único. (García, 2012, p.142)

Si bien, hubo un *boom* internacional de la industria discográfica, esta no llegó a Cuenca. Los músicos de *heavy* y *del rap* aseguran

que nunca han vivido de la venta de discos, pues no han existido estudios de grabación que puedan competir con la producción internacional. Los CD (*CD-ROOM, Compact Disc Read-Only Memory*) de las bandas cuencanas Basca, Bajo Sueños o Sobre peso han sido remasterizados en otros países para ganar en calidad, como lo han señalado sus integrantes. Hasta antes de la expansión de las redes virtuales que han facilitado el acceso a la música y a los videos, la piratería de CD constituía un negocio sin prohibiciones, los artistas luchaban porque se regularan las leyes de derechos de autor. Esta ley ha sido emitida y no ha logrado frenar la venta masiva de copias de videos, música y películas. No se ha podido detener este negocio.

En el contexto internacional son las industrias disqueras las que han promovido la defensa de los derechos de autor presionando para que se dicten leyes que prohíban y sancionen la venta de discos y videos piratas. En Ecuador, ante el reclamo de los artistas ha sido dictada esta ley de protección de derechos de autor en el 2013, sin embargo, este comercio se ha expandido como medio de trabajo informal.

Paradójicamente, las industrias disqueras han salido en defensa de los derechos de autor, presionando para lograr leyes que prohíban y castiguen “la reproducción sin autorización de las grabaciones musicales” (Precewaterhouse-Coopers, 2008:7), igualando en su discurso aquellas copias de “la piratería comercial de CD, la copia privada de los mismos y las descargas gratuitas de música realizadas en Internet” (Calvi, 2006: 122). Sin embargo, como bien apunta Calvi, en 2005 hubo 420 millones de descargas de canciones en Internet a través de las plataformas de distribución y con respecto al año 2003 y representando el 6% del mercado global de la música. Asimismo, las plataformas comerciales de música aumentaron de 50 en 2003 a 335 en 2005, ofreciendo el acceso a cerca de 2 millones de canciones por catálogo y a un número de consumidores que rebasa los 20 millones en todo el mundo. (García, 2012, p.142)

Al ser entrevistados los miembros de las bandas de *heavy metal* y del *rap*, las opiniones se dividieron entre, quienes defendieron los derechos de autor y quienes promovían la libre difusión de su obra. La industria musical se ha visto afectada en sus economías; sobre todo interesa en este estudio, identificar el funcionamiento de las nuevas redes de producción, circulación y consumo manejadas por los mismos actores, quienes se han convertido en sus propios productores. Se considera además que esta ley se ha emitido demasiado tarde, en un momento en el cual los campos de producción cultural han cambiado, las disqueras ya no venden CD, sino que buscan la forma de comercializar la industria del entretenimiento. Este sistema ha sido asumido por las bandas en Cuenca, cuyo objetivo es hacer arte y difundirlo de manera gratuita a través de las redes sociales.

[...]. Indudablemente, los campos de producción cultural están viviendo un cambio estructural a partir de la incorporación de las nuevas tecnologías ya que la emergencia de localidades, fragmentaciones y especificidades del gusto estético “apuntan a una subdivisión de la cultura de masas universal en microculturas mutantes (Fernández Porta, 2008:8). En ese sentido, es un hecho que las disqueras cada vez buscan menos vender discos y que apuntan más a generar contenidos para las industrias del entretenimiento, como las presentaciones en vivo y las piezas musicales para series de televisión, películas, videojuegos y comerciales. Las principales disqueras transnacionales –Sony, Universal y Warner– tienen a su vez filiales cinematográficas y televisivas, además de desarrollar alianzas con otras industrias de contenidos y medios de comunicación y dar cada vez mayor peso a otras formas de generar insumos, como la venta de celulares y otros desarrollos tecnológicos. (García, 2012, p.143)

El mercado de la música se caracteriza hoy por la velocidad de transformación, aunque con mayor precisión se debe hablar de colectivos, de redes de colaboración entre artistas y profesionales participantes. La internacionalización o transnacionalización de

la música popular urbana está manejada por mercados mundiales que paulatinamente van borrando las autonomías de las tradiciones locales (García, 2012, p.23)

La globalización trajo consigo el desarrollo de las industrias culturales. Hoy se hace evidente la presencia de una tensión entre lo unitario y la pluralidad. Las industrias culturales han impuesto las reglas del mercado, generando mestizaje y grandes desigualdades:

Algunos actores sociales encuentran en estos procesos recursos para resistir o modificar la globalización y replantear las condiciones de intercambio entre culturas. Pero el ejemplo de las hibridaciones musicales, entre otros, pone de manifiesto las diferencias y desigualdades que existen cuando se realizan en los países centrales o en las periferias: basta evocar la distancia entre las fusiones homogeneizadoras de lo latino, de los distintos modos de hacer música latina, en las discográficas de Miami, y la mayor diversidad reconocida por las productoras locales de Argentina, Brasil, Colombia o México. (García, 2001, p.24)

La música global se recubre de elementos locales para convertirse en productos de consumo inmediato, luego se olvidan, se redescubren o se reinventan en un mundo movido por la prisa en el cual se pasa sin dificultad de un continente a otro, un mundo desociologizado (Augé, 2001, p.90). El pensamiento contemporáneo latinoamericano muestra la marcada contradicción entre el centro y la periferia, y combate al etnocentrismo que ha construido la supremacía de la cultura occidental, para proponer la construcción de un mundo más justo. América Latina en opinión de Jesús Martín Barbero se ha convertido en la nueva proveedora de materia prima intelectual a Europa y a Norteamérica, y se observa también en las fusiones con los inagotables semilleros de la música populares latinoamericanas que comienzan por negar la existencia de culturas superiores e inferiores, y las diferencias dadas en estos procesos de transnacionalización.



Capítulo III. Heavy
metal: expresión
de la vanguardia
musical en Cuenca

III.1 La música popular urbana: heavy metal en la ciudad de Cuenca

El *rock*, el *hip hop* y la música electrónica, fenómenos de masas a nivel mundial, se han constituido en las músicas preferidas por la juventud en este siglo XXI. Los pequeños conciertos esporádicos locales se han ido ampliando paulatinamente hasta convertirse en festivales con agendas más extendidas. Se asegura el éxito de los eventos por el cuidado en la organización, seguridad, volumen de asistencia, calidad del sonido y por prestigio de los artistas locales, nacionales e internacionales.

Uno de los festivales que agrupa varios géneros de la música popular urbana –*rock*, *hip hop*, *ska*, *heavy metal*, *hard core*, *punk*, *reggae*– que se realiza en Ecuador es el Quito Fest (2003); este festival extendió su edición 2014 a la ciudad de Cuenca, alcanzando gran impacto durante los dos días de conciertos gratuitos efectuados en el Estadio Alejandro Serrano Aguilar; los informes de la Dirección de Cultura del Municipio de Cuenca y las notas publicadas en la prensa local, ofrecen datos de una asistencia de cuarenta mil personas.

La edición Quito Fest 2014 se extendió a la ciudad de Cuenca los días 15 y 16 de noviembre de 2014 con la presentación de las siguientes bandas: Babasónicos y Carajo de Argentina; Sobre peso, Radio Fantasma, Basca, La Doble, los Zuchos del Vado y Da Culkin Clan de Cuenca; Swing Original Monks, Da Pawn y Curare de Quito; Keko Yoma de Chile, Los Corrientes, Ricardo Pita y la Bicicleta del Diablo de Guayaquil; Radio Calavera de Perú; Yahuarsónicos de Loja; Biohazard de EEUU; Abosolution Denied de Colombia; Decabulla de Machala. (Ecuador, 2014)

Los conciertos de música electrónica se iniciaron en 2006 en Cuenca y se han mantenido vigentes. Uno de los festivales masivos de esta cultura es el Rotofest que llegó a congregar a 10 000 personas

en 2013 en la plaza del Otorongo. Los eventos de culturas urbanas se han ido incrementando paulatinamente, pero aún no han llegado a ocupar espacios de la magnitud de los festivales señalados. Lo referido coincide con lo expuesto por Jean-Marie Seca (2004, p.254), en su libro *Los músicos underground*, al señalar a la música *rock*, *al rap* y a la música *tecno*, como las músicas de mayor consumo por parte de la juventud en este nuevo milenio.

Necesariamente, hablar de *rock*, *rap* y música *tecno* implica analizar la conexión de estas músicas con la globalización y las culturas juveniles. Las transformaciones de las sociedades urbanas europeas fueron abordadas por los estudios culturales originados en la escuela de Birmingham (1964) y por T. Adorno (1988), quienes identificaron al fenómeno como cultura de masas, con matices de desconfianza porque lindaban entre arte y no arte. El surgimiento de la música popular opuestas a las culturas oficiales se veía desvalorizada y cuestionada sobre su valía como arte musical, pues estaba catalogada desde la masividad y desde la producción, circulación y consumo de una mercadería cualquiera, dirigida especialmente al consumo de los jóvenes.

La explotación capitalista desmesurada de la modernidad permitió el surgimiento de las culturas juveniles en Latinoamérica. El concepto de joven dejaba de ser etario para convertirse en el centro de los estudios culturales, concibiendo a la juventud como una importante fuerza social, de cambio, de protesta y de transformación ante las desigualdades. La música, con su sentido comunitario e identitario –en muchos casos– ha sido el punto de convergencia en la conformación de estas culturas juveniles.

Para indagar sobre las características de la escena de estas músicas populares urbanas, es posible recurrir al concepto de Roy Schuker (2005), expuestos en los estudios de música popular, los que han superado la noción de subcultura. Su significado nos lleva a los estudios urbanos y culturales, pues la escena se refiere al espacio

urbano específico y al lapso en el cual los músicos y seguidores se identifican con un género musical y se diferencian mediante la música y la cultura.

Sara Cohen (1999) citada por Viteri, utilizó el término escena para referirse a grupos de personas, organismos y eventos relacionados con la producción y consumo de géneros musicales específicos, en este caso *heavy metal*, *rap*, como también para designar la actividad musical desarrollada en un área geográfica delimitada. En donde las escenas implican un conjunto de actores y producciones relacionadas con un género o conjunto de géneros que mediante signos musicales expresan un sentimiento de comunidad, de herencia y de identidad local (Viteri, 2011, pp.20–21); en la ciudad de Cuenca, se han tomado en consideración para el trabajo de campo, los aspectos culturales, económicos y políticos de esta región.

En primer lugar, se puede observar que la recepción del *heavy metal* de los jóvenes de Cuenca no es pasiva, existe una intervención activa en los procesos de apropiación de estos géneros para luego adaptarlos, modificarlos y finalmente, realizar su propia producción musical, aunque este no es un fenómeno privativo del Ecuador.

Segundo, al respecto del *heavy metal*, este se relaciona con la mediatización de la música facilitada por la web y la tecnología. Los conciertos en vivo a realizarse en zonas urbanas y rurales de la ciudad son promocionados a través de Internet y de redes sociales. Las bandas de *heavy metal* y los raperos de la ciudad han creado sus propios sitios en la web para difundir su música e intercambiar información entre grupos. Gran parte de lo señalado por estos movimientos lo determina el flujo de la música y el movimiento migratorio de la década 1998–2008.

Las culturas urbanas juveniles tienen su origen en las grandes urbes metropolitanas de Estados Unidos en ciudades como Nueva York, Chicago y San Francisco. En Inglaterra, en Londres o en la capital de Francia, París, y aunque se han extendido a diferentes latitudes del planeta en cada lugar sus características y significados han variado (Feixa, 1999, p.96).

Los estudios culturales en Latinoamérica, abordados a partir de 1980 por Jesús Martín Barbero y por Néstor García Canclini, dan cuenta del impacto agresivo de los modelos económicos de los países desarrollados en la modernidad en el hemisferio sur. El crecimiento de las ciudades, el desvanecer de los ideales revolucionarios, los problemas migratorios, las crisis económicas y la globalización transformaron las sociedades latinoamericanas en perjuicio de la juventud. José Manuel Valenzuela (2009, p.45) estudia a los jóvenes como los más vulnerables a los cambios de las últimas décadas.

Las culturas juveniles –surgidas por disputa de territorios en las sociedades urbanas de los países desarrollados– protagonizan los cambios culturales de las últimas décadas, obligando a repensar la definición de joven; se trata de un concepto que se construye en la sociedad. Son grupos identitarios convocados por la música, la moda, la imagen, la clase social y el poder económico, según García Canclini. En opinión de Feixa:

La noción de culturas juveniles remite a la noción de culturas subalternas. En la tradición gramsciana de la antropología italiana, éstas son consideradas como las culturas de los sectores dominados, y se caracterizan por su precaria integración en la cultura hegemónica, más que por una voluntad de oposición explícita. La no integración o integra-

ción parcial en las estructuras productivas y reproductivas es una de las características esenciales de la juventud. (1999, p.85)

En Ecuador, la Ley de la Juventud emitida en el 2001 considera 'joven' a todas las personas comprendidas entre 18 y 29 años de edad; a su vez, el censo poblacional de 2010, señala que la población ecuatoriana cuenta con: 3 043 513 jóvenes, es decir, en Ecuador una de cada tres personas es joven. Cabe destacar que la sociedad, por largo tiempo, concibió a la juventud como una simple etapa de transición y de espera pasiva para entrar en el campo productivo, situación que ha tenido un cambio paulatino en el país. Los datos presentan a los jóvenes en el presente como una fuerza social importante, aunque el pragmatismo de ciertos sectores de poder los utiliza a la hora de plantear sus propuestas expansivas económicas, sociales, políticas y culturales (Ecuador, 2012, p.3).

El Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC) publicó el 12 de agosto de 2010, al conmemorarse el «Día Internacional de la Juventud», las siguientes cifras: los jóvenes representan el 13% de la población ecuatoriana; el 51,1% son hombres y el 48,9% mujeres: «En Ecuador, el 81,9% de la población joven se considera mestiza, el 6,8% blanca y el 6,9% indígena. El 89,9% de los jóvenes habla solo español, de ellos el 5,1% además habla una lengua indígena y el 5% habla un idioma extranjero» (INEC, 2010).

La población joven urbana duplica a la rural, pues la ciudad ofrece mayores oportunidades de estudio y empleo, aunque en la realidad son muchos los jóvenes que se quedan fuera del sector productivo. El juego económico capitalista ha subestimado a la juventud, pues la manipulación no solo proviene de los sectores económicos, comerciales o publicitarios, también la vulnerabilidad de la juventud ha sido aprovechada por religiosos, políticos e ideólogos.

Las transformaciones sociales reivindican a la juventud como su-

jetos de deberes y derechos, con una amplia participación activa en el desarrollo del país: «Finalmente, el 35,1% practicó algún deporte en los últimos doce meses, el 3,1% tocó algún instrumento musical o realizó alguna actividad artística en la última semana y el 26,5% se dedicó a la lectura» (INEC, 2010). Estos datos señalan un porcentaje significativamente menor de los jóvenes dedicados al arte o a la música, lo cual repercute en la invisibilidad de su producción artística creativa y la fácil negación a sus propuestas al ser ignoradas por los poderes hegemónicos. La hegemonía es un componente de la cultura; la clase hegemónica se apoya en prácticas políticas y culturales encaminadas a situarse por encima de las culturas subalternas, consiguiendo una aceptación voluntaria a las relaciones de dependencia establecidas por tradición.

Las cifras también son representativas en la provincia del Azuay, cuya población ubicada entre los 20 y 29 años de edad es de 129 995 habitantes, que representan el 18,2 % del total de habitantes. La capital de la provincial del Azuay, el cantón Cuenca, registra una población total de 505.585 habitantes, con una edad promedio de 20 y 19 años. Según estas cifras, la población joven en Cuenca es significativa; debe tenerse en cuenta que, para la modernidad capitalista, muchos de estos jóvenes –hijos de migrantes– representan un mercado que les genera réditos.

La Constitución del Ecuador, aprobada en el año 2008, consigna lo siguiente:

Art. 39.- El Estado garantizará los derechos de las jóvenes y los jóvenes, y promoverá su efectivo ejercicio a través de políticas y programas, instituciones y recursos que aseguren y mantengan de modo permanente su participación e inclusión en todos los ámbitos, en particular en los espacios del poder público... El estado reconocerá a los jóvenes como actores estratégicos del desarrollo del país, y les garantizará la educación, salud, vivienda, recreación, deporte, tiempo libre, libertad de expresión y asociación. El Estado

fomentará su incorporación al trabajo en condiciones justas y dignas, con énfasis en la capacitación, la garantía de acceso al primer empleo y la promoción de sus habilidades de emprendimiento. (Constitución, 2008)

En Cuenca, en el periodo seleccionado para esta investigación (2000–2014), se observó que para muchos jóvenes su futuro estaba en el exterior. Existe un lado propositivo de la juventud en la política, en la economía, en la cultura, en la música, en la moda, en la imagen, de acuerdo con sus derechos constitucionales, pero es la sociedad quien integra a los jóvenes o los deja fuera del sistema. En Latinoamérica ha primado la segunda opción y por ello, las culturas juveniles se han caracterizado por el rompimiento de las barreras impuestas por la sociedad, principalmente mediante actividades creativas y artísticas. Para Marín y Muñoz, las culturas juveniles deben ser entendidas como «formas de creación» (Marín y Muñoz, 2002, p.24), cuyas estéticas se encuentran influidas, especialmente, por el desarrollo tecnológico en una sociedad virtual.

En la ciudad de Cuenca, las propuestas musicales de los jóvenes no se han visibilizado por varios factores. Su participación social y cultural ha enfrentado algunas resistencias de la población adulta. Por un lado, el concepto mismo de «lo juvenil» (Castiblanco-Lemus, et al, 2008, pp.13–16) concebido como una etapa pasajera a superar y por otro, el peligro de aculturación dada por la permeabilidad de la juventud. No se puede ignorar la migración de las familias de los jóvenes, quienes se han quedado solos en el país y han adoptado sus propios mecanismos de sobrevivencia. Muchos de ellos, sometidos a una larga espera, solo ven su futuro en el reencuentro con sus padres fuera del país. Varios jóvenes entrevistados expresaron, que al ser parte de las culturas *heavy metal* o *hip hop* han podido dar sentido a sus vidas.

Para comprender el impacto de la globalización en la música popular urbana de la ciudad cuencana ha sido necesario situarla en

las condiciones de universalización e interdependencia del mundo contemporáneo, como una cultura que trata de mantenerse intacta al resistir las influencias y cambios dados por la globalización.

Al ver la docilidad de los jóvenes en los conciertos, les interrogamos acerca de la existencia de rebeldía en la juventud cuencana. Se derivó como conclusión, que en los conciertos no se demostraba apatía ni falta de iniciativa por parte de los jóvenes, pero opinaron que ‘sobraba la policía’. La juventud cuencana es curiosa pero también es inquieta y busca la manera de encaminar su rebeldía. Para este estudio se ha elaborado una base de datos, que ha generado los siguientes resultados por edades:

Tabla 1 Base datos: resultados por edades

Grupos de edad	Frecuencia	%
De 16 a 20 años	32	15,1
De 21 a 25 años	69	32,5
De 26 a 30 años	42	19,8
De 31 a 35 años	33	15,6
De 36 a 40 años	14	6,6
Mayores de 40 años	10	4,7
Total	200	94,3
Sin dato	12	5,7
	212	100,0

Tabla 2 Estadísticas descriptivas

	No	Rango	Mínimo	Máximo	Promedio	Desviación estándar	Varianza
EDAD	200	28	17	45	27,06	6,679	44,605

El total de integrantes de las bandas registradas en la base de datos es de 212; de ellos, 200 dieron el dato de su edad y 12 lo omitieron. De los 200, se calcularon los siguientes datos: la edad promedio de los integrantes de las bandas es 27,06 años; la edad del integrante más joven es de 17 y la edad del integrante mayor, de 45 años. Se investigaron las edades de cada integrante en las páginas de la web de las bandas, pero es este un dato que pocas bandas colocan. En la mayoría de los casos, consta la fecha de creación de las bandas, las fechas de nacimiento, pero no el año.

La participación de la juventud en el desarrollo artístico-musical y cultural de la ciudad es importante, pero su valoración ha sido lenta. La sociedad aún no es consciente de la riqueza propositiva de la juventud en Cuenca; sin embargo, los espacios cerrados, paulatinamente se van abriendo con un intercambio desigual de bienes materiales y simbólicos. Mauro Cerbino, et al, (2001) sobre la juventud, plantea:

Cultura como producción de un capital de formas simbólicas a través de lenguajes verbales y no verbales. La expresión organiza los momentos de la vida, da curso a los deseos, formaliza la comunicación en códigos que operativizan los rituales juveniles contemporáneos: el fútbol, las fiestas, los conciertos, los bailes, las telenovelas. El sentido de la juventud se lo capta en las apariencias, en la externalidad de una “facha” presente en un concierto o en la participación al canto colectivo de una canción. (Cerbino, Chiriboga y Tutivén, 2001, p.25)

III.3 Músicas populares urbanas: De objeto a proceso

La denominación de música popular alude a géneros que han ido cambiando de manera acelerada, diferenciándose entre sí. Para Aharonián, el término ‘mesomúsica’, utilizado por Carlos Vega, se refiere a la música popular (Aharonián, 2004, p.133). Dentro de la música popular urbana se van acuñando nuevos términos, necesarios para definir e identificar los nuevos estilos musicales. Al respecto, Woodside y Jiménez dicen:

[...] consideramos pertinente el nombre de “música popular alternativa” ya que contempla dinámicas que han surgido de otras comunidades musicalmente imaginadas, es decir, aquellas cuyo imaginario se sustenta en un estilo de música (Born, 2000) como la electrónica, el punk, el hip hop y el surf, por lo que hablar solamente de rock limita al lector en relación con imaginario que comprende la presente investigación. También consideramos que el campo de la música popular alternativa es un entramado sociocultural que se vincula tanto con la industria discográfica consolidada como con las estrategias de actores independientes que quieren formar parte o actúan a partir del rechazo de aquella. (Woodside y Jiménez, 2012, p.137)

La movilidad humana, el crecimiento de las ciudades y la globalización permiten el flujo de la música, cada persona lleva su música, para ello el mercado ofrece variedad tecnológica en aparatos de reproducción, en ellos se almacenan grandes cantidades de música de todo género, estilo y lugar. Desde este momento, se vuelve más complejo hablar de fusión para referirse al mestizaje musical. Las pesquisas de las músicas populares urbanas, necesariamente deben abordarse desde la interdisciplinaridad de la musicología y la etnomusicología con la antropología, la sociología y los estudios culturales de juventud. Tomando en cuenta la advertencia de Aharonián, debe partirse siempre de un estudio musical; el autor

anota que hablar de música clásica y música popular son campos completamente diferentes pues considera un error intentar analizar las músicas populares desde el modelo de la música occidental. Ante la avalancha del gusto y aceptación por la música popular y sus infinitas clasificaciones, han proliferado los acercamientos investigativos a este campo.

Se mencionó ya que la música popular urbana nació con cierto descrédito desde la academia debido a su relación con la industria musical, la que a su vez generó una cantidad infinita de intérpretes, músicos anónimos y grandes estrellas marcadas por la fugacidad y la intrascendencia. No obstante, se debe recalcar que la industria musical constituye un aspecto de la música popular y no lo contrario. Frente a la música académica, la 'gran música' en palabras de Adorno (1966, p.29), se venía consumiendo en un altísimo porcentaje la música popular, creada en su mayoría por jóvenes y de la cual habían tomado posesión las industrias discográficas.

El término música urbana fue empleado por primera vez por la musicóloga cubana María Teresa Linares en el Congreso de Musicología Latinoamericana en 1970, para referirse a: «Una música urbana culta, resultante del empleo de recursos decantados académicamente» (Linares, 1997). En el mismo año, Juan Pablo González, musicólogo, investigador y fundador de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular (IASPM-AL), estructura por primera vez una definición de música popular: «[...] una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad» (González, 2013, p.83). Con esta definición González concluía: «De este modo, quise que nos diferenciáramos de las prácticas musicales tradicionales, comunitarias y orales, aunque siempre manteniéndonos atentos a las intersecciones producidas entre ambos campos musicales» (p.84).

Josep Martí, citado por E. Cámara, señalaba que el análisis de la

música global debería tener la misma importancia que el relacionado con la música clásica:

¿Qué es lo que hay detrás de una etiqueta como World Music o Músicas del Mundo qué hace que no podamos encontrar entre sus existencias los famosos conciertos de Brandemburgo? ¿No pertenece la música de J.S. Bach también a nuestro mundo? ¿De verdad tiene la abundante oferta de música celta algo que ver con la música de aquel tan desconocido pueblo de lengua indoeuropea que le ha prestado el nombre? ¿Qué sucede con aquel concurso televisivo denominado Operación Triunfo que hace que de la noche a la mañana algunos cantantes pasen de ser absolutamente desconocidos a liderar el índice de ventas en discos? (Cámara, 2003, p.173)

De esta manera se ingresa al estudio de la música popular con consideraciones nuevas, especialmente aquellas que la consideran como un fenómeno con vida propia y con un proceso evolutivo diferente a los estudios musicológicos formales. Las valoraciones referidas a la globalización musical empezaron a dar cuenta, de que no se trataba de una recepción pasiva o la imposición simple de una cultura sobre otra. La mencionada resistencia de la academia para considerar la música popular como objeto de estudio se ha resquebrajado, pues el fenómeno se ha transformado y no puede restringirse únicamente al sonido o al registro escrito. Sería un error analizar este proceso globalizador como una simple imposición de mercado. Simon Frith considera que la industria musical es solo un aspecto de la cultura de la música popular.

Las músicas populares urbanas dejan de ser objeto para convertirse en proceso; de la manera que lo explica J.P. González (González, 2013, p. 108), una canción de manera tradicional ha sido considerada un objeto analítico que máximo abarcaría el texto lingüístico y el texto musical y ha dejado de lado una variedad de textos que rodean a una canción, que por su pluralidad y complejidad se han

convertido en un desafío. Así, el análisis de la música popular se presenta como un proceso porque en ella se conjugan una pluralidad de elementos textuales que dialogan entre sí, propios de la canción, como lo aborda Philippe Tagg más adelante; entre ellos se citan los textos lingüísticos, musicales, sonoros, performativos, visuales y discursivos. Textos que se manifiestan al interior de las estructuras de una canción, como el *hook* o semifrase vocal que suele ser la más recordada de una canción; el coro, como puente para ir a una estrofa nueva, el estribillo, el ostinato, el *leit motiv* con elementos de significación, los cuales articulan identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento. Son canciones cuya puesta en escena responde a contextos, espacios y tiempos diferentes que tiene que ver con la versión, interpretación, reinterpretación, es decir, no es un objeto aislado, sino que se encuentra inmersa, la canción, en una inmensa variedad de sucesos.

A pesar de que las industrias culturales han sobrecargado y estereotipado al planeta, con sonidos e imágenes donde la única regla establecida ha sido la superabundancia y el consumo, en la actualidad se ve que tanto el *heavy metal* como el *rap* no son interpretados desde la lectura corta de una partitura, que además no la tienen, ni con un simple afán mercantilista. La creatividad de estos géneros requiere de la interdisciplinariedad lingüística, etnográfica, sociológica y musicológica, donde los especialistas puedan dialogar desde lo musical, lo sonoro, lo visual y lo discursivo con miras a conseguir un producto artístico de calidad que responda a una propuesta musical mucho más allá de lo meramente comercial. Para Philippe Tagg (1982), la música popular es un producto sociocultural que se distingue en el ámbito internacional, por las siguientes características:

- La inversión que la gente común hace en música y más aún, los grandes presupuestos del mundo industrializado.
- Los vertiginosos cambios socioculturales, especialmente entre

los jóvenes, quienes en muchas ocasiones encuentran en la música un medio de construcción de identidad.

- Los cambios tecnológicos en grabación y distribución de música no escrita y al mismo tiempo, la distribución masiva de la música, el uso de lo visual en la música videos, Tv., films, publicidad.
- La salida del estancamiento y del molde de la música occidental.
- Nuevas sonoridades de fuerza, estridencia, ruidos, nuevos géneros en las sociedades industrializadas, especialmente.
- Aceptación en los continentes –europeo, africano y americano– creando un sinnúmero de contextos dentro de las sociedades industrializadas.
- Sustitución de nuevos exponentes en una misma tradición musical.

En Cuenca, tanto el *heavy metal* como el *rap* comparten todas las características anteriores, excepto un aspecto determinante: nunca han contado con presupuestos del mundo industrializado para su producción.

III.4 El rock y el mercado de la música

En los albores del siglo XX, la música *rock* comprendía ya no solo las manifestaciones musicales, sino que era una cultura con códigos y símbolos expandidos por el mundo. Acorde al liberalismo, los mercados se llenaban de una nueva moda que se enriquecía, día a día, con la venta de una imagen en la que prevalecía el desenfreno, la moda y la libertad. La industria cultural musical construyó a las estrellas de *rock*, quienes competían por llenar los mercados internacionales y romper los *ratings* de sintonía y de ventas. T. Adorno (1966) consideraba al *rock*, un fenómeno sociológico y cultural que encerraba en sí su propia filosofía y estilo de vida. El *rock* había rebasado su ámbito artístico-musical y, por lo tanto, para este pensador el *rock* simplemente no era música.

En países desarrollados como Gran Bretaña y Estados Unidos, la industria musical del *rock* acaparó los mercados con ventas discográficas, y alrededor de ellos surgieron empresas conexas que se ocupaban y se especializaban en la venta de imagen, posters, vestuario y accesorios, revistas y demás, creando íconos mundiales como es el caso de los *Beatles*. Este insano crecimiento de la cultura de masas, como lo dijo Umberto Eco (1997), la colocó bajo acusación, pues se pensó que había salido de los límites del arte.

Avet Terterían veía en la música popular un acto creativo momentáneo, pasajero, situado fuera de la labor de un compositor. Identificaba los excesos del capitalismo con el daño causado a la creatividad de los seres humanos, siempre atareados, dominados por una velocidad que mataba sus sentidos, sus percepciones. Por ello, decía que en 'Occidente siempre están apurados'. Muy poco valor se podía encontrar en la música popular urbana que nació desacreditada.

