

Música popular urbana

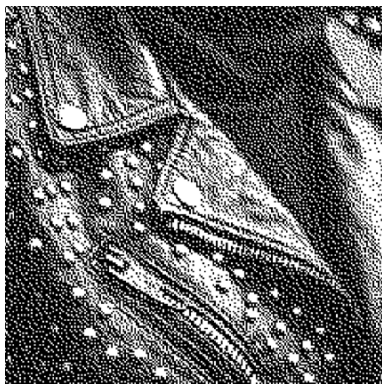
Escena del *heavy metal* en
Cuenca, Ecuador

Angelita Sánchez Plasencia



**Música Popular Urbana.
Escena del *heavy metal* en Cuenca, Ecuador**

Angelita Sánchez Plasencia



UCUENCA

• 2024 •

Música Popular Urbana.
Escena del *heavy metal* en Cuenca, Ecuador

©Universidad de Cuenca
Facultad de Artes

Autora: Angelita Mercedes Sánchez Plasencia

María Augusta Hermida Palacios
Rectora de la Universidad de Cuenca

Centro Editorial UCuenca Press

Dirección: Daniel López Zamora • **Coordinación editorial:** Ángeles Martínez Donoso • **Diseño:** Geovanny Gavilanes Pando y Selena Gonzales Ordoñez •
Portada: Jossue Cárdenas Santos.

Ciudadela Universitaria
Doce de Abril y Agustín Cueva
(+593 4051000)
Casilla postal
editorial.ucuenca.edu.ec

Este libro fue arbitrado con pares externos bajo el sistema doble ciego.

Primera edición

Derechos de Autor: CUE-005506
ISBN digital: 978-9978-14-553-1

Para la composición tipográfica de este manuscrito se usó *Alegreya* y *Alegreya sans*.

Cuenca - Ecuador
Julio, 2024

Índice

Introducción	9
PARTE I	15
1. <i>Heavy Metal</i> en Cuenca, Ecuador del Siglo XXI	15
2. El Análisis de las Músicas Populares Urbanas: <i>Heavy Metal</i>	17
3. El Idioma Musical en el <i>Heavy Metal</i>	19
4. Performance del <i>Heavy Metal</i>	22
5. Parámetros para el Análisis del Texto-Discurso del <i>Heavy Metal</i>	24
6. Proceso Metodológico para el Estudio del <i>Heavy Metal</i> en Cuenca	26
7. Producción y Grabación en Cuenca	30
8. Público Seguidor del <i>Heavy Metal</i> en Cuenca	32
PARTE II	35
1. Banda: Basca. Producción Musical. Influencias. Evolución	35
2. Banda: Bajo Sueños. Producción Musical. Influencias. Evolución	59
3. Banda: Ciudad Santa. Producción Musical. Influencias. Evolución	80
4. Banda: Música para Camaleones. Producción Musical. Influencias. Evolución	90
Partituras	99
A modo de conclusiones	191
Bibliografía	195
Anexo	205

Índice de figuras

Figura 1. Pulsaciones rítmicas en corcheas	40
Figura 2. Polimetría	41
Figura 3. Modo eólico	41
Figura 4. Distorsión de guitarras	45
Figura 5. Puente	44
Figura 6. Ostinatti	48
Figura 7. Riff rítmico, melódico y armónico	48
Figura 8. Tutti orquestal: Sonidos de poder	49
Figura 9. Riffs 1 melódico	50
Figura 10. Riffs que se superponen	50
Figura 11. Riff 2 sincopado	50
Figura 12. Las estrofas A, B y E se acompañan de un pedal rítmico melódico	50
Figura 13. Las estrofas C y D cambian de pedal	51
Figura 14. Riff 3. pedal melódico	51
Figura 15. Doble pedal de bombo	51
Figura 16. Acorde de poder	52
Figura 17. Cantos internos	53
Figura 18. Introducción melódica con acompañamiento	62
Figura 19. Riff 1	63
Figura 20. Riff 2 (Rítmico-melódico)	63
Figura 21. Riff 3	63
Figura 22. Sucesión de intervalos de 5ta	64
Figura 23. Gritos esporádicos en la introducción	64
Figura 24. Canto melismático	64
Figura 25. Acorde de poder	65
Figura 26. Uso de puentes en el <i>heavy metal</i>	69
Figura 27. Riff 1	70
Figura 28. <i>Dama imaginaria</i>	70
Figura 29. Tesitura aguda de la voz del cantante	71
Figura 30. Riff 2	71
Figura 31. Clímax de la canción	72
Figura 32. Riff 1	76
Figura 33. Textura: Melodía con acompañamiento	77
Figura 34. Velocidad dada por el uso del doble pedal en el bombo	83
Figura 35. Equilibrio y simetría rítmica	84
Figura 36. Polirritmia	84
Figura 37. Canto silábico	85
Figura 38. Coro en polirritmia con intervalos en sucesión de 5ta	85
Figura 39. Riff rítmico armónico	86
Figura 40. Ritmo Capizhca	92