A pesar de las consideraciones mencionadas, el *rock* era un fenómeno que ya se había propagado de manera vertiginosa por todo el mundo. Había llegado a cambiar los hitos del mercado y hasta las culturas locales. Todo ello de la mano de las industrias culturales, que habían descubierto en la juventud su mejor mercado de consumo. Nada ha podido detener la producción de la música popular, pues ya en 1967 era consumida por el 80% de la sociedad, según Coriún Aharonián (2004, p.133). En América Latina, la masividad y la mediatización han ido en aumento, tal el caso de Brasil y México, mientras que Ecuador simplemente no participaba del comercio de la música. En cambio, en 1995 dominaban el mercado de la música: Europa, Japón y Estados Unidos.

El poder comercial que manejaron las industrias culturales ha determinado las relaciones de producción y el pensamiento de las sociedades; hoy este poder parece cambiar de manos, nada más. Se trata de nuevos grupos que aparentando oponerse al sistema, tratan de definir el mundo y de tomar el control. Anunciaba Néstor García Canclini, que al inicio de este siglo los movimientos de globalización generaban mestizajes y también grandes desigualdades:

Algunos actores sociales encuentran en estos procesos recursos para resistir o modificar la globalización y replantear las condiciones de intercambio entre culturas. Pero el ejemplo de las hibridaciones musicales, entre otros, pone de manifiesto las diferencias y desigualdades que existen cuando se realizan en los países centrales o en las periferias: basta evocar la distancia entre las fusiones homogeneizadoras de lo latino, de los distintos modos de hacer música latina, en las discográficas de Miami, y la mayor diversidad reconocida por las productoras locales de Argentina, Brasil, Colombia o México. (García, 2001, p.24)

Ecuador y en especial, Cuenca, no han tenido acceso al desarrollo de una industria musical cultural propia, como se ha visto en los

países centrales y desde esta negación de oportunidades los artistas han tenido que desarrollarse desde la periferia y en desigualdad de condiciones. Las preferencias musicales en Cuenca, según encuesta aplicada por Sánchez Plasencia (2011) a 87 personas, clasificadas en: 56 adolescentes, 19 jóvenes, 10 jóvenes maduros y dos adultos, se ofrecen los siguientes resultados:

Tabla 3. Proyecto: «Proceso de creación, difusión e impacto de la música rock en la ciudad de Cuenca». Preferencias musicales en Cuenca (Encuesta 2011). Fuente: propia.

Tipo de música		Adolescentes			
			Jóvenes	Jóvenes maduros	Adultos
Urbana	Sí	31			
	No	25	9	3	0
Antología Nacional	Sí	10	10	7	2
	No	46	11	7	0
Rock	Sí	29	8	3	2
	No	27	11	6	1
Latinoamericana	Sí	9	8	4	1
	No	47	11	6	1
Géneros tropicales	Sí	34	8	4	1
	No	22	12	4	0
Afronorteamericana	Sí	9	7	6	2
	No	47	10	4	0
Recuerdo	Sí	27	9	6	2
	No	29	8	5	1
Académica	Sí	9	11	5	1
	No	47	10	7	0
Chicha	Sí	4	9	3	2
	No	52	5	2	0
Tecno	Sí	24	14	8	2
	No	32	7	2	0
Otros	Sí	9	12	8	2
	No	47	2	2	0

Los jóvenes mostraron las siguientes preferencias: en primer lugar, los géneros tropicales; en segundo, antología nacional, rock y latinoamericana y en tercero, la música académica. Los jóvenes adultos prefieren en primer lugar, antología nacional y académica; en segundo, el rock y la música latinoamericana y, en tercer lugar, la música del recuerdo. Finalmente, los adultos tienen como preferencia el siguiente orden: rock, música latinoamericana y música del recuerdo.

En definitiva, las preferencias de los adolescentes están en la música rock y urbana, y dentro de esta última las manifestaciones de música urbana. Estas predilecciones se oponen a la de los jóvenes maduros y adultos de quienes las tendencias van hacia la tradición, es decir, música de antología nacional y música del recuerdo. En el 2011, los datos de la investigación referida demuestran un uso limitado de Internet: de las 87 personas encuestadas, solamente 37 escuchaban música por Internet. Este hecho constituía una de las grandes contradicciones de los jóvenes de nuestro medio frente a una era de predominio digital, que ya dominaba el mundo, pero el país aún estaba rezagado.

Es importante destacar sobre la encuesta señalada, la no aceptación de la denominada música 'chicha'. Cuenca, ciudad 'cultura' desprecia al kitsch de la 'música chichera', símbolo de mezclas de mal gusto en la música nacional. Lo propio sucede con las culturas del heavy metal en Cuenca, culturas provenientes de la globalización pero que en lo local se reinventan a sí mismas para defenderse de la música del migrante.

Si bien, la tecnología no es garantía de calidad ni de originalidad en producción musical, esta significa el potenciamiento de procesos (tiempo de producción, ampliación de efectos sonoros). En 1998, cuando el heavy metal nacía en Cuenca, la falta de condiciones técnicas de los estudios de grabación, de ese entonces, era la principal causa que afectaba a la calidad del sonido de la música, pues los

músicos no contaban con la tecnología ni la industria requerida.

La Directora de Cultura de la Alianza Francesa en Cuenca, en 2011, Manuela Cordero, opinaba sobre las bandas de rock en Cuenca: «... están actuando con la mitad de las herramientas que, en otros lugares, en otras ciudades aquí mismo en el Ecuador...» (Peralta, 2011). Es el comentario de una actora cultural que consideraba que había calidad musical en la producción de las bandas de rock de la ciudad, pero la misma se perdía al no contar con la tecnología apropiada. En lo local, las bandas de rock son valoradas en sectores determinados de la ciudad, pero no logran visibilizarse.

Los músicos entrevistados pertenecientes a bandas de *heavy metal* como Basca, fundada en 1993 y Bajo Sueños de 1996, expresaron estar conscientes de la mala calidad de sus primeras grabaciones en casete, y por ello siempre sintieron la necesidad de mejorar la producción.

Los grupos que se gestaron entre los años 1990 y 2010 –a lo largo de su carrera– encontraron grandes obstáculos para *sacar* su música, debido a los altos costos, a la falta de productoras locales, falta de estudios de grabación y de apoyo de las instituciones culturales de la ciudad. Para poder ofrecer un producto de alta calidad necesitaban invertir elevadas sumas de dinero, pues los costos más altos estaban en la masterización, que debían realizarla en el exterior. El presupuesto del músico local no podía competir con el del macro mercado económico de los artistas foráneos. Los datos del comercio internacional de la música se presentan superiores a las posibilidades reales de los artistas:

Según datos de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI), el valor total de las ventas declaradas en 1996 fue de casi 40.000 millones de dólares. Más del 80% del mercado mundial está controlado por las llamadas “seis grandes multinacionales”: Sony (Japón), Polygram (Holanda), Warner (Estados Unidos), BMG (Alemania), Thorn. EMI (Reino Unido) y MCA (Japón). (Throsby, 1988, pp.174-191) Estas cifras demuestran la imposibili-

dad de acceso a la industria para las bandas de música locales, más aún, si se considera el acceso limitado a Internet de esos años:

En junio de 2008 la penetración de Internet en América Latina era de 24.2%; en año y medio alcanzó 32.1%, un aumento de 33%. (Internet World Stats, 2010). No obstante, esa penetración es baja en comparación con los países desarrollados y ciertos países asiáticos. Y salvo en un puñado de países, el número per cápita de computadoras es muy bajo. (Yúdice, 2013, pp.21-53)

La presencia de la web –Internet y redes sociales– cambia las estrategias del mercado de la música en el mundo. Se ingresa en una etapa en la que resulta absurdo esperar réditos de la venta de CD, porque se puede obtener música gratis de la red. El interés es darse a conocer, obtener el mayor número de links en corto tiempo.

Hoy en día el artista no vive de la venta de discos, sino de su música y de la construcción, ampliación y mantenimiento de redes de trabajo, tal como en esta investigación se identificó entre los músicos de Tijuana, Guadalajara, la Ciudad de México, Chile y Los Ángeles. Estas redes de trabajo se manifiestan en diversos conjuntos de artistas que interactúan y se encargan de promover eventos y apoyarse en los procesos creativos y de difusión como parte de la constitución y el fortalecimiento de una “industria alternativa” –la que conciben como una “escena intermedia, un espacio de trabajo intermedio con un público para ese nicho de trabajo” (Gerardo Rosado, noviembre de 2010)– que tenga la solidez y penetración que tiene la industria tradicional. (Woodside, 2012, pp.135-188)

El desarrollo tecnológico influye en las nuevas estéticas de las culturas juveniles, las que se encuentran inmiscuidas en una sociedad virtual. Es el inicio de una producción diferente en la que necesariamente la creación es compartida, porque en la fabricación de un producto musical participan profesionales de distintas ramas.

Esta producción compartida provoca la crisis de las industrias discográficas, pues los nuevos creadores no están interesados en las ventas millonarias, sino en promocionarse y para ello realizan un trabajo conjunto e integrado:

Entre los efectos más visibles de esta reconfiguración, como se ha señalado, está la crisis de la industria discográfica expresada en una drástica disminución de la venta de discos físicos, realidad posibilitada por los avances tecnológicos de la propia industria que “por un lado, desde hace un siglo se afana en desarrollar sistemas cada vez más perfectos de reproducción de la imagen y del sonido, y, por otro lado, idealiza lo no copiado, lo único”. (p.142)

En el 2013, según datos del INEC, el Azuay y su capital Cuenca, es la segunda provincia del Ecuador más conectada a Internet con el 52,1%. Este acceso permite a los músicos y productores estar actualizados, conectados con sus similares e intercambiar información. No es raro que en la ciudad, músicos y aficionados hayan logrado montar estudios de grabación en su hogar y trabajar en red para sus producciones musicales.

Para el 2014, en Ecuador las cifras de consumidores y de productores de música popular iban en ascenso, porque Internet facilitó este acceso; así lo señala Diario *El Comercio*:

En el 2014, Ecuador mejoró su posicionamiento en el índice de Disponibilidad de Tecnología (NRI) en red, ocupando, actualmente, el puesto 82 entre 144 países estudiados, según Telecomunicaciones. 45,1% de usuarios se conecta a Internet y a las redes desde sus hogares. 36,2% de las personas que utilizaron la Internet en 2012 fueron hombres. 64,9% de internautas son jóvenes entre los 16 y los 24 años de edad. 24,7% de hogares tiene computadoras de escritorios y el 9,8, portátiles. 53,1% de las personas usa Internet en Pichincha, la provincia más conectada. (Anónimo, 2014a)

A pesar del proceso globalizador de la cultura, la participación de

América Latina y el Caribe en la exportación de sus bienes culturales, entre los que se cuenta la música, es baja; así lo demuestra George Yúdice (2013) en su artículo “La creatividad rearticulada”:

¿Cuál es la cuota de participación de América Latina y el Caribe en la producción y distribución de las industrias culturales y creativas? Según el informe de Price Water house Cooper, América Latina sólo constituye el 3.8% del mercado de medios y entretenimiento en 2003, es decir 50 mil millones de dólares frente al monto total de 1 322 millones, del cual Estados Unidos se lleva el 35% o 460 mil millones de dólares, Europa, Medio Oriente y África (EMEA, por sus siglas en inglés) el 35% o 463 mil millones, y Asia el 26% o 348 mil millones. Según el informe de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD, por sus siglas en inglés, titulado Informe sobre la economía creativa 2008: El desafío de evaluar la economía creativa: hacia políticas fundamentadas, América Latina y el Caribe sólo alcanzan el 2,58% del total de exportaciones en bienes creativos. (pp.21-53)

Las cifras del INEC para el año 2016 sobre el uso de la tecnología por parte de los jóvenes en Ecuador demuestran un mayor crecimiento: «el 52,5% de los jóvenes ha utilizado una computadora en los últimos doce meses y el 46,5% Internet, mientras el 57,5% de los jóvenes posee celular» (INEC, 2010).

III.5 Del rock al heavy metal

El rock, en sus primeras etapas, caló en las clases sociales pudientes, pues eran quienes viajaban al exterior; allí adquirirían las novedades musicales, las mismas que a su retorno eran compartidas con amigos, influyendo en la formación del gusto de una élite en una ciudad pequeña. Hoy, las novedades se conocen gracias a la tecnología, a las redes sociales,

medios a través de los cuales las familias migrantes se mantienen comunicadas, comparten novedades y gustos. Los géneros musicales *heavy metal* y *rap* se extienden al gusto de las clases sociales media y baja, y bajo la mirada desconfiada de la ciudad, los géneros pasan a ser parte de la vida cotidiana de muchos jóvenes, quienes hacen su lugar de concentración la antigua terminal del ferrocarril ubicada en el sector de Gapal entre los años 2000 y 2008 para conciertos de metal y la Glorieta del Parque Calderón para las prácticas de la música urbana.

El *rock* corresponde a una de las músicas populares más extendidas en el mundo, gracias a las industrias musicales. Para historiadores del *rock* como Charlie Gillett (2008), la música anterior al *rock* se generaba desde estilos raciales: el *swing*, los *blues*, *negros espirituales*, *jazz*, *reggae*, principalmente tocada por los negros. Fueron reconocidos: Bob Dylan, Ray Charles, Ella Fitzgerald por romper con sus músicas los cánones imperantes, y es aquí donde el *rock* encuentra sus raíces.

La revista *Rolling Stone* (Stone, 2004) atribuye el origen del *rock* a Elvis Presley, amante de la música negra, quien en la década de 1950 a 1960 adopta estos ritmos para llevarlos a representaciones desenfrenadas de cantos, ritmos rápidos, movimientos corporales y bailes poco usuales, convirtiendo al *rock and roll* en la música más aceptada por la juventud. Pronto este fenómeno crea una verdadera oleada de seguidores que será conocida como la música de la 'nueva ola'. Sus cambios, cada vez más atrevidos, desagradaban a los adultos, pero era esta desaprobación la que despertaba mayor afición en los adolescentes y jóvenes.

La esencia de la música rock estaba en la posibilidad que ofrecía especialmente a los jóvenes y a unos cuantos adultos, de desembarazarse de las correas de las formalidades de lo que se consideraba una sociedad hipócrita. No obstante, no se sospechaban los alcances de estas expresiones. En la actualidad, el espíritu libera-

dor se mantiene, pero a ello se suman las expresiones de protesta contra lo establecido, reacciones contra los políticos, las guerras, la religión. Tras las primeras manifestaciones del *rock* psicodélico, nacido bajo la influencia del *hippismo* que anhelaba un cambio a un mundo de paz, de felicidad, amor y música, creció un movimiento con tendencia a una música más cáustica, una música que enfocaba un lado oscuro, depresivo y negativo a través de sonidos estridentes y ácidos que se le conocerá como *heavy metal*.

En 1960 creció el movimiento juvenil *underground* con gusto por la música ácida. Las primeras bandas fueron The Who y The Yardbirds; empezaron con el blues eléctrico y el rock and roll. Jimi Hendrix aplicó los blues en su tema *Purple haze* en 1967, fue considerado el guitarrista estadounidense que influyó en el *heavy metal* tempranamente en Inglaterra. Otra rama del nacimiento del *heavy metal* está representada por Dickie Peterson, guitarrista, cantante de Blue Cheer, primera banda estadounidense de 1966. Con estas dos ramas, el *heavy metal* de los años ochenta inició nuevas sonoridades con voces agudas de los cantantes, acompañadas de guitarras distorsionadas cuyos ejecutantes demostraban el dominio del instrumento con solos virtuosos espectaculares.

Robert Walser (2003), desde 1993 señalaba que el *heavy metal* comenzó a estructurar su estilo en 1960 con la banda AC/DC, como una clase de *rock* más duro que el *hard rock*. También había calificado la década de los ochenta como la del *heavy metal*, música popular masiva, la *nueva ola* de los '80, que pasó a ser música comercial de estilo variado de las clases medias. En 1989 representaba el 40% de la música más vendida en Estado Unidos los *Rolling Stones* (1962); anunciaban que, en esos años, el *heavy metal* constituía *the mainstream of rock and roll*. Para Walser, una segunda generación del *heavy metal* en 1970 la constituyen las bandas Kiss, AC/DC, Aerosmith, Judas Priest, Ted Nugen, Rush, Motörhead, Rainbow, Blue Oyster Cult, Scorpions.

Para Walser y para Salva Rubio (2013, p.25), el *heavy metal* nació con la banda inglesa de Birmingham Black Sabbath en 1967, con *Paranoid* en 1970, primer tema del disco homónimo de la banda, cuya letra describe la desesperación de un enfermo mental. La música se inicia con el *riff* de apertura («Un *riff* es una parte definida en la estructura de una canción, que marca el acompañamiento de la misma repitiéndose en diversas partes del tema, con lo cual define una caracterización que puede influir mucho en cuan conocido puede llegar a ser un tema» Rodríguez, 2014, p.105); uso de los *power chords* (acordes de poder), densa textura de tambores y bajo, progresiones de acordes ásperos para crear la idea de sonidos malignos. En este tema se pueden apreciar los conceptos y significados del *heavy metal* utilizados hasta hoy: satanismo, alejarse de la religión, perder la fe, condena, funeral, disonancias. También se dice que la frustración provocada por la guerra de Vietnam encontró asidero en el *heavy metal*.

La necesidad de los seguidores, de experimentar más y más, hizo que el consumo de esta música asegure un mercado más amplio para las bandas. Esta intención de infundir terror en los oyentes fue usada por Arthur Brown y Screamin' Jay Hawkins, bandas británicas de sonidos de miedo: «El hecho de que estas bandas presentaran su música con el *Sturm und Drang* de Wagner solo las hizo más dramáticas. Todo esto hacía eco en los jóvenes y popularizaban aún más a las bandas» (Grown, 2012, p.9).

En 1969, la banda británica Led Zeppelin (entre 1969–1980), con características musicales más duras, empezó a dibujar lo que más tarde sería denominado como *metal*. Así, el *heavy metal* encuentra su raíz en las bandas inglesas Black Sabbath; hacia 1967 incluye en su música lo denominado más tarde, “acordes de poder”, sonidos aplastantes combinados con gritos de su cantante Ozzy Osbourne y la banda Judas Priest (1969) de Birmingham, Inglaterra, que inspirada en el cine de terror de los años setenta continuó con el uso de sonidos estridentes y, además, incluyó la moda de la ropa

de cuero de color negro, accesorios y motocicletas en sus presentaciones.

Desde 1970 se fundaron sellos discográficos, clubes de fans, revistas, se multiplicaban las bandas con características más ruidosas, gritos, espectáculos groseros que hacían alusión a hombres de raza blanca explotados, a mensajes subliminales, a la música satánica, a la depresión, sexo libre, individualismo, encerrarse en sí mismos y aislarse del mundo exterior, oscuridad, malignidad, uso libre de drogas. En algunos públicos se desarrolló un gusto por la pseudoimagería satánica y sacrificios de animales que llevaron a la creación de estereotipos negativos. Estas prácticas generaron el rechazo de la sociedad y hasta el presente, aún se ve que el *metal* es ignorado por la prensa convencional. Salva Rubio Gómez (2013), define el *metal* extremo como:

Tendencia musical popular nacida del rock, cuyos orígenes se remontan a los primeros años ochenta, que se caracteriza por englobar bajo dicho término–paraguas gran cantidad de formas y estilos musicales, muchos de ellos con pocos rasgos comunes, aunque todos basados en la búsqueda de los sonidos más extremos (oscuros, veloces, lentos, violentos) que la música pueda crear. (p.25)

En 1971, las bandas Led Zeppelin, Black Sabbath y Deep Purple de 1968, esta última junto a Kiss, 1972, Queen, 1970 y AC DC (1973–presente), dieron al *heavy metal* el *trademark*, sonidos característicos que hoy se han estereotipado. A partir de los años 80, la época dorada del *heavy metal*, como califica Salva Rubio (2013), se ve su evolución hacia varios géneros del metal. Al *heavy metal* se lo puede ubicar entre el *rock* y el *metal* extremo, como forma musical es un género de una textura melódica con acompañamiento, caracterizada por el tecnicismo y el virtuosismo, como ya se señaló sobre su sonoridad es cercana al *blues* del cual toma el formato instrumental compuesto de la voz del cantante, una guitarra, un bajo y una batería.

El *heavy metal* ha evolucionado hacia los siguientes géneros: *power metal*, *speed metal*, *glam metal*, *trash metal*, *groove metal*, *numetal*, *metal progresivo*, *metal industrial*, *metal core*, *deathcore*, *death metal*, *doom metal*, *gothic metal*, *symphonic metal*, *celtic metal*, *pagan metal*, *folk metal*, *viking metal*, *black metal symphonic*, *black metal*, cuya estética es la potencia, trasgresión y virtuosismo. Las letras de las canciones son irreverentes, las temáticas tienen que ver con cuestionamientos al orden social, político, a la religión, a la fe y emplean elementos musicales diferentes como características específicas de cada género. Por ejemplo: Metallica (1981), aceleró el ritmo dando origen al *thrash metal*.

En América Latina, las bandas de *heavy metal* más reconocidas hasta la actualidad son: Soda Stereo, 1982; Rata Blanca, 1986; Tren Loco, 1990; Malon, 1995–1998 de Argentina; Helker, 1998; Kraken, 1984 y Akash, 1992 de Colombia; Andrómedas, 2000 de Guatemala; Luzbel, 1983 de México. Aunque, en la actualidad, es complejo tratar de definir el género del metal al que pertenecen estas bandas, se puede ver que en algunos rasgos generales abordan temas de crítica social, leyendas, historias de amor, asuntos políticos de Latinoamérica. Esos contenidos también son asumidos por el *heavy metal* en Cuenca, cuya aparición se produce a partir de 1989, con bandas como: Lignum Crucis, 1990; Basca, 1993; Ovejas Negras, 1993; Sobrepeso, 1993–2005; Bajos Sueños, 1996, entre otras.

El *heavy metal* se estructura en las siguientes secciones:

Tabla 4 Estructura musical del heavy metal

Introducción	Estrofa	Coro	Solo de guitarra	Puente	Cadencia	Final	Riff

En esta estructura, si bien, no es una sección se debe destacar la presencia del *riff* como un elemento musical distintivo del *heavy metal*. El *riff* define al *metal*, se trata de una nota pedal, que se repite en diferentes partes de la canción y caracteriza a la obra.

En cuanto a la textura, se trata de una melodía con acompañamiento; la capacidad de percepción lo denomina fondo-figura: es la voz, la figura del cantante o la voz y la guitarra, cuyo fondo es el acompañamiento musical: guitarras, baterías, percusión. En los aspectos de tiempo, busca velocidad a medida que evoluciona hacia otros géneros del *metal*. El ritmo está escrito en metro binario. Puede variar, también, la velocidad de manera extrema entre lento y rápido, para incrementar la velocidad, pues la batería usa el doble bombo. Es también característico el uso de *runs*, que son escalas ejecutadas a altísima velocidad y sirven para el lucimiento del guitarrista por su virtuosismo.

En lo referente a los aspectos melódicos, prima el lenguaje de escalas menores armónicas y pentatónicas; además del uso de los modos menores eólico, locrio, frigio y dórico. La voz canta en el registro agudo. En lo referente a la instrumentación, el formato de una banda de *rock* nació del formato de los *blues*, el mismo que se conserva en el *heavy metal* con dos guitarras distorsionadas, bajo, batería y voz. En la actualidad hay grupos que han incrementado un teclado.

Las guitarras eléctricas son dispositivos que han evolucionado en tecnología, en forma y en modelos, en el *heavy metal* se busca tocar lo más pesado o bajo posible con guitarras distorsionadas, para conseguir sonidos ruidosos. Es común que la guitarra baje su afinación un tono o medio tono.

En lo armónico, las canciones se mueven en un tono central menor, alrededor del cual se realizan modulaciones que juegan entre: I-IV-V grados o I-VI-IV-II-V-I grados.

La performance del *heavy metal* se representa con sonidos distorsionados, acordes de poder, potencia de sonidos para crear una sensación de mayor emoción y conflicto. La música describe ambientes de iglesia, tinieblas, infierno, purgatorio, ambientes de ópera o temas épicos. En estas representaciones participa el público con bailes y danzas denominadas *mosh*, expresiones corporales, gestos, movimientos circulares de cabeza: *headbanging*. Son rituales que dan inicio con la denominada ‘pared de la muerte’, elementos con los cuales se identifica a la cultura del *metal*.

Mary A. Clawson (1995) señala que con Def Leppard y Motorhead, la música *heavy metal* es vista como la encarnación de los hombres de las cavernas de la música popular contemporánea. Los ruidos primitivos apabullantes, creados por el *heavy metal*, entran en contradicción con la complejidad y la capacidad técnica para elaborar los solos de guitarra que requieren de un alto conocimiento técnico por parte de los guitarristas.

III.6 Apropiación del rock desde otro contextos. La escena del *heavy metal* en Cuenca

En la década de 1960–1970 surgieron en Cuenca diversas bandas de *rock*; ellas fueron: Los Cuervos (1964–?) primera banda de rock de Cuenca, tocaban *covers* de Lone Star, *Comprensión*, tema en español (*cover* de Don ‘Let me be misunderstood’), *La casa del sol naciente* en español en 1964 (*The animals: The house of the rising sun*). En 1965 se organiza el Festival Nacional, La Guitarra de Oro, resultando ganadora esta banda musical la cual motivó a creación de nuevos grupos en la ciudad: Los Frenéticos, Banda Negra iniciada en 1969 y el solista Aulo Gelio.

En los años 1970, mientras en el mundo aparecían los estilos *punk* y

psicodélico que expandían las ideas de paz, libertad, amor y expansión de la mente, las bandas que surgían en Cuenca eran: Los Tauros, 1975, Los Escorpio, formados por jóvenes de la «nueva ola» pertenecientes a diferentes barrios. René Cardoso (2010), integrante de la banda los Mangas Verdes, señala como influencias en las bandas de Cuenca de ese entonces, a los Teen Tops (1958) con Enrique Guzmán (mexicano nacido en Venezuela) con el tema *Popotitos* (1961), unido a Alberto Vásquez, César Costa, Angélica María, Sandro, Palito Ortega, Roberto Carlos y Los Beatnicks (1965–1966) con el tema *Jinetes en el cielo*. Se escuchaba, además, *rock* instrumental de los Iracundos (1960–980), Dick Dale con *Misirlou* y la música de Ennio Morricone.

Dentro del *rock and roll* en idioma inglés, influyen en Cuenca los temas: *Tutti Frutti* (1955), de Little Richard, interpretado por Elvis Presley y la música de Bill Haley y sus Cometas; *Los Beatles* (1960–1970); *Rolling Stones* (1962) y Pink Floyd. Por esos mismos años se celebra un festival denominado Pumapungo Rock (1970)⁸, evento que marcó un hito en la ciudad por la moda, la psicodelia y la libertad de la mente:

Cinco años después (1970), la Atenas del Ecuador presencia su primer festival de rock, denominado Puma-pungo Rock por el nombre de las ruinas arqueológicas en cuyo entorno tuvo lugar. Despertó enorme interés y convocó a grupos no solo de la ciudad anfitriona (Los Cuervos, Los Antares...) y al solista Paúl Sol, sino también a bandas de Quito (Las hormigas, La Corporación de Venus, Los Delfines...) y de Guayaquil (Los Apóstoles, Boddega...). (Neumane, 2013, p.177)

8. En Cuenca, se recuerda este concierto llamándolo Fumapungo Rock debido a que un grupo de jóvenes había consumido marihuana y la policía terminó suspendiendo el concierto.

En 1977 surge la banda Super Star Band; Diego Carrasco, Presidente de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca (2010), recuerda que mientras las bandas de *rock* hacían *covers* con *rock* y baladas en español, Super Star Band se centraba en la música *rock* en inglés, sus integrantes tenían posibilidades económicas y viajaban con frecuencia a Europa y a Estados Unidos, de donde traían discos de las bandas de moda inglesas y estadounidenses.

Yo diría que el inicio del *rock* incluso en la ciudad, fue un inicio imitativo, mencioné el caso de Super Star Band que básicamente hacía *covers* de grupos norteamericanos, pero de ahí para acá se empezó a dar un fenómeno de creación de los propios grupos cuencanos con enorme éxito; si uno escucha la música de grupos cuencanos, yo diría de los últimos 10, 12 o 15 años atrás, es lo que tiene Sobrepeso de creado, se van a encontrar rasgos de identidad y de autenticidad en esa música absolutamente propios, sin dejar de reconocer también influencias. (Carrasco, 2010)

La década de 1980 podría considerarse como la etapa de aparición del *heavy metal* en Cuenca. Surgen bandas como Acero Negro (1988–?), Futura (1983–1984), Caja Ronca (1995–¿?), Banda Líder (¿?), Sacramento (¿?); estas ya componían sus propios temas en el género, en idiomas inglés y español. Las influencias son: Black Sabbath (1967), Deep Purple (1968), Led Zeppelin (1969–1980) y Judas Priest (1969).

Hubo un *boom* del *rock* latino donde hubo un impacto a escala mundial realmente, del cual hasta ahora siguen viviendo las generaciones actuales, siguen escuchando a Soda Stereo... Hombres G, ...Los Prisioneros, ...es decir hay una pléyade ahí de grupos que siguen siendo venerados comenzando por los legendarios grupos del *rock* argentino, Sui Generis y luego los que creó Charly García, Fito Páez, Spinetta, y toda esa maravillosa generación de rockeros argentinos que siguen vigentes hasta ahora, y como digo no solo hicieron innovaciones respecto a los temas que tocaban para

acercarnos más a nuestra realidad, sino que fueron parte de innovaciones musicales profundísimas, creo que todos conocemos las versiones que ha hecho Calamaro de los maravillosos tangos argentinos pero en versiones *rock*, ... y aquí en Cuenca sin duda pasó algo similar con algunos grupos y ha seguido pasando con varios grupos [...]. (Carrasco, 2010)

En la década de 1990 se afianza el *heavy metal* en Cuenca con las bandas Slash, Baco, Enigma, La Biblia, Agony, Post Mortis y Cripta (Martínez, 2010, p. 22). En este periodo el *heavy metal* se impulsa gracias a Paulo Freire, quien fue integrante de las primeras bandas del género en la ciudad: La Biblia en 1992, Slash y Acústica (ambas de 1993) y Ovejas Negras en 1994; ha tocado como músico invitado en Luzbel, banda mexicana fundada en 1983. En 1993 se funda Basca, una de las bandas de *heavy metal* más conocidas en el Ecuador, y será el compositor de los temas que se popularizaron en Cuenca y el Ecuador: *Hijos de ...*, *Culpables*, *Andate*, *Decisión*, *Basura*, *Ultra-tumba*, temas de contenido social en las que Freire encontraba la manera de expresar la rabia, la inconformidad que sentían ante la pobreza y la represión de esos años del gobierno del presidente León Febres Cordero; son canciones que han llegado a ser consideradas himnos del *rock* por la comunidad roquera de ese entonces (Freire, 2016).

En 1995 son ya conocidas las bandas: Basca, Bajos Sueños y Sobrepeso, bandas que continúan vigentes con el reconocimiento de su producción que rebasa el ámbito de lo local. Para esta época, las bandas mencionadas son seleccionadas para el proyecto *Rock Nativo* por la radio Súper 9'49. Esta emisora inició su labor en 1986 y en 1997 en el programa «Las 20 Casillas 9'49», Sobrepeso resultó elegida por el público como mejor banda cuencana y en 2006, Bajo Sueños ocuparía este mismo lugar.

Durante estos años influyen las bandas Kiss, 1972; Queen, 1970 y AC DC, 1973 hasta el presente; *Metallica*, desde 1981, vigente aún; el movimiento *heavy metal* crece tanto en bandas como en seguido-

res, de ahí que se hable de Cuenca como la capital ecuatoriana del *rock* (apelativo que surgió de los seguidores fanáticos del *rock* en la ciudad), con lo cual se demostraba que el género pasaba a ser parte del imaginario colectivo.

Con relación al *rock duro* y el *heavy metal*, a partir de 1980, suenan en Cuenca las bandas británicas de *heavy metal*: Black Sabbath, Iron Maiden, Deep Purple, Led Zeppelin, Queen. Impulsados por las industrias culturales se expandieron por el mundo creando a las grandes estrellas del metal. En muchos casos con asociaciones estéticas e iconográficas que provocaban el rechazo y quizás lo que más asustó –y aún asusta a algunas familias cuencanas– fue su vinculación con las drogas, la violencia y el satanismo.

III.7 Tendencias contemporáneas del heavy metal en Cuenca

El *heavy metal* en Cuenca actualmente sigue tres tendencias: la primera es una prolongación de la protesta latinoamericana a los procesos de globalización, explotación y denuncia de la pobreza y corrupción en la región. Una segunda tendencia ha sido de resistencia al comercio y a elementos alienantes como el prestigio, la fama, el poder o la riqueza, de ahí que hayan preferido ser músicos *underground*. En la tercera tendencia, el músico del *metal* defiende su profesionalismo y busca crear sus propios sistemas de producción y difusión.

Los estereotipos negativos del *heavy metal* se adelantaron a la música. Primero llegaron las noticias de las superestrellas del *metal* y con ellas una serie de especulaciones creadas alrededor de esta cultura. Pronto, padres de familia, religiosos y educadores advertirían a los jóvenes sobre los peligros de escuchar música metalera, puesto que se considera portadora de mensajes subliminales dia-

bólicos; no obstante, las bandas cuencanas de *heavy metal* nacían en las mismas instituciones educativas, en donde se organizaban festivales intercolegiales de *rock*, pero no faltaban los covers de Black Sabbath, Iron Maiden, Deep Purple, Rata Blanca. Los músicos entrevistados de las bandas Basca, Ángel Caído y Ritual comentan que no podían comprar los discos, pero los conseguían por contactos de amigos que adquirirían prestados los LP y casetes.

Paulo Gallegos (baterista de Basca) expresa que el público aficionado al *heavy metal* de esos años, es hoy un público adulto que en el presente asiste en compañía de sus hijos, se destaca la fidelidad de los *fans*. Además, identificarán a bandas como los Ilegales (1993–presente), Pantera (1981–2003), Metallica, como sus referentes o primeros contactos con el *heavy metal*.

En la década de 1990 surgía en Cuenca la música popular urbana *heavy metal* con bandas como: Lignum Crucis (1990), Agony (1992), Ovejas Negras (1993), Basca (1993), Sobrepeso (1993), Bajo Sueños (1996); fueron las primeras en presentarse con composiciones propias. La música se difundía través de conciertos en diferentes lugares de la ciudad, el espacio más reconocido para el *metal* fue la vieja estación del ferrocarril en el sector de Gapal de Cuenca. Se encuentran registros visuales de estos conciertos en Telón de Acero, página dedicada a la promoción, difusión y memoria histórica del rock ecuatoriano. La composición propia que caracterizó a las bandas de *heavy metal* en Cuenca perdura hasta la actualidad en bandas creadas en la última década del siglo XX y que continúan vigentes, es el caso de Basca y Bajos Sueños.

Las vertientes del metal en esa década son: *new metal*, *rap metal*, *rock fusión*, *death*, *dark*, *trash*, *gótico*, *power*, *glam*, *progresivo*, *industrial*, *clásico*; influyen en la creación de nuevas bandas en Cuenca en diversos géneros en bandas como: Ivianchi Parejo, Ciudad Santa, Radio Fantasma, La Doble, La Dueña; estas se presentan a continuación en la tabla 5.

Buscamos incluir al mayor número de bandas que hacían *rock* en Cuenca entre los años 2000 y 2014; se inició una primera búsqueda en la web con la elaboración de un registro, luego en la prensa escrita y a través de la investigación de campo en base a entrevistas, observación de conciertos, asistencia a bares, etc; se elaboró un listado y se cruzó la información con la aplicación de encuestas; se contactaron entrevistas y se ha podido elaborar el siguiente registro de bandas de rock y metal vigentes durante el periodo citado.

Tabla 5. Registro de bandas de *rock* y metal vigentes durante el periodo 2000–2014. Fuente: propia.

Géneros del rock y del metal en Cuenca.	Bandas 2000 a 2014	Año creación	Vigencia
1. <i>Rock and Roll</i>	1. Punto de Kiebre		
	2. Caja Ronca		
2. <i>Classic Rock, Rock & Roll</i>	1. Steel Box	2014	presente
	2. Exoceto	2012	presente
3. <i>Rock</i>	1. Rojo Garrote		
	2. Radio Fantasma		presente
	3. Jodamasa		
	4. La Dueña		presente
	5. Los Zuchos del Vado		presente
	6. Xarcasmo		presente
	7. Juegos de ira		presente
	8. Un Cuy Gigante Postsoviético de Proporciones Bíblicas		presente
	9. Vandan	2014	presente
	10. Carlos David	2014	presente
	11. Inequívoco	2011	presente
	12. Indisati	2015	
4. <i>Pop Rock</i>	1. Dharma		presente
	2. La Santa		presente

5. <i>Indie Rock</i>	1. Jaula Faraday		presente
6. <i>Balada rock</i>	1. Altura 611 (antes Signos diferentes)		
7. <i>Hard Rock</i>	1. Carne de Cañón		presente
	2. La Doña		
	3. Cuco	2012	presente
	4. Sobrepeso		presente
	5. Los Zuchos del Vado		presente
	6. Radar		presente
8. <i>Rock independiente nacional</i>	1. La Doble		presente
	2. Sobrepeso		presente
9. <i>Rock alternativo</i>	1. F-16 Maussers	2006	presente
10. <i>Rock experimental</i>	1. La Doble		presente
	2. Rhino 7 (Jorge Ortega)		presente
11. <i>Rock fusión</i>	1. La Doble		presente
	2. Música para camaleones		presente
	3. Santa		presente
	4. Sobrepeso	1993	presente
	5. Alias		
	6. Burdel Blues	2014	presente
12. <i>Rock andino</i>	1. Música para camaleones		presente
13. <i>Rock electrofusión</i>	1. Sinestésico		presente
	2. La Doble		presente
	3. Jurupis and the sheeps		presente

14. <i>Rock ácido</i>	1. Ututo		presente
15. <i>Rock Folck Metal</i>	1. Babel		presente
16. <i>Latin Rock</i>	1. Diván		presente
	2. La Santa		presente
17. <i>Heavy metal</i>	1. Angel Caído	2009	presente
	2. Agony	1996	
	3. Almator	1990	presente
	4. Babel	2008	presente
	5. Bajos Sueños	1996	presente
	6. Basca	1993	presente
	7. Blackout		presente
	8. Carne de Cañón	1999	presente
	9. Ciudad Santa	1995	presente
	10. Decadencia	2011	presente
	11. Defractal	2014	presente
	12. Eternian	2011	presente
	13. Guardia Eterna	2009	presente
	14. Ivianchi Parejo	2006	presente
	15. Lignum Crucis	1990	
	16. Mitayo	2014	presente
	17. Morbid sin	2010	presente
	18. Mozbeth	2000	presente
	19. Música para Camaleones	2006	presente
	20. Ovejas negras		
	21. Radar	2013	presente
	22. Ritual		presente
	23. Sobrepeso		presente
	24. Tremor	2014	presente
	25. Tribus	2012	presente
	26. Xarcasmo	2012	presente
	27. Viruzy	2004	presente

18. <i>Metal</i>	1. Xarcasmo		presente
	2. Tribus		presente
	3. Blackout		presente
	4. Ciudad Santa		presente
	5. Kulto Klown		presente
	6. Mitayo		presente
	7. Tremor		presente
19. <i>Metal Melódico</i>	1. Falling Down (Ivianchi Parejo)		presente
20. <i>Metal Fusión</i>	1. Alias	2013	presente
21. <i>Metal Core</i>	1. Blackout		presente
	2. Waiting the afraid	2013	presente
22. <i>Metal Core melódico</i>	1. Rosas para los muertos		presente
23. <i>Metal Hard Core</i>	1. Rosas para los muertos		presente
	2. Inmune		presente
	3. Raza Odiada		presente
24. <i>Metal Gótico</i>	1. Lorethien	2012	presente
25. <i>Trash metal</i>	1. Nemesek		presente
	2. Almator		presente
	3. Morbid Sin		presente
	4. Suicida		presente
	5. Megassault		presente
	6. Ciudad Santa		presente
	7. Sobrepeso		presente
	8. Basca		presente

26. <i>Death metal</i>	1. Zalgo	2013	presente
	2. Parálisis		presente
	3. Necro Funeral		presente
	4. Vassago		presente
	5. Criptor death	2012	
	6. Flagellation gore		
	7. Protervia		
	8. Carnatorio	2013	
	9. Moria		
27. <i>Trash Death Metal</i>	1. Evil	2009	
	2. Suicida		
28. <i>Brutal Death Metal</i>	1. Huesa Cadáver death	2013	
29. <i>Patologic Gore Grind (Brutal death porno Gore)</i>	1. Flagellation gore		
30. <i>Technical Death-core</i>	1. Subliminal Ec	2013	
31. <i>Deathcore</i>	1. Difteria	2014	
32. <i>Metal Progresivo</i>	1. Basca		presente
	2. Jethzabel		presente
33. <i>Melodic Death Metal</i>	1. Defractal		presente
34. <i>Melodeath</i>	1. Defractal		presente
35. <i>Punk</i>	1. Los recién muertitos		presente
	2. Plaza Malation		presente
	3. Los Zuchos del Vado		presente
	4. Xarcasmo		presente

36. <i>Hard core punk</i>	1. Dosobu		presente
	2. Piedra en huelga	2012	presente
	3. No hay vuelta atrás	2013	presente
37. <i>Psychoblues Suicida</i>	1. Santamuerte		presente
38. <i>Grunge</i>	1. Selva Negra		
	2. Xarcasmo		presente
	3. F-16		
39. <i>Hardcore</i>	1. Raza Odiada		
<i>aggro metal</i>			
<i>djent</i>			
<i>spookycore - punkcore</i>			
40. <i>Black Metal</i>	1. Belenus	2013	presente

El cuadro ha sido depurado y abarca al mayor número de bandas presentes en la ciudad de Cuenca. Sin embargo, se presenta como dificultad, poder establecer fronteras entre el *heavy metal*, y los géneros del *rock* y del *metal* extremo. Son géneros emparentados y a la vez identificables como entidades diferenciadas del metal. Las bandas clasificadas de *metal* están dedicadas al *jam*⁹. Uno de los integrantes o varios llevan al ensayo una idea rítmica o melódica sobre la cual todo el grupo empieza a trabajar, improvisan, cambian, hasta tener la idea que satisfaga a la banda; es decir, crea sus propias composiciones.

La ambigüedad de los protagonistas al definir el género de su banda y la expresión frecuente 'eso no es *metal*', genera los problemas en la definición del género musical estudiado. La clasificación presentada no establece fronteras infranqueables entre uno y otro género, pero sí presenta las tendencias más marcadas de las bandas. Las bandas Parálisis y Zalgo se definen como bandas de *death metal*; ambas usan el canto grave con sonidos guturales. La banda Xarcasmo está dentro del *grunge*.

Otras bandas, en cambio, prefieren no encasillarse en un género del *metal*, porque –opinan–significaría limitarse demasiado, perder la libertad. El listado se ha ido depurando hasta identificar a las bandas que se mantienen en el *heavy metal*. En el próximo capítulo serán analizadas algunas de ellas y en otros casos, servirán de ejemplo para demostrar la coexistencia de varios estilos y fusiones de épocas diferentes y espacios desconocidos en una misma banda, como característica de la vanguardia musical en la música popular urbana de Cuenca.

El *heavy metal* irrumpió en Cuenca con estridencia, ruido y adrenalina, y encontró asidero no solo en la juventud, sino que rebasó

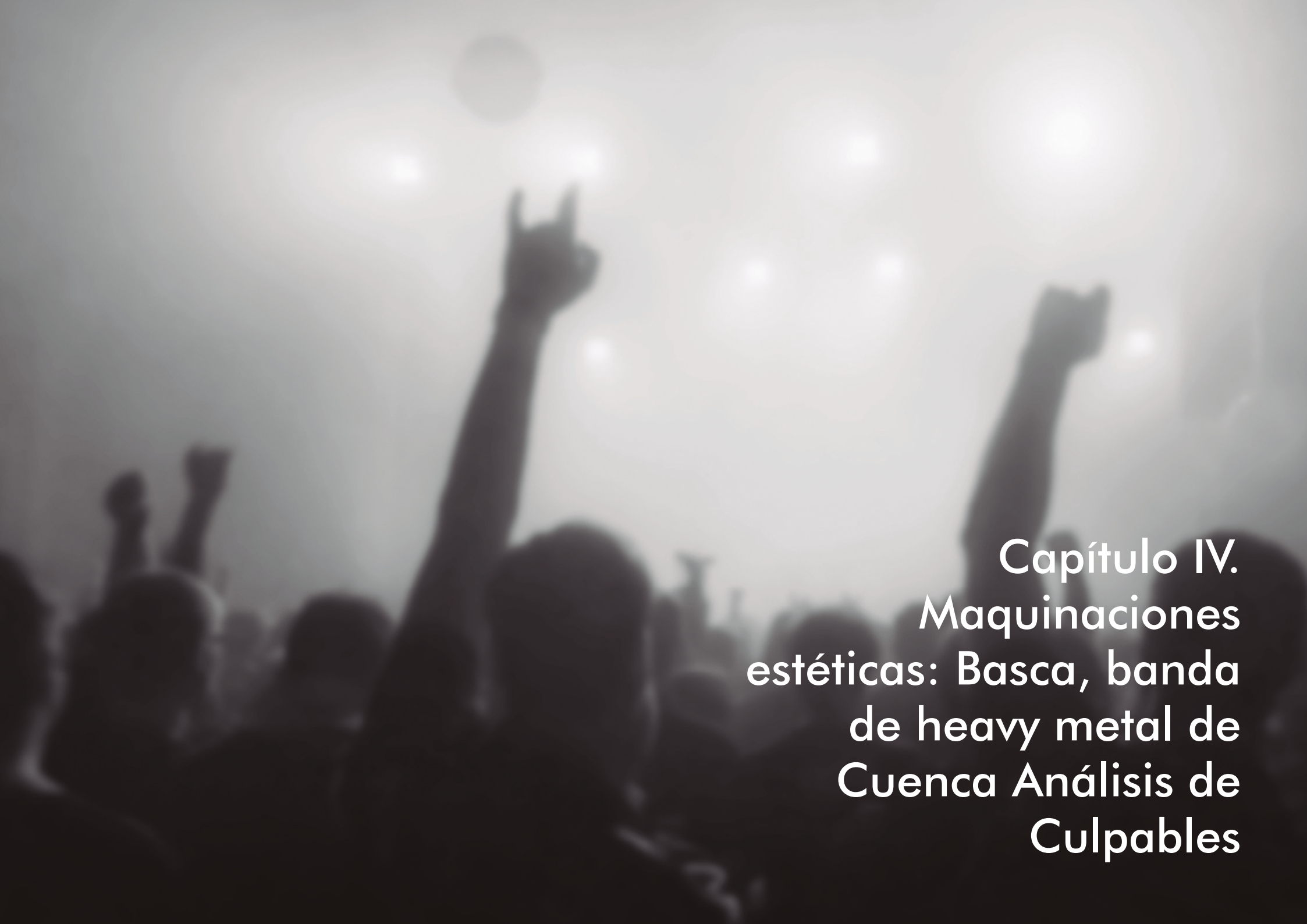
9. Una forma de composición colectiva bastante generalizada entre las bandas de rock y heavy metal.

lo etario convirtiéndose en la antítesis de una ciudad comarcana, tranquila, caracterizada por un marcado gusto por el orden, armonía y equilibrio de la música culta. Para estos años marcan hitos el festival Madre Tierra, Telón de Acero, Rock Sinfónico, etc; además, se organizaron seminarios y conversatorios para analizar el impacto de la música *rock* en Cuenca.

[...] hace unos ocho años yo tuve la experiencia rica de hacer un seminario aquí, se tocó y se habló sobre la música *rock*, estuvieron rockeros aquí, inclusive se levantó un manifiesto que estoy acordándome este momento, para pedir protección al municipio y que les apoyen con los espacios en los lugares en donde ellos intentaban presentarse en esa época, que haya ese sentido de la autoridad de respeto, y desde ahí me empecé medio a involucrar un poco más, a conocer más sobre la música *rock*. (Jaramillo, 2010)

Se puede observar la presencia de agrupaciones juveniles en territorios definidos para conciertos, como el sector de Gapal y parque El Ángel; tributos a bandas internacionales en bares con grupos nuevos o con músicos que se unen ocasionalmente para este fin. En las parroquias rurales y cantones también se organizan festivales de *metal*. La nueva producción rockera es distribuida, sobre todo, a través de las redes sociales. Sin embargo, el *heavy metal* es aún ignorado por la prensa convencional; la mayoría de los conciertos *underground* han sido pequeños espacios de encuentro, en donde bandas y seguidores pueden intercambiar experiencias de su música.





**Capítulo IV.
Maquinaciones
estéticas: Basca, banda
de heavy metal de
Cuenca Análisis de
Culpables**

El proceso globalizador de la cultura, las industrias culturales y los productos de arte estereotipados, influyeron en el desprestigio de la música popular urbana, la cual durante mucho tiempo no ha sido abordada por la musicología y por la imperancia de la música occidental, considerada la única digna de ser estudiada por la academia. Los debates sobre ‘aculturación’ o imposición de una cultura sobre otra, han sido fundamentales para que se inicie la investigación musicológica y etnomusicológica de la música popular urbana como el heavy metal.¹⁰

En el proyecto de investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca: *Maquinaciones Estéticas, Maquinaciones Simbólicas: hacia una nueva estética desde América Latina*, en lo referente a la investigación musicológica, se ha planteado el estudio del heavy metal y su vinculación con la música del estilo barroco desde la espectacularidad y grandiosidad del modernismo planteado por Bolívar Echeverría en el ethos barroco latinoamericano.

El presente artículo se centra en el análisis del performance y del texto del tema “Culpables” de la banda cuencana de *heavy metal*, Basca (1997). En el desarrollo se observa que la música heavy metal usa las mismas estructuras musicales del barroco, pero que su significado se construye además con la representación del hecho musical como parte de un contexto político, social y cultural.

Basca es una de las primeras bandas de *heavy metal* de Cuenca creada en 1989. Se iniciaron con *covers* para luego trabajar en sus propias composiciones musicales. Desde entonces han participado en diversos conciertos con su propia producción, han ganado galardones y aceptación. Se trata de la banda más antigua de la ciudad en el género heavy metal que continúa vigente hasta la actualidad.

10. Sánchez Plasencia, A. (2016). MAQUINACIONES ESTÉTICAS: BASCA, BANDA DE HEAVY METAL DE CUENCA. ANÁLISIS DE “CULPABLES”. *Tsantsa. Revista De Investigaciones Artísticas*, (4). Recuperado a partir de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/1056>

En su página web la banda señala que el nombre Basca, alude a:

Un grupo de amigos fieles al rock y al metal, gente con personalidad propia y mucha garra para enfrentarse a todos los problemas que la sociedad nos presenta, luchadores capaces de sentir y ser libres, con el valor para hacer escuchar sus voces sin desmayar ni entregarse a los estereotipos de la sociedad. (Basca, 2014)

IV.1 Producción musical

El grupo musical Basca, a lo largo de su trayectoria, más de 25 años, ha grabado cinco álbumes: “Hijos de...”, (1997) y “Tierras Nefastas” (1999). En el año 2000 presentaron el CD “Los sonidos que Perduran”; en el 2007, sale a la luz el álbum “Resucita” y el último álbum de 2015, titulado “Siniestro”.

Nombre de la banda	Basca	Ficha No. 1
Año de creación	1990	Vigencia: hasta la actualidad
Integrantes, instrumentación:	Primera formación:	Voz
	Juan Pablo Hurtado	Guitarra líder
	Paulo Freire	Bajo
	Xavier Calle	Guitarra
	Bolívar Guachichulca	Batería
	Geovanny Sagbay	
	Formación actual:	Voz
	Juan Pablo Hurtado	Guitarra
	Paúl Moscoso	Guitarra
	Leandro Jara	Bajo
Xavier Calle	Batería	
Paulo Gallegos		

Álbumes:	“Hijos de...”	Año: 1997	Ⓟ
	“Tierras Nefastas”	Año: 1999	Ⓟ
	“Los sonidos que Perduran”	Año: 2000	Ⓟ
	“Resucita”	Año: 2007	Ⓟ
	“Siniestro”	Año: 2015	Ⓟ
Compilatorios:	“Ecuador Subterráneo”	Año: 1997	Ⓟ
	“Zona del metal”	Año: 1998	Ⓟ
	“Historia del <i>rock</i> cuencano”	Año: 2003	Ⓟ
	“Nivel Extremo”	Año: 2008	Ⓟ
Galardones:	Insignia “Francisco Paredes Herrera” (GAD, Cuenca, Ecuador, 2015).		
	Radio: Super 9’49. “Mejor banda cuencana”. Encuesta del año:		
Dirección en la web:	http://www.basca.ec/		

Cuadro 1. Datos de la banda Basca. Fuente: propia.

IV.2 Influencias

La banda Basca se inició en Cuenca con una jorga de jóvenes que, en la década de 1980, llevados por la novedad musical del *rock* evolucionaron hacia el *heavy metal* con influencias de bandas británicas como: Black Sabbath (1968), Ozzy Osbourne (1948), Led Zeppelin (1968), Deep Purple (1968), Judas Priest (1969), Iron Maiden (1975). La banda alemana Scorpions (1965), luego las bandas de Estados Unidos de *heavy metal*: Metallica (1981), Pantera (1981) y las bandas latinoamericanas Ángeles del Infierno (1968) de España y Rata Blanca (1986) de Argentina. Todas estas

bandas han sido clasificadas dentro de nuevos géneros del *metal*, sin embargo, son consideradas las bandas más influyentes en el género: *heavy metal*.

Basca, desde su creación ha participado en eventos importantes dentro del rock nacional como: Quito Fest y Semana del *Rock*, realizados en la capital Quito. La banda fue condecorada con la Presea Francisco Paredes Herrera, creada para los músicos más destacados de la ciudad, en el 2015, con motivo de las fiestas conmemorativas de la independencia de Cuenca. El grupo en su discurso asume a los grupos vulnerables, indigentes, desempleados sin dejar de lado otros temas. Hoy, quienes siguieron a Basca desde su juventud acuden con su familia, con sus hijos a seguirlos escuchando, celebrando y protestando contra la política, la iglesia y los gobernantes de turno, visibilizando así los conflictos de los excesos de la globalización, la modernidad, la tradición confrontados con la vanguardia musical de la ciudad. Como cita Morello a Echeverría:

Este *ethos* nace entre los perdedores, como una forma de vivir la realidad de pobreza y desesperación sin resignarse; construyendo un mundo imaginario en el que se reconstruye el valor destruido. Como no puede contra la devastación capitalista, la intenta superar teatralizando la existencia. (Echeverría, 2003, pp.107–109)

El motivo rítmico en Culpables se mueve en función de corcheas Si a estas corcheas le ponemos notas e intervalos se crea una melodía característica dentro de este estilo. Las corcheas, dentro del *rock* y el *heavy metal* manejan este mismo sentido. Si vamos a Bach según algunos estudiosos se ve que también la música barroca se mueve en función de corcheas.

En casi todas las obras de Basca la textura se caracteriza por melodías con acompañamiento, a veces con pequeños adornos de polifonía. En el desarrollo del ritmo se puede apreciar que el compás de 4/4 se escucha como si estuviera en compás de 3/4, creando una polimetría. Sirve para combinar con otras figuraciones con descanso, así negra con punto, negra con punto negra conforma el *riff* de la obra:



Ejemplo musical 2. Polimetría. Fuente: Partitura, ed. 2016 de Angelita Sánchez Plasencia, digitalización: Daniel Serrano.

Es una parte empírica y es utilizada por muchas bandas. Combinan tiempos impares con pares para crear la sensación de movimiento.

Para Nelson Ortega, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca lo novedoso de este tema no son los *riffs* sino los contrastes entre diferentes acentuaciones, denominadas polimetría, es decir subdivisiones de tres tiempos que dan la sensación de un compás de 6/8 pero en realidad está con compás de 4/4. Un efecto interesante (Ortega, 2016).

Los cantantes usan una rítmica para contrastar con la rítmica de los instrumentos que hacen los acompañamientos. Su desarrollo se ajusta al formato tradicional: introducción, tema A, coro, improvisación de la guitarra, repetición, coda y final. El compás de 4/4 se marca con un tiempo preciso y riguroso, y se ve reforzado por los cambios de acordes en el inicio de cada compás.

Armonía

La tonalidad es de Em. Manejan tonalidad mayor, pero utilizan relativa menor, es un recurso interesante para crear contraste entre las partes A y B. Así, de G pasa a la relativa menor Em en la parte B. Este es el ritmo armónico que prevalece en toda la obra de mayor a menor y el uso de quintas.

La cadencia típica del *heavy metal*, viene del *rock* y *hard rock*, es decir va a ascender diatónicamente del V al I grado, con la secuencia: V VI VII y luego va al I; o al revés I VII VI y V. Es decir, va ascendiendo y descendiendo para crea un efecto de tensión propio del *heavy metal*.

La parte A y parte B se sujetan a crear el contraste entre tonalidad mayor y tonalidad menor.

Cadencias en las guitarras, dentro de las estructuras armónicas. El bajo mantiene a las guitarras. El clímax de la melodía está en el coro: «todos hoy / somos culpables /de los niños que van por las calles».

Aspectos melódicos

En relación a los aspectos melódicos son llevados por el solista y la guitarra. La voz canta entre intervalos de segunda, tercera y quinta. El coro acompaña a distancia de terceras.

El inicio es una melodía de guitarra suave y lenta a la que paulatinamente se unen el bajo y la batería en un forte súbito que anuncia el tema A con letras diferentes.



Ejemplo musical 3. Introducción melódica. Fuente: Partitura, ed. 2016 de Angelita Sánchez Plasencia, digitalización Daniel Serrano.

Luego del coro, viene un solo de guitarra, realizan un puente para volver al tema o la entrada del coro y el final en *ritardando*. La textura se desenvuelve en canto y acompañamiento. Las distorsiones de la guitarra llevan a obtener sonidos rugosos y ásperos. Los coros cantan en textura homofónica¹¹ con características propias del género heavy metal: estridencias, distorsiones de la guitarra, ritmo rápido y fuerte, marcado con mucha precisión por la batería, consiguiendo un sonido ácido y estridente en los solos.



Ejemplo musical 4. Distorsión de guitarras. Partitura, ed. 2016 de Angelita Sánchez Plasencia, digitalización: Daniel Serrano.

La instrumentación es la clásica de los grupos de *rock*: batería, bajo, guitarra y voz. El trabajo de cada instrumento es arduo, podría decirse que equivale a una sección de orquesta. No hay variaciones

de dinámica los niveles de intensidad siempre se mantienen en *forte*. En lo referente a los aspectos electrónicos y mecánicos, los sonidos son tratados en estudio Basca pule su trabajo musical. Los integrantes en coordinación con el sonidista van estudiando y probando las posibilidades que ofrece la tecnología.

Se puede observar el trabajo del músico aislado, su preparación técnica, desarrollo del virtuosismo, el trabajo colaborativo de la banda, largas pruebas y combinaciones de sonido, hasta conseguir un producto de competencia internacional.

En resumen, el aspecto musical sigue la forma de una canción clásica: Introducción – Estrofas con temas A y B – Coro – Solo de guitarra – Puente – Cadencia.

La introducción, con treinta segundos de duración, tiene elementos como: secuencias, pedales melódicos. El tema A va acompañado de guitarras, luego se desarrolla un subtema A.

El Ejemplo musical 4 también es un puente clásico que utiliza el *heavy metal*, es decir se trata de pausas cortas, un descanso para continuar con el siguiente tema o para repetir. Luego viene un solo de guitarra, elemento propio para el lucimiento de un guitarrista de una banda de *metal*. Este solo es una parte de difícil transcripción con puentes que conectan a los temas de la canción.

11. Textura en la que dos o más voces se combinan armónicamente a diferente altura, pero en la misma figuración rítmica.

IV.4 Performance

No se pueden aislar las manifestaciones musicales de Basca de la cultura *heavy metal* ni de la cultura local. La banda se unifica con el público, primero mediante la imagen en la cual, el vestuario es un elemento de identidad caracterizado por la primacía del color negro en texturas de cuero. Acompañan adornos, camisetas con diversos distintivos del metal.


Basca trata de mantenerse fiel a las primeras canciones y a las características que el público busca en ellos, es decir, que las letras de sus canciones sean irreverentes, de crítica, que el ritmo los lleve a una basca en donde el *mosh* (baile en el cual los asistentes a un concierto, generalmente jóvenes: saltan, se entrechocan y celebran al ritmo agresivo del metal) y el *headbanging* (danza en la cual los músicos y el público inclinan la cabeza y la sacuden con movimientos circulares) se conviertan en danzas rituales de escape. Los movimientos de cabeza son coreografías que han hecho suyas tanto los guitarristas como el vocalista de la banda.

Si bien, el *heavy metal* es considerado un género musical extendido por las industrias musicales, los jóvenes se identifican en el desarrollo escénico con los músicos, en la pronunciación y el canto, en las letras, expresiones familiares propias de identidad. Es una fiesta, un ritual sin fronteras ni distinciones, las vivencias de los participantes rompen los códigos de la vida cotidiana.

Es importante entregar al público lo que le gusta y acepta de Basca, dice Leandro Jara; a pesar de ser una parte rápida y virtuosa el guitarrista de la banda señala que en vivo se improvisa muy poco porque la gente ya conoce los temas de esa forma (Jara, 2016). La música sigue un patrón ensayado por largas horas, el público interactúa con la banda exterioriza en movimientos las sensaciones que provocan los efectos sonoros analizados.

Es importante conservar en escena la cultura del *heavy metal* en su totalidad. La presencia de los músicos en el escenario cubre las expectativas del público, identificado en llevar pelo largo, prendas de vestir de color negro, accesorios y bisutería del *heavy metal*. La banda dejar salir la emoción de la ira a través de los sonidos de intensidades fuertes, ruidosas reforzando un significado de desprecio e inconformidad sentimiento compartido por sus seguidores, que, con movimiento frenéticos, gritos, señas, hacen del concierto un ritual de emociones compartidas.

Los intérpretes en la ejecución demuestran su dominio instrumental, el mismo que en el barroco fue conocido como virtuosismo. En la canción analizada se destaca el énfasis en sonidos graves y guturales.

Análisis: Performance	
Género:	<i>heavy metal</i>
Banda:	Basca
Tema:	<i>Culpables</i>
MÚSICA	
1. Aspectos de tiempo	
1. Secciones	Introducción – Desarrollo (a -b) – Coro – Solo – Puente – Cadencia – Final.
2. Pulso	160 pulsaciones rítmicas
3. Tiempo total de duración	4:10
4. Metro	Pulsaciones rítmicas en corcheas.
5. Periodicidad	Compás de 4/4
6. Motivo rítmico	
7. Textura rítmica motívica	<i>Riff</i> : Introducción: a = 9 compases + b = 12 a = 12
	Desarrollo: A = 12 compases + a = 4 b = 5
	Solo: 26 compases
	Puente: b = 12. Desarrollo: A a = 12 + a = 12. B a = 4 + b = 5

	Ritardando. Final.
	Introducción: a = 9 compases b = 12 a = 12
	“Polimetría” Modulación métrica
2. Aspectos melódicos	
1. Registro	Notas graves y agudas
2. Tono, campo, grado (rango de afinación)	Cadencias: Intro: VI; I; MELODÍA IV I V I : I VI I VI VII I V VI VI VII I IV V VI III IV V VI repite
3. Vocabulario tonal	Arpegios, acordes abiertos: A MELODÍA A E B E : G E G E C D E B C D E repite
4. Contorno	Em A E B E Solo: C D E VI VII I 12 compases
3. Aspectos de orquestación	
1. Tipo y número de voces	2 voces
2. Instrumentos	2 guitarras, 1 bajo, 1 batería, 1 voz (2 voces para el coro)
3. Secciones.	
Forma	I A B SOLO P A B
4. Técnica, aspectos de performance, adornos	Glissando, Tap, Púa (guitarra)
5. Acentuación	Compás 4/4 Melodía a) dos grupos de tres corcheas y dos negras. Melodía b) JJJJ
4. Aspectos de tonalidad/textura	
1. Tono central y tipo de tonalidad (modulaciones)	Em y relativa (GM)
2. Lenguaje armónico	Tonal funcional
3. Ritmo armónico	Un acorde por compás
4. Alteraciones de acordes	Triadas con notas añadidas CM add 9
5. Textura y método de composición	Melodía con acompañamiento
5. Aspectos de dinámica	
1. Nivel de sonido, potencia sonora	Intensidad fuerte estable.

2. Acentuación	Por compás y acentuaciones internas “Polimetría”
6. Aspectos acústicos	
1. Performace: características de representación	Todo el tema se mantiene en una dinámica fuerte.
7. Aspectos electrónicos y mecánicos.	
1. Distorsiones	Guitarra y voz.
Características de representación procesos extra musicales	
Contexto	Una ciudad caracterizada por la tranquilidad, irrumpen sonidos potentes.
Performer / participantes	Basca tiene un público propio desde hace veinte años. Participan de las canciones. El repertorio es conocido. No hay lugar para la improvisación.
Conceptos	Masculinidad. Rebeldía. Crítica social.
Comportamientos	Se puede observar unidad de la banda con los espectadores, juntos cantan los coros acompañados de movimientos, saltos, gritos, señas. Los asistentes más jóvenes comparten códigos para el <i>mosh</i> y el <i>headbanging</i> .

Cuadro 3. Resumen del análisis musical. Fuente: propia.

IV.5 Texto

En nuestro medio, el heavy metal en español es parte de la expresión musical. Pues los participantes conocen la letra y la cantan. Por ello vemos que define a Basca la temática de los textos escritos en español, pues en su origen los grandes temas del género son escritos en idioma inglés. El público quiere oír el mensaje revolucionario que tienen las canciones del grupo cuencano.

Estrofa 1: “Quien te olvidó/ te condenó/ a la miseria que ronda en la puerta/ del templo donde está el señor/. Todos rezan, / limpian culpas/ y en la calle buscamos/ si hay alguien/ a quien se pueda explotar. Coro: Todos hoy/ somos

IV.6 Basca: máquina estética barroca

culpable / de los niños que van por las calles/. Bis. Estrofa 2: Prometerán/ que va a cambiar/ y cuando son presidentes/ se olvida a la gente y se va a robar/. Más pobreza/ cada vez más/ y mientras tanto el Papa/ se pasa paseando por el África. Coro: Todos hoy / somos culpables/ de los niños que van por las calles.

Basca ha tenido aceptación del público de Cuenca, que ya abarca dos generaciones por los temas de sus canciones basados en la protesta política y social, la denuncia, la crítica con la esperanza de que la injusticia cambie.

El contexto, Cuenca del siglo XXI, una ciudad con la tecnología al alcance, con una alta tasa de crecimiento poblacional continúa disfrutando de los conciertos en donde se presenta de esta agrupación cuencana. El texto de Culpables es hoy coreado por los asistentes con la misma emoción, ira y desconsuelo de la primera vez. La religión y la política no han solucionado los problemas sociales del abandono de los niños y se sigue coreando repetidamente: «Coro: Todos hoy/ somos culpables / de los niños que van por las calles/. Bis».

Ha sido coreado por varios años. Al estilo de la novela indigenista latinoamericana de los años cuarenta, asumen la culpa los propios explotados. No hay un culpable somos toda la sociedad, están por una parte la destrucción de los malos gobernantes y por otra la sociedad que, pasivamente, lo permite.

Robert Walser analiza la influencia de la música clásica y barroca en el *heavy metal* con la adaptación de instrumentos electrónicos (Walser, 2003). De acuerdo a este y otros trabajos de investigación, se puede asegurar que el 90% de recursos de la música clásica y barroca están presentes en el *heavy metal* por ello es factible un análisis formal.

Las primeras conexiones parciales opuestas de la música, es decir, los dispositivos son perfeccionados, esto lo refleja la perfección y evolución que alcanzan en su construcción los sencillos instrumentos musicales venidos desde la edad media y el renacimiento, desde la estética maquina barroca, son la imagen de un *ciborg* (Munster, 2013) tienen autonomía y se manejan por sus propias reglas de funcionamiento para entrar en composición con otras entidades de la música, manejados por los compositores (Nusselder, 2009).

El barroco musical y el *heavy metal* constituyen una máquina abstracta con sus partes, sus reglas y su modo específico de componer la realidad, sobre todo en la contradicción, el barroco, dice Morello (2009): «es la síntesis del rechazo es la transgresión y la fidelidad al modelo tradicional».

Bolívar Echeverría estudió el modernismo latinoamericano como los excesos del barroco en el arte. El exceso de explotación y la crisis modernista llevaron a confrontar dos movimientos uno conservador y otro que busca el cambio.

La *performance de Culpables* representa en su estilo una máquina abstracta espectacular de rebeldía y protesta ante la pobreza generada por un sistema injusto al cual todos pertenecemos, pero que me-

diante el ritual del heavy metal: «Al instalarse en los imaginarios surge esa ‘magia’ que convierte al mundo en ‘maravilloso. Es un mundo rico, creado de formas, pero desde un vacío que reconoce ineludible y desde una existencia que sabe precaria» (Echeverría, 2003, pp.107–109).

La resistencia de la modernidad barroca en Latinoamérica se expresaba en la convivencia de una sociedad conservadora frente a la necesidad de cambio que Morello interpreta:

En lo político la modernidad barroca se mostró como combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad. En la práctica cotidiana se ve un comportamiento peculiar frente a las normas: no someterse ni tampoco rebelarse; o someterse y rebelarse al mismo tiempo. La elección del tercero excluido era un recurso a la prefiguración de un futuro posible: por un lado, la aceptación de las formas civilizatorias y el cumplimiento de las leyes; por el otro la resistencia, la reivindicación de la particularidad americana. [...]. (Morello, 2009, p.443)

Se puede apreciar la estética contradictoria que plantea Echeverría en la cultura y la estética en Latinoamérica:

Estrategia de resistencia radical, el ethos barroco no es, sin embargo, por sí mismo, un ethos revolucionario: su utopía no está en el “más allá” de una transformación económica y social, en un futuro posible, sino en el “más allá” imaginario de un hic et nunc insoportable transfigurado por su teatralización. (Echeverría, 1998, p.117)

Concluyendo...

El *heavy metal* usa de recursos de la música barroca como: la precisión rítmica, centros tonales, virtuosismo de los ejecutantes. La *performance* la música, el contexto, los temas de las letras hacen un todo son dispositivos que llevan a funcionar a una máquina que crea la grandiosidad de un espectáculo masivo en donde actores y participantes ponen en marcha todo un ritual, de música, sonidos, espectacularidad, sentidos.

Basca se inició como una banda de *heavy metal*, así lo demuestra su formato, ritmo, melodía y armonía. En sus textos principalmente trata temas de denuncia social. Su estilo y contenido tiene la aceptación del público y en sus conciertos las representaciones se realizan con elementos propios de esta cultura y con conceptos locales. Formando una propuesta con elementos claros que se tratan por separado por razones de estudio.

En la versión del CD “Hijos de ...” remasterizado 7 se puede observar el trabajo del músico aislado, su preparación técnica, ejecución virtuosa y el trabajo colaborativo de la banda que demuestra el fruto de largas jornadas de práctica, pruebas, exploraciones, improvisaciones de sonido, hasta conseguir un producto que al inicio no lo sospechaban siquiera 8. Entonces hay un largo camino de improvisaciones y cambios. La producción hoy es elemento clave de la música popular y Basca ya cuenta con su propio productor. El trabajo de edición sigue un camino muy parecido al del músico contemporáneo

En la actualidad explican que la calidad de grabación y la promoción a través de la web son los mecanismos para garantizar la asistencia del público a los conciertos en vivo. Es todo un reto conseguir en un escenario, la perfección técnica, pero ese es su camino y su objetivo. En la ciudad de Cuenca conviven dos fuerzas, una conservadora que mira atrás y otra que trata de romper los esquemas

con propuestas globalizadas, pero con características que identifican a la ciudad de Cuenca, un ejemplo es la banda musical de *heavy metal*, Basca.

A continuación, se muestra la partitura de Culpables: Basca (Edición de Angelita Mercedes Sanchez Plasencia).

CULPABLES
 Música: Paulo Freire
 Letra: Paulo Freire

Banda: Basca
 Género: Heavy Metal

Edición crítica: Angelita Sánchez
 Digitalización: Daniel Serrano

INTRODUCCIÓN

♩ = c. 150

INTERLUDIO

CULPABLES
 Basca

ESTROFA A

mf
 Quén te ol - vi -

¿? te con - de - nó a la mi - se - ria que

CULPABLES
Basca

28

Voz

ron - da, en la puer - ta del tem - plo don - de es - ta el se - ñor.

Gtr. El.

Bajo

Bat.

Detailed description: This block contains the first system of music for measures 28-32. It features four staves: Voice (Voz), Electric Guitar (Gtr. El.), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The voice part has a melody with lyrics. The guitar part has a rhythmic accompaniment with chords Em, Bm, C, D, and Em. The bass part has a steady eighth-note pattern. The drum part has a consistent beat with snare and bass drum.

33

Voz

PUENTE ESTROFA B

To - dos re - zan lim - pian cul - pas

Gtr. El.

Bajo

Bat.

Detailed description: This block contains the second system of music for measures 33-37. It features four staves: Voice (Voz), Electric Guitar (Gtr. El.), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The voice part has a melody with lyrics. The guitar part has a rhythmic accompaniment with chords G, Em, G, and Em. The bass part has a steady eighth-note pattern. The drum part has a consistent beat with snare and bass drum.

38

Voz

y en la ca - lle bas - ca - mos si hay al - guien a quien se

Gtr. El.

Bajo

Bat.

Detailed description: This block contains the third system of music for measures 38-42. It features four staves: Voice (Voz), Electric Guitar (Gtr. El.), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The voice part has a melody with lyrics. The guitar part has a rhythmic accompaniment with chords C, D, Em, Bm, and C. The bass part has a steady eighth-note pattern. The drum part has a consistent beat with snare and bass drum.

CULPABLES
Basca

43

Voz

CORO

pu - da, ex - plo - tar. To - dos hoy

Gtr. El.

Bajo

Bat.

Detailed description: This block contains the fourth system of music for measures 43-47. It features four staves: Voice (Voz), Electric Guitar (Gtr. El.), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The voice part has a melody with lyrics. The guitar part has a rhythmic accompaniment with chords D and Em. The bass part has a steady eighth-note pattern. The drum part has a consistent beat with snare and bass drum.

48

Voz

so - mos cul - pa - bles de los ai - ños que van por las

Gtr. El.

Bajo

Bat.

Detailed description: This block contains the fifth system of music for measures 48-52. It features four staves: Voice (Voz), Electric Guitar (Gtr. El.), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The voice part has a melody with lyrics. The guitar part has a rhythmic accompaniment with chords C and D. The bass part has a steady eighth-note pattern. The drum part has a consistent beat with snare and bass drum.

53

Voz

ca - les. To - dos hoy so - mos cul -

Gtr. El.

Bajo

Bat.

Detailed description: This block contains the sixth system of music for measures 53-57. It features four staves: Voice (Voz), Electric Guitar (Gtr. El.), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The voice part has a melody with lyrics. The guitar part has a rhythmic accompaniment with chords Em and Em. The bass part has a steady eighth-note pattern. The drum part has a consistent beat with snare and bass drum.

CULPABLES
Basca

58

Voz

pa - bles de los ni - ños que van por las ca -

Gtr. El.

Bajo

Bat.

SOLO DE GUITARRA

63

Voz

les.

Gtr. El.

Bajo

Bat.

68

Voz

Gtr. El.

Bajo

Bat.

CULPABLES
Basca

73

Voz

Gtr. El.

Bajo

Bat.

78

Voz

Gtr. El.

Bajo

Bat.

83

Voz

Gtr. El.

Bajo

Bat.

p *mf*

CULPABLES
Basca

88

Voz

Gtr. El. *C D Em Em C*

Bajo

Bat.

93

Voz

Gtr. El. *D Em Em C D*

Bajo

Bat.

98

Voz

INTERLUDIO

Gtr. El. *Em G Em G Em C*

Bajo

Bat.

CULPABLES
Basca

105

Voz

Gtr. El. *D Em Bm C D Em*

Bajo

Bat.

110

Voz

ESTROFA C

Pro - me - te - rían que va a cam - biar

Gtr. El. *G Em G Em*

Bajo

Bat.

115

Voz

y cuan - do son pre - si - den - tes se ol - vi - da a la

Gtr. El. *C D Em Bm*

Bajo

Bat.

CULPABLES
Basca

129

Voz

gen - te y se va a ro - bar Mas po - bre -

PUENTE ESTROFA D

Gtr. El.

Bajo

Bat.

125

Voz

za ca - da vez más y mien - tras tan - to el

125

Gtr. El.

Bajo

Bat.

130

Voz

pa - pa se pa - sa pa - scan - do por el Á - fri - ca

130

Gtr. El.

Bajo

Bat.

CULPABLES
Basca

135

Voz

To - dos hoy — so - mos cul - pa - bles de los ni -

CORO

Gtr. El.

Bajo

Bat.

141

Voz

— los que van — por las ca - lles. To - dos hoy

141

Gtr. El.

Bajo

Bat.

146

Voz

— so - mos cul - pa - bles de los ni - los que van — por las ca - lles.

meno mosso




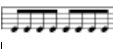



146

Gtr. El.

Bajo

Bat.

Comportamiento armónico:

Ficha resumen: Análisis musical								
Tema: <i>Culpables</i>								
Banda: Basca Género: <i>Heavy metal</i>			Pulso: . =c.150 Compás: 4/4 Sistema armónico: Modal					
Textura y métodos de composición: Textura: Melodía acompañada. Utilización de arpeggios en la guitarra eléctrica. Utilización de obstinados rítmicos.			Formato instrumental: Voz Guitarra Eléctrica Bajo Batería					
Riff 								
Link: https://www.youtube.com/watch?v=LLSX48SoC7k								
Duración total: 4:10 min								
Tiempo y ritmo			Melodía			Armonía		
Secciones	Compás	Motivo rítmico	Voz, registro	Motivo	Intervalos	Tonalidad	Modulaciones	Acordes
Introducción	1-9		x	x	3ras y 4tas	x	x	C-Em-Am7-Bm
Interludio	10-21 100-111		x	x	2das, 3ras, 4tas, 5tas	x	x	G-Em-D-Bm-C
Estrofa	A: 22-32 B: 34-45 C: 112-122 D: 124-135		E4 a D5	 <i>mf</i> Quién te ol - vi -	2das, 3ras, 4tas, 5tas	x	x	G-Em-D-Bm-C
Puente	33 123		E3-C4		2das, 3ras	x	x	Em
Coro	46-63 136-153		E4 a G5		2das, 3ras, 4tas	X	X	C-D-Em



Capítulo V. Cultura
hip hop: El rap en
Cuenca

V.1 Cultura

Hip hop

Hacia los años 1990, el *hip hop*¹³ había evolucionado; de la cultura negra del Bronx fue asumida por los latinos siendo esta la tendencia con la cual más se identificarían los jóvenes de Cuenca. A esta localidad llegaron las influencias de los emigrantes que fueron a vivir en los barrios pobres de New York. Hoy, el *hip hop* representa una cultura que de forma continua y paulatina se ha ido visibilizando a través del baile, la música, el canto, los versos y la pintura. En esa década esta cultura aparece en Cuenca contando con pocos seguidores; nació como una cultura *underground* y fue vista por los habitantes de la ciudad con los mismos prejuicios y estigmas que se dieron en otras latitudes; así lo explica Fernando Peña (2014), uno de los promotores y miembro activo de la cultura *hip hop* en Cuenca.

El *hip hop*, expresión de la movilidad de la música y de la juventud en Cuenca, es la representación del cambio y de la necesidad de crear nuevos discursos; si bien no tiene vinculación con temas raciales sí asume la denuncia de la desigualdad social y económica. Para el nuevo milenio ya había crecido en número y en producción, consiguiendo que los gobiernos locales les abrieran espacios y les incluyeran en sus agendas culturales. Ello es posible constatarlo en las páginas del Diario *El Tiempo*, en la noticia titulada: «El *hip hop* se tomará Cuenca por cinco días», donde se expresa:

13. Término que se refiere a diversos aspectos de la vida cultural de la raza negra estadounidense, como el género del rap, música creada por DJ, que integra el arte del graffiti y la danza acrobática conocida como break dancing (requiebro del cuerpo). A partir de 1979 surgió la asociación común del término con el rap (Lathan, 2009, p. 731).

El *Hip-hop* forma parte de las culturas urbanas. Esta tendencia tomó fuerza en el país a finales de los años noventa. En la ciudad, no es sino hasta el 2003, que empieza a tomar notoriedad. Fernando Peña, es uno de los iniciadores del movimiento *Hip-hop* en la ciudad. Recuerda con mucho agrado sus inicios, entre moda, inquietudes y desconocimiento. (El Tiempo, 2014)

Los actores de esta cultura han conseguido, aunque sea de manera esporádica, espacios para la realización de eventos, como por ejemplo en Pumapungo (local accedido por el Ministerio de Cultura), el barrio Guatana para las prácticas de *skate* o en la Glorieta del Parque Calderón, para las prácticas de *breakdance*; de esta manera, los grupos de *hip hop* entran a dialogar mayores en los espacios culturales y artísticos de Cuenca. Estos actores entrevistados coinciden en expresar la necesidad que sienten de adquirir conocimientos sobre esta cultura, para lo cual estudian, leen, practican, se preparan porque quieren demostrar a la sociedad que en Cuenca el *hip hop* no tiene relación con el vandalismo ni con las pandillas. Para Fernando Peña, la cultura está por delante de cualquier novedad o moda, es más importante que un *marketing* comercial.

Desde el 2014, año en el cual se inició esta investigación, se ha podido observar una actividad constante de la cultura *hip hop* en la ciudad. El 7 de marzo de 2014 fue realizado en el Teatro Sucre, un evento internacional de *breakdance* denominado *mortal combat*; el mismo se efectuó desde las 14h00 hasta las 19h00. En este evento, el MC pedía constantemente al público demostrar su cultura cuidando del teatro y de los espacios que les habían prestado, pues si algún destrozo se daba en el teatro nunca más tendrían acceso al mismo.

En agosto de ese año, se realizó la semana cultural del *hip hop* en espacios facilitados por la Municipalidad de Cuenca y el Ministerio de Cultura. El cuatro de octubre de 2014, se reúnen en la zona nororiental de la ciudad en la ciudadela Las Orquídeas, en el sector del

camal. Este evento reunió a raperos, grafiteros, *breakdance*, pero al lugar llegaban los olores desagradables del matadero, a pesar de ello las actividades se desarrollaron en medio de la camaradería de los jóvenes que acudieron al lugar.

El 10 de marzo de 2015 anunciaba la prensa, la presentación de mujeres raperas francesas auspiciadas por la Alianza Francesa de Cuenca. Boris Ortega (2014), MC y animador del *hip hop* en la ciudad, ha trabajado desde el 2011 en el movimiento, buscando destigmatizar las prácticas vinculadas al *rap*, siente que ha crecido la aceptación, pues los jóvenes trabajan con su cultura buscando respeto y comunicación con la ciudad.

Para precisar la investigación sobre la música *rap* y dada la problemática de establecer fronteras entre géneros musicales urbanos del mismo origen, se trabajó en la comprensión de la escena *rap* para definirlo como un género musical de la cultura *hip hop* en Cuenca. En un primer acercamiento a los sujetos de la muestra se encontró que se dirigían a la música *rap* y *hip hop* indistintamente, tampoco hacían distinción entre estilo musical o género musical. En las conversaciones que se ha mantenido con los jóvenes, reiteradamente señalan que el *rap* es un estilo de vida. Esto debido a que quienes practican *rap* en Cuenca no han seguido estudios musicales, sino que aprenden por el acceso que tienen a la tecnología y al carácter de hermandad del grupo, de vecindad, que les lleva a compartir y a buscar «el éxito, la paz, el conocimiento, la sabiduría, el entendimiento, y una forma de vivir digna» (Broughton y Brewster, 2005, p.259) como rezan los principios de su cultura y que lo repiten los actores en Cuenca. Por ello al estudiar el género *rap* se justifica una perspectiva metodológica etnográfica.

A medida que se delimitaba el objeto de estudio se descubrieron dos tendencias hacia el *rap* en Cuenca. Por una parte, se detectó en las redes sociales y en eventos de este estilo, la existencia de un número amplio de raperos en la ciudad, los cuales trabajaban de

manera independiente; y por otra, se identificó a un grupo organizado que pertenecía a la cultura *hip hop*. Desde esta comprensión ha sido posible dirigir la investigación, específicamente hacia el *rap* como uno de los elementos de la cultura *hip hop*.

La asistencia a los eventos de la cultura *hip hop* ha permitido identificar a los actores en Cuenca, quienes comentan que la difusión de sus actividades es constante y la realizan principalmente mediante las redes sociales e Internet, pues los sitios de *hip hop* en Cuenca son variados, su trabajo está en la calle. Para definir el *hip hop* en Cuenca nos remitimos a Gustavo Álvarez Núñez (2007), quien lo define como un estilo artístico conformado por cuatro elementos: DJ (disc jockey, la música en el *rap* está a cargo del DJ o el pinchadiscos. Su trabajo creativo consiste en hacer sonidos en su tocadiscos o platos con música pregrabada), los MC o raperos creadores de las líricas, los B-boy o ejecutantes del *breaking* o *breakdance* y los grafiteros; elementos que también son citados por Mauricio Sánchez:

Hip hop es el nombre de un estilo artístico surgido en los barrios del Bronx y de Harlem en Nueva York, a mediados de los años 70, y que incluye cuatro elementos: el graffitti, el *breakdance*, el DJ *disc jockey* o “pinchadiscos”) y el MC (*Master of Ceremony* o “maestro de ceremonias”). El canto que ejecuta, de manera improvisada, el MC, se llama *rap*, sobre la base rítmica y musical que produce el DJ. (Sánchez, 2001)

Jeff Chang (2014), en su libro *Generación hip hop*, menciona como exponentes reconocidos del *hip hop* a DJ Kool Herc, 1967; Afrika Bambaataa, 1972; Ice Cube, 1984 y Public Enemy, 1992, grupos que están vigentes e identifica como primer éxito del *rap* al tema denominado: *Rapper's Delight* publicado en 1979 por The Sugarhill Gang. También se refiere a la vieja y a la nueva escuela del *hip hop*: Old school y New school. Para este autor tiene mucha importancia analizar el estilo que nació en la calle desde el tema de la movilidad, el paso del barrio al mundo, la comunidad sobre el individuo; luego

que el capitalismo convirtió al *hip hop* en una cultura de consumo masivo, este abandonó su *status* subcultural. En consideración de Álvarez Núñez:

Si el *hip hop* revolucionó la música se debe a varios motivos: música hecha por DJ y no por músicos, combinación de rimas y ritmo jamás pensada; música tocada por bandejas y samplers, fueron los puntos más sobresalientes. Pero uno de los asuntos más conflictivos fue que el *hip hop* dinamitó a la (hasta ese momento) infranqueable propiedad intelectual de una canción. La apropiación de sonidos y músicas de otros como base de composiciones propias no fue una buena noticia para la industria discográfica. (Álvarez, 2007)

El *hip hop* surgió en barrios pobres, fue una práctica marginal, rica en cuanto a arte y creatividad; al caer en manos de las industrias culturales lo convierten en moda y se llena de estereotipos. En cuanto a la producción musical, el *rap* no tiene conexión directa con músicos o el grafiti con pintores o el *breakdance* con bailarines. Se desarrollan habilidades de estos campos artísticos que en general, son aprovechadas para convertirlas en mercancía; al respecto García Canclini (2012) dice:

Los actores más innovadores son lo que están rediseñando las maneras de trabajar, difundir sus productos y consumir. La creatividad, como recurso decisivo para lograr ventajas competitivas, ha penetrado las industrias –las automovilísticas, las de productos alimenticios o los servicios, e incorpora los medios de comunicación y los movimientos de la moda–. No se puede ya reducir la creatividad a la producción de invenciones impresionantes, productos o firmas novedosas. Autores como Arjun Appadurai (2002:21) y Richard Florida sostienen que la imaginación creativa ha dejado de estar solo en manos de agentes de campos especializados, como el artístico, para formar parte del trabajo cotidiano de la gente común (Florida, 2002:5). Se observa una interacción constante entre creatividad tecnológica,

económica, artística y cultural: distintas formas de creatividad convergen, notoriamente, en industrias como el diseño computacional y gráfico, la música y la animación digitales. (p.130)

Las músicas populares urbanas han surgido en una sociedad construida sobre la modernidad, en espacios de circulación de grandes masas humanas, lugares en los que la individualidad desaparece y se podría hablar de la inmensa soledad del ser humano en la metrópoli. En estos lugares no existe el interés de un individuo por otro, es una sociedad del apuro, de la prisa, no hay tiempo ni interés por los otros, pero al mismo tiempo el ser humano se ve aprisionado en sí mismo, sin opción a relacionarse con los demás.

Estos espacios denominados *no lugares* por Marc Augé, son escogidos por las culturas urbanas como el *hip hop* para visibilizarse. Se trata de presentarse en estos espacios masivos: aeropuertos, estaciones de bus, de trenes, centros comerciales, lugares de circulación caracterizados por la no presencia, el no ser, la prisa, el apuro, el desinterés por los demás, la anulación de la individualidad, el ostracismo, la soledad en las grandes ciudades. El *hip hop* nace como una cultura que busca ser identificada, visibilizada en estos no lugares con novedades, creaciones, moda, arte, música, elementos que se conjugan para crear una nueva cultura.

V.2 El rap

El *rap* surgió por la década de 1970 con los MC o maestros de ceremonias, quienes recitaban sus rimas sobre la música hecha por los DJ, Consiste en una base rítmica (*beat*, término inglés que significa latido; a partir de 1960 se le considera un género musical; entre los instrumentos empleados de la música *Beat* se encuentra: la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería) mezclaron sonidos y desarrollaron técnicas musica-

les como el *scratching* (una técnica aplicada por los DJ en el *rap*, que consiste en girar los discos de vinilo en reproducción para adelante y para atrás). Esta música se comercializó en 1980 y se expandió por el mundo. Se han determinado cuatro elementos en el *hip hop*, de ellos, el *rap* aborda el lenguaje musical en el que participa el MC y el DJ.

En el ámbito internacional del *rap* existen hitos que demuestran la fusión y la colaboración entre diversos géneros y estilos de la música. Uno de ellos es el video, en el cual Run DMC (1981-2002) y Aerosmith (1970-presente) realizan la representación del paso del *hard rock al rap* en el tema Walk this way de 1977 (Walk...2009). No solo se ve la fusión de géneros musicales diferentes como son el *hard rock* y el *rap* sino un intercambio de públicos, un extenderse del público del *hard rock* al público del *rap* y, a su vez compartir un público del *rap* con el público del *hard rock* (Cheeryl, 1996, pp.223-248); también es la representación de la comercialización del *rap*. En 1980, a través de grabaciones de discos, conciertos, programas en la televisión comercial, el *rap* empieza a generar riquezas millonarias para las industrias musicales.

En 1989, la 31 entrega anual del Grammy abre por primera vez la categoría al mejor *Rap performance*; Will Smith se convierte en el primer rapero en obtener este premio Grammy con el disco «Parents Just Don't Understand», convirtiéndose en un hito para la propagación del *rap* en el mundo; para 1990, este género ya se había convertido en música comercial y en un fenómeno musical de masas a nivel mundial.

El estudio del *rap* en Cuenca está dirigido al análisis de los discursos de los MC y de la música de lo DJ insertos en la cultura *hip hop* y que buscan desarrollar su arte alejados de intereses comerciales; su medio de difusión es Internet, herramienta que tienen en sus casas o en sus barrios. Los versos de la nueva generación se alteran y se guían por una concepción más libre, espontánea, sin reglas ni rigor.

Los actores del *hip hop* en Cuenca han declarado su amor a la cultura y al arte; los mismos no se consideran mercancía, por lo tanto, esta música forma parte de sus vidas; tampoco lo consideran un medio de trabajo para vivir; no obstante, aspiran a llegar a vivir de este arte. Los aficionados al género se siguen nutriendo de las novedades que brinda el *hip hop* a nivel internacional por un anhelo de aprendizaje y deseo de perfeccionamiento en el arte.

En autores citados como Gustavo Álvarez Núñez (2007), el *hip hop* era concebido como un estilo artístico que cambió la forma tradicional de hacer música porque fue hecha por no músicos: DJ y MC, quienes toman músicas ya elaboradas para mezclarlas en *samplers* y bandejas, Cuyo impacto más fuerte estuvo en el rompimiento de la propiedad intelectual que hizo tambalear a la industria discográfica.

En la escena cultural de Cuenca existía en esa década, un número amplio de aficionados que asumía al estilo *hip hop* con un amplio sentido de cultura e identidad:

A fines de los 70, surgieron nuevas técnicas musicales, como la mezcla de audio y el *scratching* (que consiste en llevar para adelante y atrás los discos de vinilo mientras se reproducen. La capacidad expresiva de DJ y MC se fue sofisticando, a tal punto que en los 80 el *rap* se convirtió en un fenómeno comercial, y, además, comenzó a exportarse a todo el mundo. ¿Cuáles son las innovaciones musicales más importantes del *hip hop*, y su legado mundial? (Álvarez, 2007)

La ola migratoria de 1998 de pobladores de la región sur del Ecuador hacia Estados Unidos contribuyó para que, en el 2001, el *hip hop* se manifestara con fuerza en la ciudad y comenzara a desarrollarse como cultura, en la que confluyen el *breakdance*, el *grafiti* y el *rap*. La moda y el vestuario permiten identificar a los 'migras'; con este término los jóvenes se refieren a los hijos de residentes

que empiezan a vestirse con prendas sueltas, flojas, de tallas más grandes de las usuales, realizando gestos y movimientos de manos de los MC y del *flow del breakdance*.

Se ha observado que en el país y en la ciudad, estos elementos están unidos y a él se van incorporando otras actividades como el *skate*, un deporte hecho para desarrollar habilidades con la patineta; estos jóvenes también se integran al *gueto* que en Cuenca significa el barrio, la reunión de ‘panas’, de la ‘jorgas’ o de ‘amigos’. La cultura va extendiendo sus actividades y también los espacios, para ello requiere llegar a consensos con el gobierno local, así el GAD de Cuenca ha destinado espacios para las prácticas de la cultura *hip hop*; uno de ellos está ubicado en el parque de Guataná que posee infraestructura para las prácticas de ciclismo y patineta.

La cultura *hip hop* en Cuenca se visualiza como una organización que pasa a depender de las autoridades. En su búsqueda de apoyo se ve obligada a trabajar en consenso con las exigencias de las instituciones, se podría decir que existe una negociación desigual entre una cultura hegemónica y una cultura subalterna. Simon Frith, al analizar los consensos entre una cultura antagónica con la cultura oficial, la interpreta como una rebeldía educada, lo que para John F. Kassin significa el «espectáculo disciplinado» (Frith, 2014, p. 476).

La creatividad de los textos insertos en la música *rap* constituye una forma diferente de hacer poesía y de construir identidad en la ciudad Atenas del Ecuador y Patrimonio Cultural de la Humanidad. En la actualidad trabajan el DJ Fernando Peña (2014) y el MC Boris Ortega (2014) motivados por el amor a la cultura en eventos que cada vez convoca a más aficionados.

Ambos coinciden en señalar que el *rap* nace en Cuenca vinculado al *breakdance*, cuyo iniciador fue Henry Novillo (fallecido en 2006), quien se inició con presentaciones en fiestas y eventos privados y

luego empezó a *rapear* llegando a grabar su primer CD titulado *No estoy solo*, en 1999. El disco *posmortem* tiene un tema denominado *El dueño de la calle* (Novillo, 2009), canción que reivindica a los raperos, el discurso desmiente que un raperero esté asociado con la delincuencia o actos vandálicos. El tema se puso de moda en la Cuenca del siglo XXI y se constituyó en el primer referente del rap entre



Foto 2. Retrato Henry Novillo. Fuente: Gustavo Novillo (2017)

los jóvenes que se iniciaban en este estilo y se mantienen vigentes.

Las novedades del *breakdance* le llegaban a Henry Novillo de los E.E.U.U debido a su hermano que había emigrado, de donde le enviaba información a través de videos y música de *rap*. Novillo compartía este material con otros jóvenes y con personas de la costa que venían a radicarse en la ciudad, generalmente se trataba de gente de bajos recursos económicos a quienes ayudaba, informaba o intercambiaba con ellos la música de moda de la cultura *hip hop*.

Estas referencias permiten inferir que en una persona, H. Novillo, Convivían todos los elementos del *hip hop* de la ciudad, quien trabajaba por el mantenimiento de la unicidad de la cultura *hip hop*. Henry Novillo, además del *breakdance*, practicaba el arte de la pintura y terminó ingresando al *rap*, asociándose con Johnny Peligro, un DJ de Guayaquil, quien preparaba los *beats* para sus letras (Novillo, G, 2016).

El trabajo musical de los DJ respondía a un aprendizaje informal del manejo de equipos de grabación y mezcladoras de sonidos con influencia de Sandy & Papo MC (1995–1999), Proyecto Uno (1989–presente), Ilegales (1993–presente), El General (1976–2004). Es de anotar que a inicios del 2000 las radios transmitían programas de música urbana, término en el que agrupaban las músicas *hip hop*, *reggae*, *merengue*, *reggaeton*, *rap*. Fue a inicios del 2000 que empieza a separarse el *hip hop* con su estilo de música del *rap* con influencia de la música de Biggie Smalls (1972–1997), Vanilla Ice (1985–presente), Vico C (1988–presente).

El recitado del *rap* se hace presente en las bandas de rock. En Cuenca, la banda de *rock* progresivo Sobrepeso usa un canto rapeado en el tema Explotar, del álbum “La Ruleta 1997”. En este tema los mismos músicos usan varios estilos de épocas diferentes del rock a los que se suma el rapeo que llega al grito.

La resistencia de la academia para investigar la música popular urbana, debido a la polémica surgida alrededor de ella, ha dado un giro en Cuenca. El XII Encuentro de Literatura Ecuatoriana, celebrado del 20 al 24 de octubre de 2014 en esta ciudad, Alfonso Carrasco Vintimilla desarrolló la temática: «La palabra y sus poderes: Una reflexión sobre las literaturas desde el Ecuador», con el tópico: *Otros registros, registros otros: Voces de la diversidad*; en ella se incluían las nuevas expresiones de los jóvenes a través de la música *rock* y del *rap*, especialmente en *Literatura y otros lenguajes artísticos. Algunos casos contemporáneos*. Este evento constituyó para los estudios académicos, un paso importante hacia el reconocimiento artístico de las manifestaciones de las culturas populares. Se analizó, además, la forma tardía en que la musicología integró a sus estudios a la música popular urbana, tomándose como ejemplo, el *rap*.

Este género en Cuenca se extiende en los ámbitos de las clases sociales populares medias y bajas. Existen eventos como Eskupiando Rimas que se realiza en colegios fiscales y es parte de las programaciones de las semanas culturales institucionales; festivales colegiales con las denominadas ‘batallas de gallos’, donde los estudiantes se enfrentan y demuestran ingenio y habilidad en el manejo del lenguaje poético.

Los festivales callejeros son la tónica de la cultura *hip hop*; los lugares de la ciudad se han diversificado a través de la web y redes sociales como medios de difusión preferidos por la juventud. En eventos como Cara o Sello, Batalla de Freestyle, Rap Cuenca, desarrollados en mayo de 2015, participaron 42 raperos; este número demuestra el crecimiento de los raperos en la ciudad. En el evento participaron además como jueces, MC reconocidos en el ámbito local, entre ellos, Satiriko Escéptiko, Pepo Dávila y Sofy Lu. Son comunidades musicales que producen sus propios eventos.

Un tema reiterativo del *rap* en Cuenca es el amor a su ciudad, a su cultura, el sentir que tienen su espacio para manifestarse, para

ser libres. El rapero es la comunicación que le falta a la sociedad actual, lo que para Habermas significa que la comunicación entre opuestos está abierta en la ciudad. A través del *rap* se abren nuevos diálogos, se dibujan los mapas, se plantean los manifiestos, los principios, las características que los definen. Un rapero se define y se siente una persona libre, sincera, un crítico de la sociedad que se expresa sin miedos. Es sincero, hábil con el lenguaje. La sinceridad se manifiesta en el insulto directo usando el lenguaje de la calle, la poesía popular, la reflexión, el sentimiento y la sinceridad.

Entre las influencias figuran: Biggie Smalls, «The Notorious B.I.G.», rapero estadounidense considerado como uno de los más grandes e influyentes de todos los tiempos a nivel mundial. También están Vico C, Eminem y Calle 13. Pero el rap que más influyó en los jóvenes de Cuenca fue el del Caribe, con Vico C (Luis Armando Lozada Cruz) de Puerto Rico con el tema *Me acuerdo* (1990). Su concierto del 2007 marcó un hito del en *rap* Cuenca, sus seguidores le consideran como el iniciador del *rap* en español.

La cultura *hip hop* ha crecido en Cuenca, pero aún no ha recibido la debida atención como objeto de investigación por parte de la comunidad académica; esta investigación se concentra en el estudio sobre los raperos en los MC y en los Crew quienes, en la mayoría de los casos, también son los DJ. Para identificarlos se han visitado las redes sociales en Internet y cada vez, la nómina va en aumento; por ello se ha procedido a cruzar información entre los datos de las redes, encuestas realizadas y datos proporcionados por los gestores más activos de la cultura en Cuenca, mencionados anteriormente. Por lo tanto, se presenta una tabla 6, depurada que ha tomado en cuenta al mayor de número de raperos activos y que trabajan dentro de la cultura del *hip hop* en la ciudad de Cuenca.

Tabla 6. Relación de raperos entre los años 2000 y 2014. Fuente: propia.

Rap 2000 a 2014	Año creación	MC	Crew	Encuesta	Vigencia
1. Mc Clandestino	1998				
2. Pepo Dávila	2005	x			Presente
3. Coko Kriss	2008	x		x	Presente
4. Qencallez Clan	2005		x	x	Presente
5. Culines Crew	2009	x		x	Presente
6. MC Pepo	2009	x		x	Presente
7. Trancemental	2009	x		x	Presente
8. Skina Clan	2014		x	x	Presente
9. Henry Novillo	1992				Fallecido
10. Mc Renato	1997				Presente
11. The real	2000				
12. Mc Blanco	1997				
13. Odhy mc					
14. Pvs	2010				
15. Tri bang gy		x		x	Presente
16. Motta souls					
17. Ganjah crew hangman					
18. Resbalas con 19. bananas					
20. Mal sistema al aire	2009	x		x	Presente
21. Morlako Meketrefe	2008				
22. De Mente Conciente	2010	x		x	Presente
23. H con Rumba	2010	x	x	x	Presente
24. Dewok Beatmaker					
25. Gansta music					
26. Master Joe & Mr. Traffic	2000				
27. Satiriko ezeptiko	2008				

28. Okuzab					
29. Arta Tinta	2010		x	x	Presente
30. Hangman self					
31. Boris Ortega	2002	x		x	Presente
32. Lírica femenina	2014				
33. Plaza del Arte Lirical					
34. MusicArte ft Motta Soul					
35. Nezio	2006	x		x	Presente
36. Andrés Quezada – Qzd					
37. Christian Quezada - Puas					
38. La esvo crew	2008				
39. Verso inverso	2005				
40. Cholos lokos	2010				
41. Mafia Sur					
42. 420 SDC					

En Ecuador, entre los primeros en ingresar al *rap* se encuentra Gerardo Mejía, quien vivió en Estados Unidos y fue muy conocido en ese país; en un primer momento este siguió la tendencia de un *rap* comercial. En la actualidad se define en el *rap* cristiano, ha incursionado en la política y se ha postulado para asambleísta en las elecciones del Ecuador del 2017, sin resultados positivos. Otro representante es el guayaquileño AU–D, representa al rap con un estilo local, mucho más suave con influencia de baladas. En la actualidad, el MC Guanaco, de reconocida trayectoria, es un referente importante para el *rap* en el país. Sobre las influencias recibidas, el MC Pepo de Cuenca dice:

Influyeron en mí: Tres Coronas, La Etnia, Akwid, Eminem, Christopher Wallace en internacional; en lo nacional Marmota, Runa Rap y locales de mi ciudad casi todo es impresionante que en Cuenca haya una buena calidad de talento

escucho el rap hasta de mis enemigos y a comparación del resto prefiero el rap nacional y yo creo que Cuenca influye en la producción del rap nacional y mundial. (Iñiguez, 2016)

El *rap*, desde su nacimiento en 1970, abordó los temas de sobrevivencia en el barrio del Bronx de New York: temas sobre la denuncia de los asesinatos, el alto nivel de delincuencia en barrios de las ciudades. Estos raperos apelaban a la violencia, otros a los problemas de la comunidad negra, describían lo difícil de la vida en las calles, los conflictos sociales, hambre, pobreza en los barrios, conflictos de las grandes ciudades; nació con fuerza entre personas de la raza negra quienes tenían mucho que reclamar al mundo, denunciaron problemas de la comunidad negra.

La idea de que el *rap* se enraíza en las zonas más pobres y peligrosas, y que la vida en las calles es difícil, es asumida en los temas creados por los raperos en Cuenca, cuyo elemento principal es la palabra, la cual solo adquiere significación si toma el espíritu comunitario de la música, de igual forma la combinación de sonidos requieren del discurso lírico para juntos convertirse en *rap*.

El canto que ejecuta, de manera improvisada, el MC, se llama rap, sobre la base rítmica y musical que produce el DJ. Por otra parte, el rap pudo originarse en “fórmulas publicitarias” –emitidas por radio y televisión– en donde dos o más personas conversaban coloquialmente sobre un producto, combinadas con el remezcla de música disco que los jóvenes negros, hispanos y chicanos usaban para bailar y divertirse al aire libre en los barrios. [También el rap es] poesía acentuada rítmicamente. (Álvarez, 2007, p.29)

Es este, un género musical que ha desarrollado varios tipos de estilos como: el underground, gangsta, rasta, hardcore y comercial.

[...] el rap pudo originarse en “fórmulas publicitarias” –emitidas por radio y televisión– en donde dos o más personas conversaban coloquialmente sobre un producto, combinadas con remezcla de música disco que los jóvenes negros,

hispanos y chicanos usaban para bailar y divertirse al aire libre en los barrios. [También el rap es] poesía acentuada rítmicamente. (p.30)

El lenguaje poético, discursivo o coloquial del *rap* describe temas que van desde la reivindicación de grupos sociales vulnerables pasando por la violencia, la superficialidad y las drogas hasta complejos traumas de vida o muerte. En un marco de sonidos rítmicos repetitivos se puede ver que en el *hip hop*:

La integración del viejo patrón africano de la poesía cantada de manera rítmica, y la mezcla de sonidos pregrabados, significó la aparición de un género musical, con raíces africanas, jamaicanas y afroamericanas, dueño de la “fuerza cultural más significativa e innovadora desde el nacimiento del rock ‘n roll en los años 50. El hip hop, simplemente, ha cambiado el mundo. (p. 41)

El DJ es el centro de la fiesta, es quien encuentra los ritmos sobre los cuales se adapta el recitado de los textos. Los MC no necesariamente tienen que ser parte de la cultura *hip hop*, pueden actuar de manera independiente, con textos recitados a *capella* que generalmente tratan temas frívolos, superficiales, pueden contar historias, dar mensajes de violencia, hablar del lujo, del dinero, las drogas; pero los MC que se han comprometido con la cultura *hip hop* tratan temas sociales, defienden a su gueto, hablan de su barrio, narran historias urbanas, describen y denuncian lo banal, lo injusto, lo que duele. Lo que fue un divertido movimiento juvenil hoy es una estética que se ha expandido por el mundo.

Los textos se recitan sobre una base musical que consiste en un beat, a partir del cual surgen las variaciones dinámicas y diversas técnicas según las habilidades de los DJ. La técnica del *scratch* consiste en la mezcla rápida de sonidos, en la improvisación de ritmos con un ruido cortante, para variar y hacer que los discos giren al revés. El DJ y el MC usan gestos corporales propios del *rap* con

los cuales se identifica como estilo. El cuerpo se viste con prendas sueltas, flojas, unas tallas más grandes de las usuales y los movimientos de manos de los MC hacen el *flow*.

V.3 Escena del rap en cuenca

Qencallez Crew. Producción musical. Influencias. Evolución

Guanaco es un rapero ecuatoriano que ha conseguido reconocimiento nacional e internacional; en una entrevista, a propósito de un concierto en Cuenca, se le preguntó sobre el *rap* en la ciudad. Aseguró que conocía muy poco y señalaba a Qencallez Crew como uno de los identificados por él en Cuenca. El nombre también aparece en las páginas de Internet como Qencallez Clan; se trata del grupo más antiguo que está vigente.

Los grupos de *rap* son difíciles de identificar porque los integrantes varían. De ellos han sido entrevistados dos de sus integrantes: B. Ortega y Pepo Dávila.

Tabla 3.45. Ficha 22. Datos del crew Qencallez Clan. Fuente: propia.

Nombre de la banda	Qencallez Clan	
Integrantes e instrumentación:	Wilson Boris Ortega (B Ortega) Miguel Ángel Peña (DeSoto) Leonel Chacón (L.L.) Roke Machuca (Roke Mc) Eduardo Dávila (Pepo Dávila) Christian Antonio López (Tokris)	Los instrumentos que utilizan son DJ MPC, sintetizador, samples de canciones clásicas (para crear los beats de rap que utilizan en cada tema) los beats son creados en RHC Records por Pepo Dávila.
Fundación:	2002	
Álbumes:	Crónicas de Caleta Vociferar (álbum Doble)	2008 2015

Compilatorios:		
Galardones:	Premio al mejor grupo de <i>rap</i> en el 2009. Cuenca Ecuador	
Dirección en la web:	https://www.facebook.com/Qencallez-Clan-212035428857973/?fref=ts	

a. Qencallez Crew. Análisis de Crudas Calles

La producción pertenece al rap *underground*; como se anotó en el capítulo anterior, la manifestación musical del rap debe estudiarse en el contexto de la cultura *hip hop* como uno de sus cuatro elementos, junto al *grafiti* y al *breakdance*. En el tema de análisis son seis sus integrantes de los cuales Pepo Dávila es el DJ y los demás son MC; participan cinco MC y el DJ, como se puede ver en la ficha de información de la siguiente canción:

Tabla 3.46. Ficha 23. Referencia del tema Crudas calles de Qencallez Crew. Fuente: propia.

Banda	Qencallez Crew	
Título de la canción en idioma original:	<i>Cradas calles</i>	
Género: <i>Rap</i>	Tipo: <i>underground</i> . Protesta.	
Título del álbum en idioma original:	"Crónicas de Caleta"	
Año de creación:	2008	
DJ:	Pepo Dávila	
MC:	Wilson Boris Ortega (B Ortega), Miguel Ángel Peña (DSoto), Leonel Chacón (Doble L) y Eduardo Dávila (Pepo Dávila).	
Integrantes e instrumentación:	Wilson Boris Ortega como B Ortega Miguel Ángel Peña como DSoto Leonel Chacón como L.L. Roke Machuca como Roke Mc Eduardo Dávila como Pepo Dávila Christian Antonio López como Tokris	Los instrumentos que utilizan son DJ MPC, sintetizador, samples de canciones clásicas (para crear los beats de rap que utilizan en cada tema) los beats son creados en RHC Records por Pepo Dávila.

Colaboración	Jorge Icaza	Batería
	Luigi Cordovéz	Voz
	Guillermo Núñez	Voz
Formato de grabación:	MP3 ®	
Productora	GTS Records	Lugar: Ciudadela Las Orquídeas. Cuenca.
Enlace para escuchar	https://soundcloud.com/qencallez-clan https://www.youtube.com/watch?v=k18rLkbDxuk	
Dirección en la web	https://www.facebook.com/Qencallez-Clan-212035428857973/?fref=ts	

Aspectos de tiempo y ritmo

Cradas calles es un *rap* del tipo social que aborda una crítica a las ciudades modernas y a su crecimiento desmesurado e irracional. Las ciudades de la modernidad y de la posmodernidad han generado pobreza, violencia, hambre, convirtiendo sus calles en lugares inseguros y peligrosos para la circulación de la gente. La música es elaborada en un estudio musical levantado en casa del DJ Pepo Dávila.

El tema tiene una duración de 5:36 min. El ritmo se desarrolla como una base musical sobre la que se adapta las mezclas. La base rítmica está elaborada en el *beat*, en compás de cuatro cuartos y se repite constantemente. La métrica no varía. La textura musical de esta canción está hecha de una melodía llevada por un coro de cuatro voces del crew como se denomina a un grupo que se reúne para rapear. En este caso, el crew se compone de cuatro MC que hacen el coro y la voz que rapea, sobre un fondo sonoro que se repite constantemente por medio de un acorde y de una melodía del violín sobre el *beat* de 86 BPM (*beat* por minuto); el *beat* forma un loop, que en esta canción es una combinación de sonidos de cuatro compases que se sucede de forma constante sin cortes ni silencios.

El tema mantiene una dinámica constante en la que se corre un mismo *beat* corto, sencillo y repetitivo. El *loop* tiene una misma instrumentación a la que se unen las voces y al coro, mientras en recitado de las estrofas lo hacen los MC, alternándose para ello. La fortaleza musical está en el texto, pronunciación y mensaje.

Análisis del discurso: Crudas Calles

Coro

Cruadas calles /cruadas realidades/ Se vive en todo el mundo /se vive en cualquier parte/. Cruadas calles /cruadas realidades/. Se vive en todo el mundo/ se vive en cualquier parte/. Cruadas calles/ cruadas realidades/Se vive en todo el mundo/ se viven en tus calles/ (Sí/ se viven en tus calles).

Estrofa 1

(Pepo Dávila)

Viviéndome la vida en duras calles/. Poniendo en fe mi devoción pa' que mi suerte no me falle/citas con la muerte / muchas las he tenido/. Me esquivado de algunas/ y otras casi no he podido, Pero atento / No he venido para hablarte exactamente de eso/. Sino de la cruda realidad /que en este mundo/se está viviendo/. Mucha gente/ debajo de los puentes / está durmiendo/. Y ustedes desde lejos/ insultándoles con miedo/. No saben lo que ellos están/ sufriendo/. No es nada fácil llegar a la gloria, /después que se ha vivido un infierno/ Se burlan de los mendigos /cuando unas monedas están pidiendo/. Ayer tú fuiste el que lloraba/ y hoy te estás riendo. Pero no te olvides /que el mundo da la vuelta/. Y que mañana /seas tú / el que pide una moneda/ Esto da pena/ te lo relatan/ filósofos de aceras... por esencia.

Estrofa 2

(DSoto)

Sé que te asustan/ los oscuros callejones. / A Qencallez no la paras /ni con todos tus cabrones/. Representamos/ a todos nuestros dones/ ahora pones /atención /a nuestras ra-

zones/. Te diré lo que propones/ solo buscas ambiciones, es en donde empiezan/ nuestras misiones/. Evitar que más pendejos/ llenen las prisiones, Por influencia de pendejos / que aprovechan situaciones/. ¿De Soto? con el micrófono/ golpeando conciencias/ desde el estudio. / Demostrando que en las calles/ escenarios de vivencias, /en las cuales se repasan/ libretos con carencias de motivación, / sin ilustración/ apartando de tu lado /esta información. / A tu mente/ que fluye sin razón, / que solamente /busca posición, Ignorando lo que pasa/ a tu alrededor/. Pues en la esquina /de un callejón, a mi pana /el Tocino/ neutralizaron el palpitar /de su corazón /sin compasión/. En otra ocasión, un mendigo de una esquina /asesinado fue /por un arma homicida por tan solo unos centavos /que tú das como propina/. Qué fea se volvió su vida/ la que fue tan fría y que ahora está perdida/. Ahora diga / o si quieres adivina/. ¿Lo llamas calles? / o jaurías de salvajes animales. / Que en tu barrio o en el mío/ se han tornado/ tan habituales. (Dales). /A esos despojos/ (Dales)/. Todo lo que puedas/ (Dales)/. Ayuda con afecto/ (Dales)/. Subliminales (¿Cuáles?)

Son los mensajes de las calles/ vestidos de varios trajes.

Qencallez/. Esto es lo real.

Qencallez/. El planeta captura tu señal.

Coro

Estrofa 3

(B. Ortega)

Hoy escribo esta canción/ y no es introducción/. Si quieres competición/ en la calle se ve la acción/. Se ve la adrenalina /que uno vive cada día/. No sabes/ si llegas /a tu casa con vida/. Convivencias verdaderas por las calles las aceras, Hemisferios veo mega /con dolor e impotencia/. Esos pobres pelados/ lustrando zapatos/ por unos cuantos centavos / Con un futuro al acecho/ su muerte ya es un hecho. / Eso es lo que vivo/ cada segundo que respiro/ las diferencias sociales/ uno más de los males/. Por culpa de ¿cuáles? /Las altas autoridades. / Este nido de ratas /que se llama congreso, / Concesiones estancadas /es la misma huevada/. Nunca

nada es concreto y las muertes a diario /que se dan en los barrios/. Viviendo dramas como que, un hijue' puta apunte un arma en tu cara/. Eso es lo que se vive/ Gobierno/ intenta tapar todos los crímenes/. Gobierno/ se lleva el dinero/ dejando a los niños sin sustento/. Son puro excremento/ por es yo los aborrezco/. Por eso ahora deletreo este texto/ En mi Cuenca / la realidad es otra/. Te descuidas dos segundos y ya estás en banca rota.

Estrofa 4

(L.L.)

Digan la verdad eso/ no funcionará/ Tarde o temprano/ todo se descubrirá/. Lo real de mi pueblo, sus abusos e injusticias, por parte de opresores /que se creen dominadores/. Que sencillo es observar/ abuso autoridad, son de un hombre que no entiende la palabra libertad/. Que fácil encontrar/ niños y mujeres que piden caridad/ en las calles de mi ciudad/. En busca de días mejores/ no lo encuentran/ por culpa de sus opresores.

(De sus opresores)

Coro

La noción de género discursivo que se aplica al análisis de los textos de algunos temas de rap hechos en Cuenca, está ampliamente consolidada en los análisis del discurso. Las diferentes definiciones que de ella se han proporcionado suelen partir de la formulada por Bajtín: «Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables» (Bajtin, 2011, p.250).

Si se aplica esta definición a los textos motivo del presente análisis, se revela que este género musical presenta rasgos definitorios que le otorgan singularidad como discurso especial: dota a sus letras de un carácter recitado, una poesía vocal sobre una base rítmica

constante; a decir de Santos Unamuno (2011), esto da lugar a líneas versales amplias. Se ha constatado que los grupos fónicos/entonativos son de variada extensión. Si bien la razón de ser del rap es el recitado oral, el proceso de creación de rimas se produce en la escritura, lo cual lleva a una marcada relación entre la oralidad y la escritura. En definitiva, el *rap* queda definido, a decir de los autores citados, como género discursivo y ofrece las posibilidades en el ámbito de los discursos.

Crudas calles es un rap de tipo social que desarrolla la cultura del *hip hop*; en Ecuador es una mezcla de lo foráneo, tanto en sonidos para la música como en las temáticas que abordan; es una crítica a las ciudades del modernismo, a su desmesurado crecimiento, lo cual ha generado pobreza, violencia y hambre en las calles, convirtiéndolas en lugares inseguros y peligrosos para la circulación de la gente.

Elementos del análisis del discurso

En esta investigación, el análisis del discurso junto al análisis de la *performance* musical, requieren de la comprensión textual-discursiva para alcanzar los objetivos propuestos. Para ello, se parte de la afirmación de Santos Unamuno (2011): el *rap* es un género poético oral, donde el enunciador –*el rapero*– recita su texto en verso –acompañado por la base rítmica– para que sea oído/interpretado por el destinatario. De esta interrelación, se desprenderán los elementos de análisis que sustentan esta expresión musical particular:

- a) La estructura formal y las secuencias discursivas (temas) en que se articula.
- b) La caracterización del enunciador y los destinatarios, y de las relaciones establecidas entre ellos.
- c) Los registros que emplea, y dentro de estos, los términos o ex-

presiones exclusivos que posee.

Justificación del análisis:

a) La estructura formal y las secuencias discursivas (temas) en que se articula:

El tema de un texto es un concepto inseparable de las intenciones del emisor, de las interpretaciones del destinatario y del contexto que determina todo ello. De la teoría de Van Dijk se ha tomado el concepto de macroestructura para este apartado: «La macroestructura de un texto es una representación abstracta de la estructura global de significado» (Van Dijk, 1999).

¿Cuál es el tema identificado en *Calles Crudas*? Cuenca es una ciudad pequeña en donde existen las juergas, los amigos, pero no se puede hablar de la constitución de pandillas identificadas. Sin embargo, por ser una ciudad pequeña, hace identificable a los jóvenes que visitan diferente o que presentan gustos socialmente rechazados por influencia de la televisión y de la prensa amarillista que asocia a la música *rap* a las pandillas.

Para responder, es necesario tener presente los indicios del contexto que son claves para interpretar las intenciones del enunciador –el rapero– y por supuesto, la pertinencia del texto en la situación comunicativa. El tópico macro de esta canción habla de denuncia y de inconformidad. Este es el hilo conductor de los subtópicos, tales como: la cruda realidad de nuestra sociedad; la inconformidad con el que hacer político y la violencia.

Crudas Calles vivifica el escenario cotidiano de las calles del mundo moderno y reclama situaciones que se consideran injustas o abusivas por el sistema social, económico y político imperante. La presencia estilística está presente: la anáfora literaria crea un paralelismo semántico para llegar con un mensaje *crudo*, *despiadado* y

peligroso de la realidad que encierra las urbes y a los destinatarios del mundo: «Coro: Crudas calles /crudas realidades/ Se vive en todo el mundo /se vive en cualquier parte/ (Sí / se viven en tus calles)».

El tema de la denuncia en las calles está presente, allí la protesta tiene su razón de ser. La primera estrofa describe a los pobres sin vivienda, quienes que duermen bajo los puentes. Los cuatros puentes de Cuenca se identifican como refugio de los mendigos:

Pero atento / No he venido para hablarte exactamente de eso/ Sino de la cruda realidad /que en este mundo/se está viviendo/ Mucha gente/ debajo de los puentes / está durmiendo/ Y ustedes desde lejos/ insultándoles con miedo/ no saben lo que ellos están/ sufriendo.

En cuanto a las secuencias textuales, el rapero al focalizar el tema de la calle, pretende por encima de todo, protestar y convencer a sus destinatarios de la necesidad de cambiar el sistema social imperante. Por lo que la secuencia argumentativa resulta muy apropiada para el tema de la protesta. En este caso, la premisa se condensa en la idea de que el sistema social, en toda su extensión, debe transformarse porque es injusto:

Por culpa de ¿cuáles? /Las altas autoridades/ Este nido de ratas /que se llama congreso/Concesiones estancadas /es la misma huevada/ Nunca nada es concreto y las muertes a diario /que se dan en los barrios, Viviendo dramas como que, un hijue' puta apunte un arma en tu cara/Eso es lo que se vive/ Gobierno/ intenta tapar todos los crímenes/ Gobierno/ se lleva el dinero/ dejando a los niños sin sustento/Son puro excremento/ por es yo los aborrezco/Por eso ahora deletreo este texto/ En mi Cuenca / la realidad es otra/Te descuidas dos segundos y ya estás en banca rota.

Hay también espacio para la narración y la descripción: la secuen-

cia narrativa y la descriptiva se entrecruzan para narrar no solo pobreza, sino también la delincuencia en las ciudades, gente que llega a matar por robar unos centavos. Al tiempo que denuncia, asienta la autenticidad de su mensaje como el único que está para cumplir misiones sociales, que se define por ser sincero, por ser un estilo de vida con una actitud y un mensaje puro y fraterno:

Qencallez/Esto es lo real/Qencallez/ El planeta captura tu señal. Refuerzan su mensaje como misión social: Sé que te asustan/ los oscuros callejones/A Qencallez no la paras /ni con todos tus cabrones/Representamos/ a todos nuestros dones/ ahora pones /atención /a nuestras razones/Te diré lo que propones/ solo buscas ambiciones, es en donde empiezan/ nuestras misiones/ Evitar que más pendejos/ llenen las prisiones, Por influencia de pendejos /que aprovechan situaciones. Más adelante: Pues en la esquina /de un callejón, a mi pana /el Tocino/ neutralizaron el palpitar /de su corazón /sin compasión/ En otra ocasión, un mendigo de una esquina /asesinado fue /por un arma homicida por tan solo unos centavos /que tú das como propina.

En suma, además de la secuencia argumentativa, está la secuencia narrativa referida al tema de las calles; se refuerza la narración con espacios descriptivos. En todo caso, hay un propósito informativo sobre las calles, pero la intención subyacente, es persuasiva. Música y poesía del texto hacen una unidad donde los temas se entrelazan: miseria, violencia e injusticia.

b) La caracterización del enunciador y los destinatarios, y de las relaciones establecidas entre ellos:

En relación con el género discursivo, Bajtín señala el carácter dialogado e interactivo. Estas funciones responden a las intenciones del enunciador y a las expectativas del destinatario. El análisis del rap como género discursivo musical, en tanto que acto comunicativo, debe tener en cuenta las funciones sociales que afectan a los parti-

cipantes de dicho acto y obligan a considerar la noción de contexto.

Líneas arriba fueron analizadas las denuncias que el rapero recita sobre las miserias e injusticias que se vive en las calles; la denuncia es para que se cambie o se mejore. Tacha de corrupta y deshonesto la actuación del gobierno. En estas exhortaciones, el rapero busca respuestas a través de la estructura dialógica, que, si bien hay poca presencia, si hay interacción en el desarrollo del texto: “Por culpa de ¿cuáles? /Las altas autoridades/ Este nido de ratas /que se llama congreso/ Concesiones estancadas /es la misma huevada/ Nunca nada es concreto y las muertes a diario /que se dan en los barrios”. Están presentes, en cambio, las marcas interactivas en forma de apelaciones, preguntas retóricas, implicaciones, pues el rapero como ya se ha señalado, tiene muy presente a su interlocutor. Puede decirse que el autor de rap concibe el texto como su intervención en un gran diálogo, lo cual responde sin duda al carácter oral de este tipo discurso:

- Apelaciones: “Se vive en todo el mundo/ se viven en tus calles/ (Sí/ se viven en tus calles)”.
- Implicaciones: “Ayer tú fuiste el que lloraba/ y hoy te estás riendo/ Pero no te olvides /que el mundo da la vuelta/Y que mañana /seas tú / el que pide una moneda”.
- Preguntas: “Por culpa de ¿cuáles? /Las altas autoridades/ Este nido de ratas /que se llama congreso”.
- Preguntas retóricas: “Ahora diga /o si quieres adivina/ Lo llamas calles? / o jaurías de salvajes animales/ Que en tu barrio o en el mío/ se han tornado/ tan habituales. (Dales)... Subliminales (¿Cuáles?)”.

c) Los registros que emplea y dentro de estos, los términos o expresiones exclusivos que posee:

Los autores del *rap* se fundamentan en el discurso literario, por lo que demuestran ser artífices de la lengua. Así, el uso de la rima está utilizada, pensada en el recitado de su discurso, contrastando con usos característicos de la expresión coloquial como los calcos semánticos ('cabrones', 'pendejos', 'huevadas'):

Sé que te asustan/ los oscuros calle**jones**/A Qencallez no la paras /ni con todos tus cab**rones**/ Representamos/ a todos nuestros **done**s/ ahora pones /atención /a nuestras razo**nes**/ Te diré lo que propon**es**/ solo buscas ambicion**es**, es en donde empiezan/ nuestras misi**ones**/Evitar que más pendejos/ llenen las prision**es**, Por influencia de pendejos /que aprovechan situacion**es**.

Están presentes los modismos:

No es nada fácil llegar a la gloria, /después que se ha vivido un infierno/Se burlan de los mendigos /cuando unas monedas están pidiendo/Ayer tú fuiste el que lloraba/ y hoy te estás riendo. Pero no te olvides /que el mundo da la vuelta /Y que mañana /seas tú / el que pide una moneda.

Es importante anotar la selección de la carga semántica plena o llena de una clase de palabras: los nombres o sustantivos. Hay todo un campo semántico de nominalizaciones y cada grupo fónico tiene variada extensión intensifica este léxico: "Hoy escribo esta **can**ción/ y no es **int**roducción/ Si quieres **comp**etición/ en la **cal**le se ve la **acc**ión/Se ve la **ad**renalina /que uno vive cada día..."

La temática es una crítica social al tema de lo urbano, los nuevos problemas de una ciudad que ha crecido. La totalidad del enunciado desarrolla la cultura del *hip hop* en una descripción de la ciudad del sobremodernismo. El contexto de la cultura del *hip hop* en Ecuador es una mezcla de lo que se ha recibido de fuera, tanto en sonidos para la música como en las temáticas que abordan.

El coro parte de una generalidad: la violencia en las calles de la ciu-

dad y cierra particularizando con la estrofa de cierre: 'se viven en tu ciudad'. Luego, cada uno de los MC (tres) rapean alrededor del tema dado. La primera estrofa describe a los pobres sin vivienda que duermen bajo los puentes, el tema se particulariza cuando observamos que a Cuenca le atraviesan cuatro ríos, por tanto, los puentes están en la ciudad y son el lugar de refugio de los mendigos. El MC cierra la estrofa con una sentencia directa al oyente, como una especie de amenaza, 'el mundo da la vuelta y puedes ser tú el siguiente'. La inseguridad de la vida dentro de este sistema.

La estrofa dos describe la delincuencia en las ciudades, gente que llega a matar por robar unos centavos. Se compara a las calles con jaurías de animales salvajes. La conclusión de esta estrofa es un llamado a ayudar a los más necesitados.

La tercera estrofa describe a los niños lustrabotas y su olvido de parte de las autoridades. Esta estrofa deja abierta la incógnita: si en Cuenca es diferente o corre el mismo grado de peligrosidad.

Los enunciados expresivos del texto se unen con la música y la representación gestual para llevar al significado en el cual participan los receptores. El *rap* elabora discursos de naturaleza verbal en la que prima la actitud frente al oyente y lo que se comunica. En las exhortaciones a reflexionar y a ayudar a los necesitados que describe el texto se puede sentir una réplica del diálogo cotidiano. La rítmica lleva a reforzar el sentido. Música y recitado del texto hacen una unidad, a veces se deja de lado el sentido de las palabras para que el texto funcione en su musicalidad.

A modo de conclusiones...

Son múltiples las perspectivas contemporáneas relacionadas con los estudios musicológicos y las prácticas de la música popular urbana relativas al *heavy metal* y *rap* en Cuenca, los cuales evidencian conflictos entre las clases sociales, dado entre la separación de una sociedad pudiente, heredera de una larga tradición de cultura y linaje, frente a las clases populares, y a una nueva fuerza social y económica proveniente de la migración, representada en los jóvenes y sus expresiones culturales; dichas perspectivas también han generado debates entre la autenticidad y la industria musical, como resultado de la ya conocida relación modernidad–posmodernidad en la escena actual, tanto desde la llamada cultura oficial como en la *underground*, contraculturas y subculturas que se mueven en los espacios urbanos.

Estos, identificados con la música *heavy metal* y *rap*, no obstante, las ansias de modernidad frente a la tradición, han desarrollado un compromiso con la autenticidad de la cultura cuencana. La música popular urbana de *heavy metal* y *rap*, en Cuenca se rige según las estructuras musicales propias de estos géneros y a pesar de los obstáculos, desde la década de 1990 se ha mantenido como un movimiento cultural de reivindicación.

La investigación ha tomado como muestra, los años 2000 a 2014, no solo, debido a la situación de inestabilidad política, económica y social que afectó al Ecuador en ese periodo, sino por ser a la vez los de mayor auge de estos géneros de la música popular urbana no solo en la creación de grupos, sino de espacios y de un público de diversidad etaria. La convulsión política trajo consecuencias para la nación, entre ellas, presidentes depuestos en su mandato por la acción popular al ser considerados antidemocráticos, los que, en relación con las prácticas musicales urbanas, públicamente vinculaban al rock y al uso del pelo largo con la droga y la descomposición social, como fue el caso del presidente, Abdalá Bucaram, cuyo

mandato generó represiones en 1996.

La desconfianza de los jóvenes hacia los políticos del país, a quienes se les consideraba responsables directos de la crisis del Ecuador, crecía en medio de la indiferencia de los gobiernos ante la mendicidad de los niños que deambulaban drogados por las calles. Se considera que esta situación trajo consigo fuertes protesta y rebeldía, y uno de los canales de este rechazo ante esta crisis social y política en Cuenca, fue la música, aunque sus conciertos –paulatinamente– fueron controlados o suspendidos por medio de la represión policial o la negación de espacios para los eventos.

Otra de las grandes consecuencias de la crisis se desató a partir de 1998, con el boom migratorio austral y la salida en estampida del país de sus habitantes; el abandono era masivo, todos iban en busca de trabajo o a cumplir el ‘sueño americano’. Los familiares que se quedaron (abuelos, tíos, tías, niños) enfrentaron duras consecuencias como la desaparición o muerte de sus familiares en su intento por cruzar la frontera; pérdida total de sus tierras, casas o pertenencias por endeudamiento con «los coyotes», quienes les cobraban altas sumas de dinero para hacerles pasar la frontera de manera ilegal. Fueron sucesos que trajeron sufrimiento y dolor a una ciudad que ya históricamente había soportado el olvido de los gobiernos de turno.

Esta situación produjo entre sus consecuencias determinados conflictos en relación con los procesos culturales de tradición y modernidad (vanguardismos), los cuales requieren de un infoque transdisciplinar y complejo relativos a la dinámica entre modernidad y posmodernidad. En relación con la tradición, influye la religiosidad sincrética (cristianismo y creencias ancestrales de pueblos fundacionales) mediante la hegemonía de la iglesia católica a través de su control ideológico; tematizado como motivo de crítica en varias canciones de *heavy metal* y *de rap*, analizadas.

La declaratoria de Cuenca, Patrimonio Cultural de la Humanidad en el 2001, también se interpreta como el afianzamiento de un poder hegemónico cultural en las clases sociales altas y ciertas clases intelectuales tradicionales de la ciudad, pero también se puede interpretar como, el cuidado del patrimonio ha sido un elemento fuerte e integrador de la cultura en la ciudad como tradición cultural.

En este contexto se considera al *heavy metal* y al *rap* como músicas de vanguardia en Cuenca en el nuevo milenio. Por su carácter antagónico entran en conflicto con las prácticas políticas, sociales y culturales tradicionales. Su ideología combate a la cultura hegemónica, es decir a la oficialidad.

Tanto el *heavy metal* como el *rap* han debido superar múltiples obstáculos, desde su negación como arte hasta la negación de espacios para su práctica, situación no presentada con otros géneros de la música popular; no se puede decir que hoy la situación haya cambiado; con el transcurso del tiempo se ha manifestado cierta tolerancia ante sus presentaciones y espectáculos pero se considera que los conflictos persisten de manera más disimulada o subyacen de diversas formas; ejemplo de ello fue la suspensión de dos conciertos presenciados por esta investigadora durante el proceso de trabajo de campo, pese al reclamo de los organizadores y a la presencia del público que había adquirido los boletos del evento y a que los organizadores, situación constatada por los entrevistados quienes aseguraban cumplir con todos los trámites legales.

En varias entrevistas, los actores han afirmado que en Cuenca no existe industria cultural musical del *heavy metal* ni del *rap*, en lo referido a la no comercialización de su música, tema que tiene que ver con el debate *autenticidad vs. industria de la música*; pero su inconformidad se dirige también a que las políticas del estado no les reconocen como trabajadores de la cultura, al considerar que es una música que se desarrolla en la escena underground. Es indu-

dable que estas situaciones constituyen conflictos entre tradición y vanguardia, donde el imaginario de ciudad de las artes o ciudad, “Atenas del Ecuador” es un consenso de tradición y la vanguardia, pues esta última busca participar desde sus tendencias y estéticas artístico-musicales, y les mueve el amor al arte y la fidelidad a la cultura.

Poco a poco las bandas de *heavy metal* y *rock fusion* han sido reconocidas por el gobierno local con la entrega de preseas en fiestas conmemorativas como reconocimiento a su trayectoria y permanencia en la ciudad. Sin embargo, algunos músicos *underground* sienten que al aceptar estos reconocimientos están traicionando su cultura.

En la ciudad de Cuenca, la producción de *música heavy* existe pese a todas las dificultades: económicas, de difusión, de aceptación y, además, del criterio de que la época del *heavy metal* ya ha declinado, tal como lo ha señalado Sergio Sacoto, vocalista de *Kruks en Kar-na* (1989–2007), quien consideró que estos prejuicios no han sido solo locales, pues los llamados «géneros rockeros» en especial los seleccionados como objeto de estudio, en algunos casos se están inclinando hacia el mercado perdiendo su autenticidad y sentido de crítica social y resistencia ante las injusticias.

No obstante, este fenómeno no generalizado aún en Cuenca, los músicos jóvenes desarrollan y defienden su ideología a través de los textos. Ello forma parte de su autenticidad como artistas, relacionados con la fidelidad a su cultura, su realidad, aunque se sientan al margen de la cultura oficial. Sus manifestaciones musicales no traicionan a sus miembros y ni ellos al género en el cual encuentran su ser, su identidad. Solo dentro de su cultura parece haber solidaridad y equidad, aunque rompen el silencio a través de la música, muchos no quieren ser visibilizados en la imagen de la *performance*, lo cual significa fidelidad a su ideología.

En lo referente al *rap*, influyó mucho la migración para la aparición de este estilo en Cuenca. Se puede concluir que se inició como una música de la calle con influencia del *rap* del Caribe, de Puerto Rico, especialmente de Vico C. Se ha mantenido como un estilo musical de barrio, donde se reúnen los amigos, los hermanos y en un marco de respeto aprenden de los que más saben.

En Cuenca, este género de música urbana ha crecido al margen de la industria musical, como han señalado reiteradamente sus actores, refiriéndose a la no comercialización de la música. En las conversaciones mantenidas con los jóvenes, al referirse al *rap*, aplican indistintamente los términos: estilo musical o género musical, debido a que no han tenido formación musical pues han aprendido de la experiencia de sus amigos, con quienes comparten el conocimiento, el entendimiento, la paz, el éxito. Por lo anotado, la investigación justificó una perspectiva metodológica etnográfica.

La mayoría de los raperos tienen sus propios estudios de grabación caseros, es esta la razón por la cual la música no se visibiliza sola, sino a través de la cultura *hip hop*. Están identificados con Cuenca como una ciudad artística, los músicos buscan cultivar el estilo, para ello realizan talleres, encuentros, intercambian experiencias con raperos de otros países, porque lo principal es el conocimiento (el quinto elemento del *hip hop*) para poder hablar de autenticidad en la cultura.

En Cuenca persiste el conflicto entre tradición y vanguardia debido a la extinción gradual de los esquemas de una vieja cultura que lucha por mantenerse en los espacios físicos que la representan: museos, bienales, teatros y el surgimiento de una nueva cultura que ha reemplazado estos espacios por la tecnología, la Web y conciertos en vivo y al aire libre. El *heavy metal* y el *rap*, a semejanza de los movimientos de vanguardia en el arte –especialmente el futurismo– constituyen el manifiesto de las culturas actuales en las ciudades latinoamericanas y abordan temas como la densidad po-

blacional debido al crecimiento de las ciudades, los nuevos paisajes sonoros urbanos, los ruidos de la actividad industrial, la velocidad, la adrenalina, la oscuridad y la pérdida de sentido de los lugares.

Del fenómeno estudiado se derivan algunas aristas como el mestizaje de la música. La imposición de la cultura del migrante, la fusión de la música y la presencia de estereotipos en la música nacional hecha para el consumo masivo. En la fiesta del carnaval en Jadán (febrero de 2015), parroquia rural de Cuenca con un alto índice de migración, se observó una mezcla musical en la cual los indígenas bailaban al son de músicas foráneas y al mismo tiempo fingían tocar instrumentos musicales autóctonos como el pingullo, el rondador y el bombo, cuando en realidad bailaban con música grabada reproducida por improvisados DJ a través de costosos equipos de amplificación. La música tradicional de carnaval no se ejecutaba, desaparecían los ejecutantes de los instrumentos musicales autóctonos como el pingullo, rondador, tambor. Estos eran tan solo elementos decorativos para los registros de la filmación que luego se enviaría al familiar migrante.

Los artistas de la música «chicha» moldean los gustos del pueblo que ha emigrado y del que se ha quedado, por lo cual surgen nuevos conflictos al tratar de definir la música nacional. Frente a este «mal gusto» y a estas mezclas, el *heavy metal* y el *rap* buscan autenticidad, lo que les lleva a rechazar la comercialización de su música.

Los actores de estas culturas señalan, que su afinidad con el *heavy metal* o con el *rap* no significa falta de identidad o desprecio por las tradiciones. Expresan su amor a la ciudad y buscan ser parte de la cultura de la ciudad. Un ejemplo del sentido de pertenencia es la construcción del imaginario, Cuenca, capital del rock, calificativo que circula desde 1998.

Los jóvenes, en su formación musical, saltan de un estilo o género a otro, pueden ir a géneros académicos clásicos y pasar a la mú-

sica contemporánea. En la música popular urbana los jóvenes, no pertenecen necesariamente a grupos beligerantes. Su antagonismo nace de su ideología; trabajan en los mensajes, en los contenidos y se apegan a las formas tradicionales como un aprendizaje. Buscan el conocimiento y en muchos casos, simplemente desechan lo comercial. Las manifestaciones de rebeldía de los jóvenes se inscriben en la *performance* de su apariencia, su vestuario agresivo y extravagante, propios de su moda, en los símbolos y atributos; sus gustos musicales relativos al *heavy metal*, *del rap*, son los medios de los cuales se valen para comunicar su inconformidad y afirmar su presencia, aunque sea de manera marginal, como los afirma Mauro Cerbino. Mientras los símbolos tradicionales de la religión, la política, y la cultura cuencana aparentan tolerancia a estas manifestaciones, la cultura oficial continúa fiel a las ideas conservadoras de que la *verdadera* cultura se conserva en los museos, las bienales, la academia, la música religiosa.

La principal contribución de la investigación se expresa en la elaboración de un documento con información, análisis e interpretación de los procesos culturales, artísticos musicales de la ciudad de Cuenca en el presente siglo, concretamente el *heavy metal* y *rap*. En este documento se analizan las consecuencias de los procesos migratorios, la influencia de la tecnología, Internet y redes sociales en los nuevos conflictos que se generan al tratar de preservar la tradición integrando la música popular urbana de vanguardia. Se presenta un estudio musicológico de la música popular urbana seleccionada, y por último se construye un registro sistemático y organizado de las bandas, grupos y músicos dedicados al cultivo de este género musical.

Finalmente, en la investigación se señala, como ambos géneros urbanos en Cuenca enfrentan una serie de obstáculos, muchos de manera velada, estigmatizaciones sociales, industria cultural musical incipiente, ausencia de políticas culturales, negación de su calidad como ocupación laboral y por consiguiente falta de reconocimiento económico.

A lo anterior se suma el desconocimiento de la validez de estos géneros por parte de la academia. Al iniciar este trabajo el tema elegido fue recibido con escepticismo por parte de algunos colegas, dado que se centraba en repertorios a los que no se les concede ninguna importancia musical. Sin embargo, con el desarrollo del tema y habiendo comprobado que los músicos de *heavy metal* y *rap* tienen que esforzarse para capacitarse y obtener conocimiento a través de gestiones propias en talleres, encuentros e intercambios no formales, queda la pregunta de si la academia no debería considerar esas necesidades, para intentar satisfacerlas a través de sus propios proyectos de formación de profesionales.

Con mucha frecuencia, los programas formales de educación musical en Cuenca trabajan sobre el supuesto de que los que ingresan no saben nada porque sus saberes muchas veces, como en el caso del *heavy metal* y *el rap* provienen de prácticas empíricas, en las que prima la oralidad. La paradoja es que, al analizar las obras de *heavy metal*, se encuentran técnicamente muchos puntos en común con repertorios históricos y de tradición popular que los docentes no parecen dispuestos a reconocer, porque se supone que las instituciones son las que definen qué es necesario, útil y conveniente en la formación.

Por otro lado, los practicantes del *rap* acuden a las tradiciones orales y letradas de poesía erudita y popular con el fin de alimentar el vocabulario, las metáforas e imágenes que pueden enriquecer sus textos en la improvisación. Como se ha comprobado, las problemáticas alrededor de las músicas juveniles son variadas y sobrepasan el ámbito musical, más bien están reflejando y mostrando las crisis contemporáneas que en una ciudad tradicional y conservadora como Cuenca, oficialmente no parecen haber sido percibidas.

La experiencia de realizar este trabajo ha sido intensa y exigente, por una parte, en Cuenca no existen antecedentes de interés sobre estos temas y en lo personal el acercamiento a los conceptos,

categorías y contenidos de la música popular urbana, los estudios culturales, la antropología de la música y la sociología de la música. El estudio relacionando con diversos aspectos de la problemática de las músicas juveniles en Cuenca, se enfrentó a hechos concretos relativos a un conflicto sociocultural hasta entonces no reconocido, y por consiguiente no documentado en la ciudad. Algunos acercamientos generales habían sido enfocados en una visión generacional sin consideración de los hechos musicales, desde una perspectiva nacional.

En el desarrollo del proyecto surgió un repertorio abundante de obras de cada uno de los géneros, a pesar de que para el estudio que se presenta se escogieron ejemplos representativos, contenidos en el tomo II correspondiente a este libro, donde se presenta la clasificación y referencia inicial de 156 obras de *heavy metal* y 34 obras de *rap*. El trabajo con las fuentes también exigió la asistencia permanente (observación participante) y documentación de presentaciones públicas y audiciones radiales; paralelamente a esta experiencia investigativa, se presenta el interés y la necesidad de continuar realizando estudios más profundos sobre el complejo de temas que están imbricados en la categoría de músicas juveniles en Cuenca.

Dado el significado que este tema presenta para la escena musical urbana, en la cual los jóvenes son sus principales protagonistas y la cultura oficial no puede ignorarla, tanto los músicos como sus obras no se pueden convertir solamente en objetos de investigación urge planificar acciones pedagógicas formativas para dar continuidad a dichos estudios mediante proyectos de gestión socioculturales de índole artístico-musical, que sean considerados en igualdad de condiciones con estudios y proyectos que tradicionalmente han sido privilegiados, dando lugar a una visión contemporánea de los estudios musicológicos y de las prácticas musicales urbanas del Ecuador.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. W. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur S.A.
- AHARONIÁN, C. (2004). *Educación, arte, música*. Montevideo: Tacuabé.
- ÁLVAREZ, G. (2007). *Hip Hop más que calle*. Buenos Aires: Longseller.
- ANÓNIMO. (216 agosto, 2014). "El Hip-Hop se tomará Cuenca por cinco días". [en línea]. *El Tiempo*. Disponible en web: <http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/147857-el-hip-a-hop-se-tomara-cuenca-por-cinco-da-as>
- ANÓNIMO. (17 agosto, 2014). "El uso de Internet en Ecuador creció 11 veces en siete años". [en línea]. *El Comercio, Diario*. Disponible en web: <http://www.elcomercio.com/tendencias/ecuador-internet-datos-tecnologia-usuarios.html>
- ANÓNIMO. (8 enero, 2015). "El video de Cherif Kouachi, un rapero que se hizo jihadista". *El Mundo*. EFE, Agencias AFP.
- ASTUDILLO, J. M. (1956). *Dedos y labios apolíneos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Azuay.
- AUGÉ, M. (2001). *Ficciones de fin de siglo*. [trad.] Anna Jolis Olivé. 1a. edición. Barcelona: Gedisa S.A.
- _____. (2007). *Por una antropología de la movilidad*. 1ra. Barcelona: Gedisa, S.A.
- _____. (2012). *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- AYALA, R. (2008). *El mundo del rock en Quito*. Quito: IDEA, Corporación Editora Nacional.
- BAJTÍN, M. (1978). *El problema de los géneros discursivos*. *Literaturnaia uchioba*. Vol. 1. Leningrado: s.n.
- _____. (2011). *Estética de la creación verbal*. Bubnova, Tatiana (trad.). 10a. ed. México: Siglo XXI.

BAJO SUEÑOS. (s/d). Dama Imaginaria. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=PfsM3qslnjM>

_____. (s/d). Esta Noche. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=fma2HdziHBs>

_____. (s/d). Nada de amor. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=MFwkZfje5no>

BASCA. (s/d). Almas de la oscuridad. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=Jnqmk7IhTUU>

_____. (2008). Hijos de... Remasterizado. Culpables. Track 4 [en línea]. Full Álbum-I- Disco Completo. 2008. Año de Lanzamiento. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=YQ6UwR-jyThM>

_____. (s/d). Almas de la oscuridad. Telón de acero. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=Jnqmk7IhTUU>

BLACKING, J. (1983). *Com'è musicale l'uomo?* Edición italiana de, *How musical is man?* Seattle/London: University of Washington Press, 1973. Milano: Unicopli, 1986. p. 24. En: Cámara, E. (2004). *Etnomusicología*. Martí, Josep (prólogo). 2da. ed. Madrid: ICCMU.

BOURDIEU, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

_____. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

BROUGHTON, F. & BREWSTER, B. (2006). *Historia del DJ. Anoche un DJ salvó mi vida*. López, Beatriz (trad.); McLaren, James (rev.). Barcelona: Robinbook.

BURCKHARDT Q., R. (1987a). "Music is a system of sound communication with a social use and a cultural context". [en línea]. University of Illinois Press. En: *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 1 (Winter, 1987), pp. 56-86. Disponible en web: www.ethnomusicology.com

_____. (1987b). "Musical sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis". [en línea]. University of Illinois Press. En: *Ethnomusicology*. (1987). Vol. 31, No. 1 (Winter, 1987), p. 56-86. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/852291>

BÜRGER, P. (2000). *Teoría de la Vanguardia*. García, Jorge (Trad.).

3a ed. Barcelona: Península.

CALLE, M: (25 octubre 2016). "Entrevista". Compositor, vocalista, guitarrista de la banda Bajo Sueños. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

CÁMARA, E. (2004). *Etnomusicología*. Martí, Josep (prólogo). 2da. ed. Madrid: ICCMU.

CARDOSO, R. (enero, 2010). "Entrevista". Gestor Cultural. Director del Museo, Gestor cultural, Director del Museo Remigio Crespo Toral, Presidente de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

CARRASCO, D. (16 setiembre, 2010). *El rock en Cuenca*. Presidente de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca [entrevista]. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

CARRILLO E., M. C. (2005). *El espejo distante, construcciones de la migración en los jóvenes hijos e hijas de emigrantes ecuatorianos*. [aut. libro]. En: HERRERA, G., CARRILLO, M. C. & TORRES, A. (2005). *La migración ecuatoriana. Transnacionalismo, redes e identidades*. Quito: Flacso.

CASTIBLANCO-LEMUS, G., SERRANO-PIRAQUIVE, M. I. & SUÁREZ-CRUZ, A. E. (2008). *Culturas juveniles y trabajo social con jóvenes*. [en línea]. Tabula Rasa. Bogotá-Colombia, No.9. p. 13-26, julio-diciembre. Disponible en web: <http://investiga.uned.ac.cr/cicde/images/identi.pdf>

CASTILLO P., R. (2003). *Incidencia de la emigración en la construcción de la identidad y proyecto de vida de los jóvenes*, Girón, 2002. Cuenca: Universidad de Cuenca. Departamento de Cultura.

CERBINO, M., CHIRIBOGA, C. & TUTIVÉN, C. (2001). *Culturas juveniles, cuerpo, música sociabilidad & género*. Quito: Abya -Yala.

CHANG, J. (2014). *Hip-Hop de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Battistón, Matías (trad.); DJ Kool Herc (intr.). Buenos Aires: Caja Negra.

CHEERYL, K. (1996). *At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus*. [en línea]. *Ethnomusicology*, Vol. 40, No. 2 (Spring - Summer), pp. 223-248. University of Illinois Press Society for

Ethnomusicology. Disponible en web: <http://www.jstor.org/stable/852060>

CIUDAD SANTA. (s/d). Cuando gobernó (Tierra) [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=DvF6YRW8wqo>

CLAWSON, M. A. (1995). Theory and Society, [en línea]. Vol. 24, No. 6 (diciembre), pp. 895-899. Springer. Disponible en web: <http://www.jstor.org/stable/657825>

COOK, N. (2001). Between Process and Product: Music and/as Performance. [en línea]. Society for Music Theory. Vol. 7, No. 2, April. Disponible en: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>

CORDERO, S. (1999). Ratas, ratones, rateros. [Película]. Director: Cordero Sebastián. Estreno.

CHRITE, I. (2004). El Sonido de la Bestia. Editorial HarperCollins.

DÍAZ, C. F. (2011). “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina”. En: A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. Madrid: Akal.

_____. (2011). “Música popular, investigación y valor”. En: SANS, J. F. & LÓPEZ, R. (coordinadores). (2011). Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina.

DRAE. (2014). El Diccionario de la lengua española (DRAE) edición es la 23.^a. Madrid: DRAE.

ECO, U. (1985). Obra abierta. Barcelona, España: Ariel.

_____. (1997). Apocalípticos e integrados. Barcelona: Lumen S.A.

_____. (2000). Tratado de semiótica general. Manzano, Carlos (trad.). 5ta. ed. Barcelona: Lumen S.A.

ECUADOR. (2008). Constitución del Ecuador. Disponible en sitio oficial República del Ecuador.

_____. (2010a). Los jóvenes representan el 13% de la población ecuatoriana “Día Internacional de la Juventud” [en línea]. INEC. 2010^a. Disponible en web: http://www.inec.gob.ec/inec/index.php?option=com_content&view=article&id=23:los-jovenes-representan-el-13-de-la-poblacion-ecuatoriana-dia-internacional-de-la-juventud-&catid=63:noticias-general&lang=es; www.inec.gob.ec

_____. (2010b). Resultados del censo 2010 de población y vivienda en el Ecuador [en línea]. INEC, Instituto Nacional de Estadística y Censos. Fascículo provincial Azuay. 07 datos adicionales s/d. Disponible en web: <http://www.ecuadorencifras.gob.ec/wp-content/descargas/Manu-lateral/Resultados-provinciales/azuay.pdf>

_____. (2012). Agenda de igualdad para la Juventud 2012–2013. 2^a ed. Ecuador: Ministerio de Inclusión Económica y Social.

_____. (2013). “Ley de Comunicación”. Disponible en sitio oficial República del Ecuador.

ERIKSEN, A. & SELBERG, T. (2014). “De la tradición a la tradicionalización”. DENKEN PENSÉE THOUGHT MYSL. Servicio Informativo de Pensamiento Cultural Europeo. No. 70. 15 de noviembre. [cid:793EFF12CFF049D1B7135E137EE61F70@DesiderioNavPC] [cid:C89D87A0390F40E586D1ACE54564E6D8@DesiderioNavPC]. FABRI, F. (1982). “A theory of musical genres: two applications”. En: Popular Music perspectives. Tagg, Philip and D. Horn (eds.). Amsterdam: Göteborg.

FEIXA, C. (1999). “De jóvenes bandas y tribus”. Antropología de la juventud. 2^a ed. Barcelona: Ariel.

Festival de la Lira. (2016). Fundación Cultural Banco del Austro. Ilustre Municipalidad de Cuenca, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. [en línea]. Disponible en web: <http://www.festivaldelalira.com/joomla/index.php/el-festival/acerca-del-festival>

FLORIDA, R. (2009). Las ciudades creativas. Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida. Madrid: Paidós Ibérica, S.A.

FOUCAULT, M. (1980). Microfísica del poder. 1980. [en línea]. Disponible en web: www.esnips.com

FREIRE, P. (s/d). “Historia de Basca”. Parte 1. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=h5HosyKwGng>

FRITH, S. (2003). “Música e Identidad”. En: Cuestiones de identidad cultural, pp. 18–23. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2014). Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires: Paidós Entornos.

GARCÍA CANCLINI, N. (1981). Las culturas populares en el capi-

talismo. [ed.] Clara Hernández. La Habana: Casa de las Américas.

_____. (1998). "El consumo sirve para pensar". La Habana: Ediciones Criterios.

_____. (2001). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. 1ª edición actualizada. Buenos Aires: Paidós SAICF.

_____. (2008). Culturas y transformaciones sociales en tiempos de globalización. La Habana: Ediciones Criterios.

_____ & URTEAGA M. (coords.). (2012). Cultura y desarrollo, una visión crítica desde los jóvenes. Buenos Aires: Paidós

_____ & VILLORO, J. (coords.). (2013). La creatividad redistribuida. México: Siglo XXI Editores.

GILLET, C. (2008). Historia del rock. El sonido de la ciudad. [ed.] Robinbook. [trad.] Joan Sardá. Barcelona: Robinbook.

GONZÁLEZ, J. P. (2013). Pensar la música desde América Latina. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

GONZÁLEZ, V. (21 octubre, 2015). "Entrevista". Productor y docente de la Facultad de Artes, Escuela de Música de la Universidad de Cuenca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

GRAMSCI, A. (1980). Notas sobre Maquiavelo. Sobre la política y sobre el Estado moderno. (J. Arieó, Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.

_____. (1981). Cuadernos de la cárcel (Vol. I). (A. M. Palos, Trad.) México: Era.

GROW, K. (2012). Heavy metal. Del Rock duro al metal extremo. King, Kerry (prol.). Barcelona: Blume.

GUANACO. (s/d). Biography. [en línea]. Disponible en web: <http://www.last.fm/music/guanaco>

GUERRERO, J. (2012). "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". En línea]. TRANS-Revista Transcultural de Música, No. 16. 2012. Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf

GUERRERO G., P. (2001-2002). Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Tomo II. Santos, T., Aúz, C. & Sánchez, E. (Consultores y

directores adjuntos). Archivo sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito: CONMUSICA.

HALL, S. (2006). "Estudios culturales: dos paradigmas". Revista colombiana de sociología. No. 27. pp. 233-254.

_____. (2017). Estudios Culturales. Una historia teórica. Buenos Aires: Paidós.

_____ & MELINO, M. (2011). La Cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies. Padilla, L. (trad.). Buenos Aires: Amorrortu.

HAMM, C. (1994). "Genre, performance and Ideology en the early songs of irving Berlin". Popular Music.

HANDLER, R. & LINNEKIN. (1994). "Tradición: genuina o espuria". DENKEN PENSÉE THOUGHT MYSL. Servicio Informativo de Pensamiento Cultural Europeo. No. 70. 15 de noviembre. [cid:793EFF12CFF049D1B7135E137EE61F70@DesiderioNavPC][cid:C-89D87A0390F40E586D1ACE54564E6D8@DesiderioNavPC].

HERRERA, G. & MARTÍNEZ, A. (2002). "Género y Migración en la Región Sur". Informe de investigación. Dirección Nacional de Migración, Quito: Flacso.

HERRERA, CARRILLO, M. & TORRES, A. (2005). La migración ecuatoriana: Transnacionalismo, redes e identidades. Quito: Flacso.

HOBSBAWM, E. & RANGER, T. (2002). La invención de la tradición. Barcelona: Editorial Crítica.

IÑIGUEZ, W. (10 agosto, 2016). El hip hop en Cuenca. (Entrevista). MC Pepo del grupo Culines crew. [entrevista]. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación redes sociales: Facebook.

JARA, L. (21 enero 2016). "Entrevista". Primer Festival de Artes Musicales. Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Guitarrista de Basca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

JARAMILLO, C. (6 diciembre 2010). El rock en Cuenca. (Entrevista). Directora del Museo de las Conceptas, Cuenca [entrevista]. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

JARAMILLO, D. (2004). Del plano de damero a la ciudad del mi-

grante. [aut. libro] En: JARAMILLO, D. & MARTÍNEZ, J., et al]. (2004). Cuenca, Santa Ana de las Aguas. Cuenca: Libri Mundi Enrique Gross-Luemern.

JOKISCH, B. & KYLE, D. (2005). “Las transformaciones de la migración transnacional del Ecuador, 1993-2003”. En: HERRERA, G., CARRILLO, M. y TORRES, A. (2005). La migración ecuatoriana: Transnacionalismo, redes e identidades. Quito: Flacso.

KITSCH. (2001). Diccionario etimológico. Disponible en: www.de-Chile.net

LATHAM, A. (2009). Diccionario enciclopédico de la música. Oxford University Press.

LEÓN, J. T. (1969). Biografías de artistas y artesanos del Azuay. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Azuay.

LEVI-STRAUSS, C. (1995). Antropología estructural. Verón, Ediseo (trad.). Madrid: Paidós.

LINARES, M. T. (1997). La materia prima de la creación musical. [aut. libro]. En: ARETZ, I. [ed.] América Latina en su música. 8va. México: Unesco, Siglo XXI.

LÓPEZ M., R. (2011). Cuenca Patrimonio Mundial. Cuenca: Monsalve Moreno.

MALDONADO, J. (19 marzo 2016). “Entrevista”. Guitarrista de la banda Ciudad Santa. [Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal].

MADRID, A. (2009). “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. En línea]. Revista Transcultural de Música No. 13. SIBE. Sociedad de Etnomusicología. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>

MANCERO A., M. (2010). “De Cuenca Atenas a Cuenca Patrimonio: estrategias de distinción en la construcción del Estado-Nación”. En: BURBANO de Lara, F. [ed.] Transiciones y rupturas El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX. 1a edición. Ministerio de cultura, Flacso. Quito: Flacso.

_____. (2012). Nobles y cholos: raza, género y clase en Cuenca. 1995-2005. Quito: Flacso.

MORAWSKI, S. (2006). “La vanguardia artística”. En: MORAWSKI. (2006). De la estética a la filosofía de la cultura. Colombia: Editorial Nomos, S.A.

MARÍN, M. & MUÑOZ, G. (2002). Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles. Universidad Central-DIUC. Bogotá: Siglo de Hombres.

MARTÍN-BARBERO, J. (1991). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. García Canclini, N. (pról.). 2da. ed. México: GG.

MARTÍNEZ, J. (2004). “Una historia cotidiana de Cuenca”. En: SALAZAR, E., JARAMILLO, D., MARTÍNEZ, J., et al. (2004). Cuenca, Santa Ana de las Aguas. Municipalidad de Cuenca. Quito: Ediciones Libri Mundi/Enrique Grosse-Luemern.

MARTÍNEZ, M. (2015). Análisis del discurso, Coherencia y estructura semántica en los textos académicos. Cali: Cátedra Unesco.

MARTÍNEZ, S. (2005). “Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido”. Revista de Musicología, p. 31-45. Zaragoza. En [_ebook.pdf](#). Disponible en: www.academia.edu

MARTÍNEZ. (2004). “Heavies: ¿Una cultura de transgresión? En: De las tribus Urbanas a las Culturas Juveniles. Madrid: Revista de Estudios de Juventud, marzo, No. 64. p. 75-86.

MARTINEZ V. (2010). “Problemáticas y ciclo de vida de las revistas rockeras en la ciudad de Cuenca”. Director: Narváez, Mauro. Tesis de pregrado inédita. Universidad de Cuenca. Escuela de Ciencias de la Comunicación Social. Cuenca.

MC BORIS ORTEGA. (s/d). Ortegaz Broderz. [en línea]. Disponible en web: <https://soundcloud.com/b-ortega-oficial/03-punch-line-certero-ep-mentes-sumergidas>

_____. (s/d). Punche line certero. [en línea]. Disponible en web: <https://soundcloud.com/b-ortega-oficial/03-punch-line-certero-ep-mentes-sumergidas>

MC RENATO. (s/d). Historia de un rapper. [en línea]. Disponible en web: https://www.youtube.com/watch?v=se6OkEOOY_U

MERRIAM, A. (1990). Antropología de la música. (The Anthropology of Music. 1ra edición, Evanston, Illinois: Norestem University

Press, 1964). Palermo, Sellerio: Org.

MORAWSKI, S. (2006). "La vanguardia artística". En: De la estética a la filosofía de la cultura. Colombia: Editorial Nomos, S.A.

MORELLO, G. (2009). "El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría". En: ARCOS CABRERA, C. (2009). Sociedad, cultura y literatura. Quito: Flacso.

MOORE, A. (2003). *Analyzing Popular Music*. eBook (EBL). New York: Cambridge University Press.

MOORE, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, Vol. 21. No. 2, may. Cambridge University Press. p. 209–223. Disponible en web: <http://www.jstor.org/stable/853683>

MÚSICA PARA CAMALEONES. (s/d). Por eso te quiero Cuenca, Caraway. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=DmRUf89pFfs>

NEGUS, K. (1999). Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales. Gutiérrez, Estela (Trad.). Barcelona: Paidós Comunicación.

NEUMANE, R. (2013). Rock & Pop. Bienvenidos a Ecuador (Años 60 y 70). Guayaquil: Ilustre Municipalidad de Guayaquil.

NOBILE, D. F. (2014). A Structural Approach to the Analysis of Rock Music. New York: CUNY Academic Works. [en línea]. Disponible en: http://academicworks.cuny.edu/gc_etds

NOVILLO, H. (2001). El dueño de la calle. [en línea] [Video: 2001]. Subido 29 de junio de 2009. Disponible en web: https://www.youtube.com/watch?v=YiDPTTP_qIU

NOVILLO, W. (2014). "Fórmulas estructurales de la música comercial". *Anales. Revista de la Universidad de Cuenca*. No. 56. p. 189-197.

O'NEILL, O. (2018). A History of Heavy Metal, *Headline*. Disponible en: www.amazon.com

_____. & MUNIESA, M. (1993). *Historia del heavy metal: 25 años de hard rock*.

ORTEGA C., N. (21 agosto, 2014). Análisis musical de música popular. [entrevista]. (Docente de guitarra, y armonía de la Facultad de Artes, Escuela de Música de la Universidad de Cuenca). Entrevista

realizada por: Angelita Sánchez. [Comunicación personal].

ORTEGA, J. (16, 17, 18 septiembre 2015). "Análisis musical del heavy metal en Cuenca". (Entrevista). Docente de la Facultad de Artes, Escuela de Música de la Universidad de Cuenca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

ORTEGA, W. B. (7 octubre 2014). El hip hop en Cuenca. (Entrevista). MC, activista de la cultura hip hop en Cuenca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

PEÑA, F. (21 agosto 2014). El hip hop en Cuenca. (Entrevista). DJ, activista de la cultura hip hop en Cuenca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

PERALTA, M. (5 enero 2011). El rock en Cuenca. (Entrevista). Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

QENCALLEZ CREW. (s/d). Crudas Calles. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=k18rLkbDxuk>

QENCALLEZ CREW. (s/d). Vociferar. [en línea]. Disponible en web: <https://soundcloud.com/qencallez-clan/vociferar-qencallez-clan-2015>

PROPP, V. (1971). *Morfología del cuento*. Primera edición en ruso, 1958; Primera edición en inglés, 1958. Madrid: Fundamentos.

RADIO FANTSAMA (Banda de Rock). (24 de agosto de 2010). "Entrevista". Entrevista realizada por: Walter Novillo.]. Comunicación personal.

ROLLINGSTONE. (2004). "50 Años de Rock & Roll. Medio siglo de rebeldía". *Especial de colección Colombia*. Año 1. No. 9. Julio, pp. 25-64.

RUBIO, S. (2013). *Metal Extremo. 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Rotten, Dave (prol). 4ª ed. Madrid: Milenio Lleida.

RUN-DMC, AEROSMITH. (2009). *Walk This way*. [en línea]. Actualizado 25 de octubre de 2009. Disponible en web: https://www.youtube.com/watch?v=4B_UYYPb-Gk

SACOTO, S. (21 de enero de 2016). "Entrevista: Banda: Cruks en Karnak". [Entrevista Angelita Sánchez. Cuenca].

SALAZAR, E., JARAMILLO, D., MARTÍNEZ, J., et al. (2004). *Cuenca, Santa Ana de las Aguas*. Municipalidad de Cuenca. Quito: Libri

Mundi/Enrique Grosse-Luemern.

SÁNCHEZ, M. (2011). "Cada quien con su música. La música en Bolivia en tiempos de Evo: Proyectos de la diferencia y retorno de la música oficial". Recife, Brasil: s.n.].

SÁNCHEZ P., A. (2011). Proceso de creación, difusión e impacto de la música rock en la ciudad de Cuenca. DIUC, Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes. Cuenca: s.n.].

SÁNCHEZ P., A. & SÁNCHEZ S., M. (2004). "Cuenca en su música, preservación y acceso a la memoria musical cuencana". [Tesis de maestría en Estudios de la Cultura, inédita]. Universidad del Azuay. Ecuador.

SÁNCHEZ V., A. (1996). Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas. México: Fondo de Cultura Económica.

SANS, J. F. & LÓPEZ, R. (2011). Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina. Venezuela: Poder Cultura.

SANTOS U., E. (2011). "El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap". Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]. Roma: s.n.].

SECA, J-M. (2004). Los músicos underground. González Marcén, José Miguel (trad.); Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

SHUKER, R. (2005). Diccionario del Rock y la Música Popular. (Sardá, Joan y Modes, Iván Trad.). Barcelona: Robinbook.

Situación. (s/d). [en línea]. GAD MUNICIPAL DEL CANTÓN. Disponible en web: http://www.cuenca.gov.ec/?q=page_situacion

SOBREPESO. (s/d). Explotar. Disponible en web: https://www.youtube.com/watch?v=dJO4NLCu_1c

_____. (s/d). Fin de Milenio. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=jfjDBJ1yE8k>

SOJOS, R. (s/d). "Música cuencana", (en prensa). Cuenca: s.n.].

TAGG, P. (1982). "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice". Cambridge University Press.

TERTERIAN, R. (30 octubre 2016). "Entrevista". Musicólogo, docente universitario. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

THROSBY, D. (1998). "El papel de la música en el comercio internacional y en el desarrollo económico". En: Informe Mundial sobre la Cultura, Unesco, p. 174–191.

Tradición. (s/d). Definición de tradición -¿Qué es, Significado y Concepto?. [en línea]. Disponible en web: <http://definicion.de/tradicion/#ixzz4Q19I8n5O>

VALENZUELA, J. M. (2009). El futuro ya fue. Socioantropología de los jóvenes en la modernidad. Reguillo, Rossana (pról.). Colegio de la Frontera Norte, México: s.n.].

VAN DIJK, T. (1999). El Análisis Crítico del Discurso. Barcelona: Anthropos.

_____. (1988). Discourse and discrimination, Detroit: Wayne State Univ. Press.

Vanguardia. (s/d). Definición. [en línea]. Definición de vanguardia. Qué es, Significado y Concepto. Disponible en Web: <http://definicion.de/vanguardia/#ixzz4Q1A25ZZa>

VEGA, C. (1966). "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música para todos". Original mecanoscrito de Vega conservado en el archivo de Coriún Aharonián en Montevideo. [sic]. Disponible en web: <https://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf>

VIRUZY. (2013). Busca libertad. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=hg8yztIt7Ao&spfreload=10>

_____. (s/d). Mi ciudad. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=HI3Lmej1jqU>

VITERI M., J. P. (2011). "Música y globalización. Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI". Tutor: Andrade, Xavier. Quito: Flacso.

WALSER, R. (2003). "Popular music analysis: ten apothegms and four instances". p. 16–38. En: MOORE, A. (2003). Analyzing Popular Music. eBook (EBL). New York: Cambridge University Press.

WONG C., K. (2013). La Música Nacional. Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador. Premio de Musicología Casa de la Américas. Primera Edición 2010. Quito: CCE Benjamín Carrión.

WOODSIDE, W. J., JIMÉNEZ L., C. & URTEAGA, M. (2012). Creatividad y Desarrollo: la música popular alternativa. [book auth.]. En: GARCIA CANCLINI, N. y URTEAGA, M. (coords.). (2012). Cultura y

desarrollo: Una vision critica desde los jóvenes. Buenos Aires: Paidós.

YÚDICE, G. (2013). La creatividad rearticulada. [aut. libro] EN: VILLORO, Juan. (Coord.) La creatividad redistribuida. México: Siglo XXI.

Bibliografía general

ACHIG, L. (2011). "Acceso y uso de las TIC por los y las jóvenes de Cuenca, formas y espacios de aprendizaje social y político". *Aordes. Revista*. No. 5. Cuenca, DIUC Universidad de Cuenca.

ADORNO, T. W. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur S.A.

AHARONIÁN, C. (2004). *Educación, arte, música*. Montevideo: Tacuabé.

ALBÁN, F., BURNEO, C., CEVALLOS, S. & CARVAJAL, I. (2006). *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana*. Ecuador: Orogenia.

ÁLVAREZ, L. & BARRETO, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

ÁLVAREZ, G. (2007). *Hip Hop más que calle*. Buenos Aires: Longseller.

ANÓNIMO. (216 agosto, 2014). "El Hip-Hop se tomará Cuenca por cinco días". [en línea]. *El Tiempo*. Disponible en web: <http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/147857-el-hip-a-hop-se-tomara-cuenca-por-cinco-da-as>

ANÓNIMO. (17 agosto, 2014). "El uso de Internet en Ecuador creció 11 veces en siete años". [en línea]. *El Comercio, Diario*. Disponible en web: <http://www.elcomercio.com/tendencias/ecuador-internet-datos-tecnologia-usuarios.html>

ANÓNIMO. (8 enero, 2015). "El video de Cherif Kouachi, un rapero que se hizo jihadista". *El Mundo*. EFE, Agencias AFP.

ARCOS, C. (2009). *Sociedad, cultura y literatura*. Quito: Flacso.

ARETS, I. (1977). *América Latina en su Música*. México: Siglo XXI Editores, S.A.

ASTUDILLO, J. M. (1956). *Dedos y labios apolíneos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Azuay.

AUGÉ, M. (2001). *Ficciones de fin de siglo*. [trad.] Anna Jolis Olivé. 1a. edición. Barcelona: Gedisa S.A.

_____. (2007). *Por una antropología de la movilidad*. 1ra. Barcelona: Gedisa, S.A.

_____. (2012). *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

AYALA, R. (2008). *El mundo del rock en Quito*. Quito: IDEA, Corporación Editora Nacional.

AZULA, M., RODRÍGUEZ M., & LEÓN, L. (2011). *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

BAJTÍN, M. (1978). *El problema de los géneros discursivos. Literatura uchioba*. Vol. 1. Leningrado: s.n.

_____. (2011). *Estética de la creación verbal*. Bubnova, Tatiana (trad.). 10a. ed. México: Siglo XXI.

BAJO SUEÑOS. (s/d). *Dama Imaginaria*. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=PfsM3qslnjM>

_____. (s/d). *Esta Noche*. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=fma2HdziHBs>

_____. (s/d). *Nada de amor*. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=MFwkZfje5no>

BASCA. (s/d). *Almas de la oscuridad*. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=Jnqmk7IhTUU>

_____. (2008). *Hijos de... Remasterizado. Culpables. Track 4* [en línea]. Full Álbum-I- Disco Completo. 2008. Año de Lanzamiento. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=YQ6UwR-jyThM>

_____. (s/d). *Almas de la oscuridad. Telón de acero*. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=Jnqmk7IhTUU>

BLACKING, J. (1983). *Com' é musicale l' uomo? Edición italiana de, How musical is man?* Seattle/London: University of Washington

Press, 1973. Milano: Unicopli, 1986. p. 24. En: Cámara, E. (2004). *Etnomusicología*. Martí, Josep (prólogo). 2da. ed. Madrid: ICCMU.

BELINCHE, D. & LARREGLE, M. E. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*. La Plata: Edulp.

BENNET, A. & Peterson, R. (2004). "Introducing Music Scenes". En *Music Scenes: Local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

BOURDIEU, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

_____. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

BRITO, P. (s/d). *Antología rock ecuatoriano 1 (Rockumental)*. [en línea]. [Consulta: 18 enero 2016]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=KvHBDsvyUzo>

BROUGHTON, F. & BREWSTER, B. (2006). *Historia del DJ. Anoche un DJ salvó mi vida*. López, Beatriz (trad.); McLaren, James (rev.). Barcelona: Robinbook.

BURBANO de Lara, F. [ed.]. (2010). *Transiciones y rupturas El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*. 1a edición. Ministerio de Cultura, Flacso. Quito: Flacso.

BURCKHARDT Q., R. (1987a). "Music is a system of sound communication with a social use and a cultural context". en línea]. University of Illinois Press. En: *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 1 (Winter, 1987), pp. 56-86. Disponible en web: www.ethnomusicology.com

_____. (1987b). "Musical sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis". en línea]. University of Illinois Press. En: *Ethnomusicology*. (1987). Vol. 31, No. 1 (Winter, 1987), p. 56-86. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/852291>

BÜRGER, P. (2000). *Teoría de la Vanguardia*. García, Jorge (Trad.). 3a ed. Barcelona: Península.

CALLE, M: (25 octubre 2016). "Entrevista". Compositor, vocalista, guitarrista de la banda Bajo Sueños. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

CÁMARA, E. (2004). *Etnomusicología*. Martí, Josep (prólogo). 2da. ed. Madrid: ICCMU.

CAÑARDO, M. (2017). *Fábricas de Músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1939)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

CARDOSO, R. (enero, 2010). "Entrevista". Gestor Cultural. Director del Museo, Gestor cultural, Director del Museo Remigio Crespo Toral, Presidente de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

CARRASCO, D. (16 setiembre, 2010). *El rock en Cuenca*. Presidente de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca [entrevista]. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

CARRILLO E., M. C. (2005). *El espejo distante, construcciones de la migración en los jóvenes hijos e hijas de emigrantes ecuatorianos*. [aut. libro]. En: HERRERA, G., CARRILLO, M. C. & TORRES, A. (2005). *La migración ecuatoriana. Transnacionalismo, redes e identidades*. Quito: Flacso.

CASTELLVÍ QUERALT, J. (1977). *Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, s/n, Concierto de enero de 1977*. Divulgación de Cultura Musical del Conservatorio "José María Rodríguez", Cuenca – Ecuador.

CASTIBLANCO-LEMUS, G., SERRANO-PIRAQUIVE, M. I. & SUÁREZ-CRUZ, A. E. (2008). *Culturas juveniles y trabajo social con jóvenes*. en línea]. Tabula Rasa. Bogotá-Colombia, No.9. p. 13-26, julio-diciembre. Disponible en web: <http://investiga.uned.ac.cr/cicde/images/identi.pdf>

CASTILLO P., R. (2003). *Incidencia de la emigración en la construcción de la identidad y proyecto de vida de los jóvenes*, Girón, 2002. Cuenca: Universidad de Cuenca. Departamento de Cultura.

CERBINO, M., CHIRIBOGA, C. & TUTIVÉN, C. (2001). *Culturas juveniles, cuerpo, música sociabilidad & género*. Quito: Abya-Yala.

CHANG, J. (2014). *Hip-Hop de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Battistón, Matías (trad.); DJ Kool Herc (intr.). Buenos Aires: Caja Negra.

CHEERYL, K. (1996). *At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus*. en línea. *Ethnomusicology*, Vol. 40, No. 2 (Spring

- Summer), pp. 223-248. University of Illinois Press Society for Ethnomusicology. Disponible en web: <http://www.jstor.org/stable/852060>

CHUCK, D. (2017). *Fight the power: Rap, raza y realidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.

CIUDAD SANTA. (s/d). *Cuando gobernó (Tierra)* [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=DvF6YRW8wqo>

CLARKE, J.; HALL, S.; JEFFERSON, T. & ROBERTS, B. (2014). *Rituales de resistencia Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de Sueños.

CLAWSON, M. A. (1995). *Theory and Society*, [en línea]. Vol. 24, No. 6 (diciembre), pp. 895-899. Springer. Disponible en web: <http://www.jstor.org/stable/657825>

COOK, N. (2001). *Between Process and Product: Music and/as Performance*. [en línea]. Society for Music Theory. Vol. 7, No. 2, April. Disponible en: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>

CORDERO, S. (1999). *Ratas, ratones, rateros*. [Película]. Director: Cordero Sebastián. Estreno.

CORRADO, O. (2010). *Música y Modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

CHRITE, I. (2004). *El Sonido de la Bestia*. Editorial HarperCollins.

DENNIS, C. (2014). "Introduction: Locating Hip-Hop's place within latin american cultural studies", *Alter/nativas*, 2, p. 1-20.

DÍAZ, C. F. (2011). "Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina". En: *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal.

_____. (2011). "Música popular, investigación y valor". En: SANS, J. F. & LÓPEZ, R. (coordinadores). (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*.

DRAE. (2014). *El Diccionario de la lengua española (DRAE) edición es la 23.ª*. Madrid: DRAE.

ECO, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona, España: Ariel.

_____. (1997). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen S.A.

_____. (2000). *Tratado de semiótica general*. Manzano, Carlos

(trad.). 5ta. ed. Barcelona: Lumen S.A.

ECUADOR. (2008). *Constitución del Ecuador*. Disponible en sitio oficial República del Ecuador.

_____. (2010a). *Los jóvenes representan el 13% de la población ecuatoriana "Día Internacional de la Juventud"* [en línea]. INEC. 2010ª. Disponible en web: http://www.inec.gob.ec/inec/index.php?option=com_content&view=article&id=23:los-jovenes-representan-el-13-de-la-poblacion-ecuatoriana-dia-internacional-de-la-juventud-&catid=63:noticias-general&lang=es; www.inec.gob.ec

_____. (2010b). *Resultados del censo 2010 de población y vivienda en el Ecuador* [en línea]. INEC, Instituto Nacional de Estadística y Censos. Fascículo provincial Azuay. 07 datos adicionales s/d. Disponible en web: <http://www.ecuadorencifras.gob.ec/wp-content/descargas/Manu-lateral/Resultados-provinciales/azuay.pdf>

_____. (2012). *Agenda de igualdad para la Juventud 2012-2013*. 2ª ed. Ecuador: Ministerio de Inclusión Económica y Social.

_____. (2013). "Ley de Comunicación". Disponible en sitio oficial República del Ecuador.

ERIKSEN, A. & SELBERG, T. (2014). "De la tradición a la tradicionalización". *DENKEN PENSÉE THOUGHT MYSL*. Servicio Informativo de Pensamiento Cultural Europeo. No. 70. 15 de noviembre. [cid:793EFF12CFF049D1B7135E137EE61F70@DesiderioNavPC] [cid:C89D87A0390F40E586D1ACE54564E6D8@DesiderioNavPC].

ESCANDELL, M. V. (2013). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel Lingüística.

EVERET, W. (2013). *Los Beatles como músicos. De Revolver a la Antología*. Herrero, Mónica (trad.), Buenos Aires: Eterna Cadencia.

FABRI, F. (1982). "A theory of musical genres: two applications". En: *Popular Music perspectives*. Tagg, Philip and D. Horn (eds.). Amsterdam: Göteborg.

FACUSE, M., TIJOUX, ME. & URRUTIA, M. (2012). "El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?", *Polis*, 11, pp. 429-450.

FEIXA, C. (1999). "De jóvenes bandas y tribus". Antropología de la juventud. 2ª ed. Barcelona: Ariel.

Festival de la Lira. (2016). Fundación Cultural Banco del Austro. Ilustre Municipalidad de Cuenca, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. [en línea]. Disponible en web: <http://www.festivaldelalira.com/joomla/index.php/el-festival/acerca-del-festival>

FLORIDA, R. (2009). Las ciudades creativas. Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida. Madrid: Paidós Ibérica, S.A.

FOSTER, D. & COSTELLO, M. (2018). Ilustres raperos. El rap explicado a los blancos. Barcelona: Malpaso.

FOUCAULT, M. (1980). Microfísica del poder. 1980. [en línea]. Disponible en web: www.esnips.com

FREIRE, P. (s/d). "Historia de Basca". Parte 1. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=h5HosyKwGng>

FRITH, S. (2003). "Música e Identidad". En: Cuestiones de identidad cultural, pp. 18–23. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2014). Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires: Paidós Entornos.

GARCÍA CANCLINI, N. (1981). Las culturas populares en el capitalismo. [ed.] Clara Hernández. La Habana: Casa de las Américas.

_____. (1998). "El consumo sirve para pensar". La Habana: Ediciones Criterios.

_____. (2001). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. 1ª edición actualizada. Buenos Aires: Paidós SAICF.

_____. (2008). Culturas y transformaciones sociales en tiempos de globalización. La Habana: Ediciones Criterios.

_____ & URTEAGA M. (coords.). (2012). Cultura y desarrollo, una visión crítica desde los jóvenes. Buenos Aires: Paidós

_____ & VILLORO, J. (coords.). (2013). La creatividad redistribuida. México: Siglo XXI Editores.

GILLET, C. (2008). Historia del rock. El sonido de la ciudad. [ed.] Robinbook. [trad.] Joan Sardá. Barcelona: Robinbook.

GONZÁLEZ, D. (2004). "Rock, identidad e interculturalidad. Bre-

ves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano", En: ÍCONOS. No. 18, pp. 33–42. Flacso. Ecuador, Quito.

GONZÁLEZ, J. P. (2013). Pensar la música desde América Latina. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

GONZÁLEZ, V. (21 octubre, 2015). "Entrevista". Productor y docente de la Facultad de Artes, Escuela de Música de la Universidad de Cuenca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

GRAMSCI, A. (1980). Notas sobre Maquiavelo. Sobre la política y sobre el Estado moderno. (J. Arieó, Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.

_____. (1981). Cuadernos de la cárcel (Vol. I). (A. M. Palos, Trad.) México: Era.

GROW, K. (2012). Heavy metal. Del Rock duro al metal extremo. King, Kerry (prol.). Barcelona: Blume.

GUANACO. (s/d). Biography. [en línea]. Disponible en web: <http://www.last.fm/music/guanaco>

GUERRERO, J. (2012). "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". [en línea]. TRANS-Revista Transcultural de Música, No. 16. 2012. Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf

GUERRERO G., P. (2001-2002). Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Tomo II. Santos, T., Aúz, C. & Sánchez, E. (Consultores y directores adjuntos). Archivo sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito: CONMUSICA.

HALL, S. (2006). "Estudios culturales: dos paradigmas". Revista colombiana de sociología. No. 27. pp. 233-254.

_____. (2017). Estudios Culturales. Una historia teórica. Buenos Aires: Paidós.

_____ & MELINO, M. (2011). La Cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies. Padilla, L. (trad.). Buenos Aires: Amorrortu.

HAMM, C. (1994). "Genre, performance and Ideology en the early songs of irving Berlin". Popular Music.

HANDLER, R. & LINNEKIN. (1994). "Tradición: genuina o espu-

ria”. DENKEN PENSÉE THOUGHT MYSL. Servicio Informativo de Pensamiento Cultural Europeo. No. 70. 15 de noviembre. [cid:793EFF12CFF049D1B7135E137EE61F70@DesiderioNavPC][cid:C-89D87A0390F40E586D1ACE54564E6D8@DesiderioNavPC].

HERRERA, G. & MARTÍNEZ, A. (2002). “Género y Migración en la Región Sur”. Informe de investigación. Dirección Nacional de Migración, Quito: Flacso.

HERRERA, CARRILLO, M. & TORRES, A. (2005). La migración ecuatoriana: Transnacionalismo, redes e identidades. Quito: Flacso.

HERRERA. (24 agosto, 2010). “Incautan droga y medicamentos estimulantes en concierto de Ángeles del Infierno”. El Mercurio, Diario. p. 1. Cuenca.

HESS, M. (2010). Hip hop in America: a regional guide. Santa Barbara: Greenwood Press.

HOBBSAWM, E. & RANGER, T. (2002). La invención de la tradición. Barcelona: Editorial Crítica.

IÑIGUEZ, W. (10 agosto, 2016). El hip hop en Cuenca. (Entrevista). MC Pepo del grupo Culines crew. [entrevista]. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación redes sociales: Facebook.

JARA, L. (21 enero 2016). “Entrevista”. Primer Festival de Artes Musicales. Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Guitarrista de Basca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

JARAMILLO, C. (6 diciembre 2010). El rock en Cuenca. (Entrevista). Directora del Museo de las Conceptas, Cuenca [entrevista]. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

JARAMILLO, D. (2004). Del plano de damero a la ciudad del migrante. [aut. libro] En: JARAMILLO, D. & MARTÍNEZ, J., et al]. (2004). Cuenca, Santa Ana de las Aguas. Cuenca: Libri Mundi Enrique Gross-Luemern.

JOKISCH, B. & KYLE, D. (2005). “Las transformaciones de la migración transnacional del Ecuador, 1993-2003”. En: HERRERA, G., CARRILLO, M. y TORRES, A. (2005). La migración ecuatoriana: Transnacionalismo, redes e identidades. Quito: Flacso.

JONES, K. (2015). “Aspectos del hip hop en el Perú”. En Música popular y sociedad en el Perú Contemporáneo, pp. 302–34. Lima: Instituto de Etnomusicología.

KATZ, M. (2012). Groove Music: The art and culture of the hip-hop DJ. New York: Oxford University Press.

KAUFMAN, H. (1990). Cross-cultural, music análisis. New York: Garland.

KAWAKAMI, G. (1987). Guía práctica para arreglos de la música popular. Tokio: Yamaha Music Foundation.

KITSCH. (2001). Diccionario etimológico. Disponible en: www.de-chile.net

LATHAM, A. (2009). Diccionario enciclopédico de la música. Oxford University Press.

LEÓN, J. T. (1969). Biografías de artistas y artesanos del Azuay. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Azuay.

LEVI-STRAUSS, C. (1995). Antropología estructural. Verón, Ediseo (trad.). Madrid: Paidós.

LIBERTADMAF. (s/d). Entrevista en nexo: Camaleón 22. [en línea]. Disponible en web: <https://soundcloud.com/libertadmaf/entrevista-en-nexo-camaleon22>

LINARES, M. T. (1997). La materia prima de la creación musical. [aut. libro]. En: ARETZ, I. [ed.] América Latina en su música. 8va. México: Unesco, Siglo XXI.

LÓPEZ M., R. (2011). Cuenca Patrimonio Mundial. Cuenca: Monsalve Moreno.

LOTMAN, Y. (1982). Estructura del texto artístico. Madrid: Istmo.

MADOERY, D. (2011). “El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades”. En: ARAÚJO, et al. ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM.

MAINGUENEAU, D. (2009). Análisis de textos de comunicación. Título original: Analyser les textes de communication. Deuxième édition entièrement revue et augmentée. Traducción de Víctor Goldstein. 2007. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

MALDONADO, J. (19 marzo 2016). "Entrevista". Guitarrista de la banda Ciudad Santa. [Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal].

MADRID, A. (2009). "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". En línea]. Revista Transcultural de Música No. 13. SIBE. Sociedad de Etnomusicología. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>

MANCERO A., M. (2010). "De Cuenca Atenas a Cuenca Patrimonio: estrategias de distinción en la construcción del Estado-Nación". En: BURBANO de Lara, F. [ed.] Transiciones y rupturas El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX. 1a edición. Ministerio de cultura, Flacso. Quito: Flacso.

_____. (2012). Nobles y cholos: raza, género y clase en Cuenca. 1995-2005. Quito: Flacso.

MORAWSKI, S. (2006). "La vanguardia artística". En: MORAWSKI. (2006). De la estética a la filosofía de la cultura. Colombia: Editorial Nomos, S.A.

MARÍN, M. & MUÑOZ, G. (2002). Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles. Universidad Central-DIUC. Bogotá: Siglo de Hombres.

MARTÍ, J. & MARTÍNEZ, S. (2004). Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la Sibe. Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Secretaria General Técnica-Ministerio de Cultura.

MARTÍN-BARBERO, J. (1991). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. García Canclini, N. (pról.). 2da. ed. México: GG.

MARTÍNEZ, J. (2004). "Una historia cotidiana de Cuenca". En: SALAZAR, E., JARAMILLO, D., MARTÍNEZ, J., et al. (2004). Cuenca, Santa Ana de las Aguas. Municipalidad de Cuenca. Quito: Ediciones Libri Mundi/Enrique Grosse-Luemern.

MARTÍNEZ, M. (2015). Análisis del discurso, Coherencia y estructura semántica en los textos académicos. Cali: Cátedra Unesco.

MARTÍNEZ, S. (2005). "Monstruos y fronteras en el heavy: un aná-

lisis desde lo híbrido". Revista de Musicología, p. 31-45. Zaragoza. En _ebook.pdf. Disponible en: www.academia.edu

MARTÍNEZ. (2004). "Heavies: ¿Una cultura de transgresión? En: De las tribus Urbanas a las Culturas Juveniles. Madrid: Revista de Estudios de Juventud, marzo, No. 64. p. 75-86.

MARTINEZ V. (2010). "Problemáticas y ciclo de vida de las revistas rockeras en la ciudad de Cuenca". Director: Narváez, Mauro. Tesis de pregrado inédita. Universidad de Cuenca. Escuela de Ciencias de la Comunicación Social. Cuenca.

MC BORIS ORTEGA. (s/d). Ortegaz Broderz. [en línea]. Disponible en web: <https://soundcloud.com/b-ortega-oficial/03-punch-line-certero-ep-mentes-sumergidas>

_____. (s/d). Punche line certero. [en línea]. Disponible en web: <https://soundcloud.com/b-ortega-oficial/03-punch-line-certero-ep-mentes-sumergidas>

MC RENATO. (s/d). Historia de un rapper. [en línea]. Disponible en web: https://www.youtube.com/watch?v=se6OkEoOY_U

MERRIAM, A. (1990). Antropología de la música. (The Anthropology of Music. 1ra edición, Evanston, Illinois: Norestem University Press, 1964). Palermo, Sellerio: Org.

MORAWSKI, S. (2006). "La vanguardia artística". En: De la estética a la filosofía de la cultura. Colombia: Editorial Nomos, S.A.

MORELLO, G. (2009). "El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría". En: ARCOS CABRERA, C. (2009). Sociedad, cultura y literatura. Quito: Flacso.

MOORE, A. (2003). Analyzing Popular Music. eBook (EBL). New York: Cambridge University Press.

MOORE, A. (2002). Authenticity as authentication. Popular Music, Vol. 21. No. 2, may. Cambridge University Press. p. 209-223. Disponible en web: <http://www.jstor.org/stable/853683>

MÚSICA PARA CAMALEONES. (s/d). Por eso te quiero Cuenca, Caraway. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=DmRUf89pfFs>

MYERS, H. (1992). Ethnomusicology. An introduction. London: Macmillan.

NÁTTIEZ, J-J. (2004). Musicología. En: CÁMARA, E. (2004). Etnomusicología. Martí, Josep (prólogo). 2da. ed. Madrid: ICCMU.

NEGUS, K. (1999). Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales. Gutiérrez, Estela (Trad.). Barcelona: Paidós Comunicación.

NEUMANE, R. (2013). Rock & Pop. Bienvenidos a Ecuador (Años 60 y 70). Guayaquil: Ilustre Municipalidad de Guayaquil.

NOBILE, D. F. (2014). A Structural Approach to the Analysis of Rock Music. New York: CUNY Academic Works. [en línea]. Disponible en: http://academicworks.cuny.edu/gc_etds

NOVILLO, H. (2001). El dueño de la calle. [en línea] [Video: 2001]. Subido 29 de junio de 2009. Disponible en web: https://www.youtube.com/watch?v=YiDPTTP_qIU

NOVILLO, W. (2014). “Fórmulas estructurales de la música comercial”. Anales. Revista de la Universidad de Cuenca. No. 56. p. 189-197.

O’NEILL, O. (2018). A History of Heavy Metal, *Headline*. Disponible en: www.amazon.com

_____. & MUNIESA, M. (1993). Historia del heavy metal: 25 años de hard rock.

ORTEGA C., N. (21 agosto, 2014). Análisis musical de música popular. [entrevista]. (Docente de guitarra, y armonía de la Facultad de Artes, Escuela de Música de la Universidad de Cuenca). Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. [Comunicación personal].

ORTEGA, J. (16, 17, 18 septiembre 2015). “Análisis musical del heavy metal en Cuenca”. (Entrevista). Docente de la Facultad de Artes, Escuela de Música de la Universidad de Cuenca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

ORTEGA, W. B. (7 octubre 2014). El hip hop en Cuenca. (Entrevista). MC, activista de la cultura hip hop en Cuenca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

PEÑA, F. (21 agosto 2014). El hip hop en Cuenca. (Entrevista). DJ, activista de la cultura hip hop en Cuenca. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

PERALTA, M. (5 enero 2011). El rock en Cuenca. (Entrevista). En-

trevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

POCH, P. (2011). Del Mensaje a la Acción Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá), Santiago: Quinto Elemento.

QENCALLEZ CREW. (s/d). Crudas Calles. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=k18rLkbDxuk>

QENCALLEZ CREW. (s/d). Vociferar. [en línea]. Disponible en web: <https://soundcloud.com/qencallez-clan/vociferar-qencallez-clan-2015>

QUIÑA, G. (2014). “Un debate pendiente. Acerca de las categorías teóricas para abordar la relación entre la música popular y la totalidad social en América Latina”. *Astrolabio*, [S.l.], n. 12, jun. [Consulta: 24 de febrero, 2018]. Disponible en web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/5587/8589>

PROPP, V. (1971). Morfología del cuento. Primera edición en ruso, 1958; Primera edición en inglés, 1958. Madrid: Fundamentos.

RADIO FANTSAMA (Banda de Rock). (24 de agosto de 2010). “Entrevista”. Entrevista realizada por: Walter Novillo.]. Comunicación personal.

REKEDAL, J. (2014). “El Hip-Hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo”, *Lengua y Literatura Indoamericana*, pp. 7–30.

RICE, T. (2004). “Toward a Mediation of Field Methods and Fields Experience in Ethnomusicology”. En: Cámara, E: Etnomusicología. Martí, Josep (prólogo). 2da. ed. Madrid: ICCMU.

ROLLINGSTONE. (2004). “50 Años de Rock & Roll. Medio siglo de rebeldía”. Especial de colección Colombia. Año 1. No. 9. Julio, pp. 25-64.

RODRÍGUEZ. M. (2009). Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín: la obra y su contexto. Bogotá: Ediciones Uniandes.

_____. (2015). “Repertorios en tránsito: utopías, exilios y extrañamientos”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. XLIX. No. 88, pp. 5-22. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

RODRÍGUEZ, P. (2014). Concha Acústica de la Villaflora. Cuatro Décadas de Historia. Proaño Vinuesa, Esteban (prol.). Quito: Casa

de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

ROMANO, A. (2015). "Un final abierto: circulación, colaboración e intercambio en las prácticas sonoras independientes a través de Internet". En: Boletín Cultural y Bibliográfico. Vol. XLIX. No. 88. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2015. p. 77-91.

RUBIO, S. (2013). Metal Extremo. 30 años de oscuridad (1981-2011). Rotten, Dave (prol). 4ª ed. Madrid: Milenio Lleida.

RUN-DMC, AEROSMITH. (2009). Walk This way. en línea . Actualizado 25 de octubre de 2009. Disponible en web: https://www.youtube.com/watch?v=4B_UYYPb-Gk

SACOTO, S. (21 de enero de 2016). "Entrevista: Banda: Cruks en Karnak". [Entrevista Angelita Sánchez. Cuenca].

SALAZAR, E., JARAMILLO, D., MARTÍNEZ, J., et al. (2004). Cuenca, Santa Ana de las Aguas. Municipalidad de Cuenca. Quito: Libri Mundi/Enrique Grosse-Luemern.

SÁNCHEZ, M. (2011). "Cada quien con su música. La música en Bolivia en tiempos de Evo: Proyectos de la diferencia y retorno de la música oficial". Recife, Brasil: s.n.].

SÁNCHEZ P., A. (2011). Proceso de creación, difusión e impacto de la música rock en la ciudad de Cuenca. DIUC, Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes. Cuenca: s.n.].

SÁNCHEZ P., A. & SÁNCHEZ S., M. (2004). "Cuenca en su música, preservación y acceso a la memoria musical cuencana". [Tesis de maestría en Estudios de la Cultura, inédita]. Universidad del Azuay. Ecuador.

SÁNCHEZ V., A. (1996). Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas. México: Fondo de Cultura Económica.

SANS, J. F. & LÓPEZ, R. (2011). Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina. Venezuela: Poder Cultura.

SANTOS U., E. (2011). "El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap". Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]. Roma: s.n.].

SECA, J-M. (2004). Los músicos underground. González Marcén, José Miguel (trad.); Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

SEEGER, A. (2004). "Styles of Musical Ethnography". En: NETTLE, B. y BOHLMAN, P. (eds.): *Comparative*. En: CÁMARA, E. (2004). *Etnomusicología*. Martí, Josep (prólogo). 2da. ed. Madrid: ICCMU.

SHUKER, R. (2005). *Diccionario del Rock y la Música Popular*. (Sardá, Joan y Modes, Iván Trad.). Barcelona: Robinbook.

Situación. (s/d). [en línea]. GAD MUNICIPAL DEL CANTÓN. Disponible en web: http://www.cuenca.gov.ec/?q=page_situacion

SOBREPESO. (s/d). *Explotar*. Disponible en web: https://www.youtube.com/watch?v=dJO4NLCu_1c

_____. (s/d). *Fin de Milenio*. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=jfJDBJ1yE8k>

SOJOS, R. (s/d). "Música cuencana", (en prensa). Cuenca: s.n.].

SOLOMOS, J. & WRENCH, J. (1993). *Racism and migration in Western Europe*, Oxford: Berg.

TAGG, P. (1982). "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice". Cambridge University Press.

TERTERIAN, R. (30 octubre 2016). "Entrevista". Musicólogo, docente universitario. Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal.

THROSBY, D. (1998). "El papel de la música en el comercio internacional y en el desarrollo económico". En: Informe Mundial sobre la Cultura, Unesco, p. 174-191.

Tradición. (s/d). Definición de tradición -¿Qué es, Significado y Concepto?. en línea]. Disponible en web: <http://definicion.de/tradicion/#ixzz4Q19I8n5O>

VALENZUELA, J. M. (2009). *El futuro ya fue. Socioantropología de los jóvenes en la modernidad*. Reguillo, Rossana (pról.). Colegio de la Frontera Norte, México: s.n.].

VAN DIJK, T. (1999). *El Análisis Crítico del Discurso*. Barcelona: Anthropos.

_____. (1988). *Discourse and discrimination*, Detroit: Wayne State Univ. Press.

Vanguardia. (s/d). Definición. en línea]. Definición de vanguardia. Qué es, Significado y Concepto. Disponible en Web: <http://definicion.de/vanguardia/#ixzz4Q1A25ZZa>

VÁZQUEZ, J. (2014). *Identidades en transformación. Juventud indígena, migración y experiencia transnacional en Cañar, Ecuador*. Quito: Flacso.

VERGÉS, LL. (2007). *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad. Colección Escuela de Músicos. Vol. I*. Barcelona: Editorial de Música Boileau.

VEGA, C. (1966). "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música para todos". Original mecanoscrito de Vega conservado en el archivo de Coriún Aharonián en Montevideo. [sic]. Disponible en web: <https://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf>

VIRUZY. (2013). *Busca libertad*. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=hg8yzlIt7Ao&spfreload=10>

_____. (s/d). *Mi ciudad*. [en línea]. Disponible en web: <https://www.youtube.com/watch?v=HI3Lmej1jqU>

VITERI M., J. P. (2011). "Música y globalización. Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI". Tutor: Andrade, Xavier. Quito: Flacso.

VYGOTSKY, L. (1978). *Mind in Society*. Cambridge: MA: Harvard University Press, 1978.

_____. *Pensamiento y Lenguaje*. Madrid: Paidós.

WALSER, R. (2003). "Popular music analysis: ten apothegms and four instances". p. 16–38. En: MOORE, A. (2003). *Analyzing Popular Music*. eBook (EBL). New York: Cambridge University Press.

_____. (2014). *Running with the Devil: Power, gender and madness in heavy metal music*. Berger, Harris M. (foreword). Middletown: Wesleyan University Press.

WILLIAMS, R. (2008). *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Pons, Horacio (trad.). Buenos Aires: Buena Visión.

WONG C., K. (2013). *La Música Nacional. Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Premio de Musicología Casa de la Américas. Primera Edición 2010. Quito: CCE Benjamín Carrión.

WOODSIDE, W. J. (2008). "El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical", *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 14, pp.11–31.

_____, JIMÉNEZ L., C. & URTEAGA, M. (2012). *Creatividad y Desarrollo: la musica popular alternativa*. [book auth.]. En: GAR-

CIA CANCLINI, N. y URTEAGA, M. (coords.). (2012). *Cultura y desarrollo: Una vision critica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.

YÚDICE, G. (2013). *La creatividad rearticulada*. [aut. libro] EN: VILLORO, Juan. (Coord.) *La creatividad redistribuida*. México: Siglo XXI.

ZAMPRONHA, E. (2000). *Arte e Cultura– Estudios Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume.

Relación de informantes entrevistados para este estudio:

Paulo Gallegos, 20 de enero de 2016; Folo Jara, 20 de enero de 2016; Sergio Sacoto, 21 de enero de 2016; German Piedra, 4 de mayo de 2016; Banda Basca, 25 de mayo de 2016; Eduardo Moscoso, 3 de junio de 2016; Paulo Freire, 13 de junio de 2016; Lukas Alemán, 3 de junio de 2016; José Maldonado, 8 de agosto de 2016; Banda Ciudad Santa, 8 de agosto de 2016; Walter Novillo, 15 de septiembre de 2016; Guanaco, 23 de septiembre de 2016; Diego Uyana, 22 de octubre de 2016; Nelson Ortega, 1 y 20 de octubre de 2016; Boris Ortega, 9 de octubre de 2016; Mauricio Calle, 26 de octubre de 2016; Johnatan Ruíz, 29 de octubre de 2016; Rubén Terterian, 1 de noviembre de 2016; Gustavo Novillo, 1 de diciembre de 2016; Víctor González, 21 de enero de 2015; Jorge Ortega, 16 de septiembre de 2015

Fernando Peña, 22 de agosto de 2014; Hugo Calle, 27 de enero de 2011; René Cardoso, 27 de enero de 2011; Manuela Cordero, 5 de enero de 2011; Diego Carrasco, 16 de septiembre de 2010; Bolívar Guachichulca, 21 de septiembre de 2010; Clara Jaramillo, 6 de diciembre de 2010; Mauro Cerbino, 2010; Carlos Freire, 29 de julio de 2016. Músico; MC Pepo Celines CREW, 10 de agosto de 2016. MC; Diego Criollo, 1 de octubre de 2016. Músico; Pepo Dávila, 22 de agosto de 2014. MC; Edy Crew Destino, 24 de agosto de 2014. MC; José Manuel Valenzuela, 28 de enero de 2011. Antropólogo. Bolívar Guachichulca, 21 de septiembre de 2010. Músico.



Musicología de la música popular urbana: heavy metal y rap en Cuenca, Ecuador

La doctora Angelita Sánchez, contribuye con este libro a buscar soluciones a problemas que enfrenta la musicología en América Latina, en relación con los temas de músicas populares y culturas juveniles.

En nuestros países hay un nutrido corpus de análisis que desde las ciencias sociales y los estudios culturales, abordan lo musical de manera circunscrita. En los estudios de repertorios, tendencias, uso y consumo musicales se trabaja desde la convención de que la música es un dato más en la vida de las comunidades y dada la naturaleza de las disciplinas que la abordan, el insumo musical permanece mudo de contenido y sentido.

En este ejercicio musicológico, que implica también la mencionada heterogeneidad disciplinar, la autora reconoce la música como elemento fundante del tejido comunicativo social y aborda su análisis también desde las particularidades de su lenguaje, discerniendo su naturaleza y recreándola, para establecer el marco técnico de inteligibilidad de elementos fundantes en las elecciones artísticas. Para ello realiza la transcripción de las obras en partituras que se constituyen en fuentes primarias del estudio.

Tanto heavy metal como rap, son repertorios constitutivos del mundo globalizado y de la masificación de las industrias culturales. En este estudio ha sido necesario preguntarse las razones y las formas en que en Cuenca, Ecuador, los jóvenes se han apropiado de esa uniformidad.

Muchos ecuatorianos, como tantos latinoamericanos, han tenido que vivir fuera de su país, desvertebrando lazos de familia, comunidad y disociados del territorio. Los que han quedado atrás, muchas veces jóvenes, buscan elementos de identidad en esos referentes de globalidad dado que tienen acceso a bienes provistos por la tecnología, aún en situaciones de exclusión.

Como lo demuestra en su trabajo la doctora Sánchez, globalidad no significa uniformidad y es aquí, en lo local, donde la homogeneidad es solo apariencia, algunos bienes culturales no son mercancías y los jóvenes que se expresan a través del heavy metal y el rap en Cuenca, están en búsqueda de una identidad abierta que haga coherente la relación entre su cultura de origen y la de lo nuevo.

Martha E. Rodríguez Melo

Julio 17 de 2020

MARTHA ENNA RODRÍGUEZ MELO. Docente, Catedrática Especial de la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia, divulgadora y conferencista. Como investigadora trabaja en recuperación y actualización de patrimonio musical colombiano. Ha publicado los libros *Sinfonía del terruño* de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos (2006), y en coautoría, *Música para piano de Adolfo Mejía: versiones para cuarteto de cuerdas* (2007), *Canción andina colombiana en ductos* (2011) y *Suites para guitarra 1, 2 y 4 de Gentil Montaña: versiones para cuarteto de cuerdas* (Quito, 2018). Para el libro *El pasillo en América* (2018), editado por Mario Godoy Aguirre, publicó los textos "Música nacional: el pasillo colombiano" y "El pasillo entre Colombia y Ecuador: tema variaciones y coda".

ISBN: 978-9978-14-449-7



9 789978 144497