Figura 41. Ritmo Caraway	93
Figura 42. Fusión de quenas, charango con batería y bajo	94

Índice de tablas

Tabla 1. Secciones del <i>heavy metal</i>	17
Tabla 2. Instrumentación utilizada por el <i>heavy metal</i>	22
Tabla 3. Muestra de bandas de <i>heavy metal</i> de la ciudad de Cuenca, Ecuador.....	25
Tabla 4. Ficha de modelo de resumen de análisis musical	27
Tabla 5. Muestra de bandas musicales y composiciones para el análisis.....	28
Tabla 6. Ficha 1. Datos de la banda Basca	34
Tabla 7. Ficha 2. Referencia de la canción <i>Culpables</i> , de Basca	36
Tabla 8. Ficha 3. Datos de la banda Ovejas Negras.....	37
Tabla 9. Estructura de las secciones	37
Tabla 10. Ficha 4. Relación armónica modal en <i>Culpables</i>	40
Tabla 11. Ficha 5. Referencia de la canción: <i>Almas de la oscuridad</i> , de Basca	45
Tabla 12. Secciones y estructura.....	46
Tabla 13. Relación armónica modal en <i>Almas en la oscuridad</i>	52
Tabla 14. Ficha 6. Datos de la banda Bajo Sueños	58
Tabla 15. Ficha 7. Referencia de la canción: <i>Nada de amor de Bajo Sueños</i>	59
Tabla 16. Aspectos musicales: <i>Nada de amor</i>	60
Tabla 17. Relación armónica en <i>Nada de amor</i>	63
Tabla 18. Ficha 8. Referencia de la canción <i>Dama imaginaria</i> , de Bajo Sueños	66
Tabla 19. Formato instrumental	67
Tabla 20. Secciones organizadas según el patrón de una banda	67
Tabla 21. Comportamiento armónica	68
Tabla 22. Ficha 9. Relación armónica en <i>Dama imaginaria</i>	70
Tabla 23. Ficha 10. Referencia de la canción <i>Esta noche</i> , de Bajo Sueños.....	73
Tabla 24. Estructura formal	73
Tabla 25. Orquestación	74
Tabla 26. Método de composición	75
Tabla 27. Ficha 11. Datos de la banda Ciudad Santa	79
Tabla 28. Ficha 12. Referencia de la canción <i>Cuando gobernó la tierra</i> , de Ciudad Santa	80
Tabla 29. La Instrumentación utilizada por el <i>heavy metal</i>	80
Tabla 30. Secciones	81
Tabla 31. Aspectos melódicos de <i>Cuando gobernó la tierra</i>	84
Tabla 32. Ficha 13. Datos de la banda Música para Camaleones.....	88
Tabla 33. Ficha 14. Referencia de la canción <i>Por eso te quiero Cuenca y Caraway</i> , de Música para Camaleones.....	90

Tabla 34. Aspectos Musicales. Secciones	90
Tabla 35. Relación armónica: <i>Por eso te quiero Cuenca</i> y <i>Caraway</i>	91
Tabla 36. Ficha 15. Resumen análisis musical. <i>Culpables</i>	206
Tabla 37. Ficha 16. Resumen del análisis musical. Tema: <i>Almas de la oscuridad</i>	208
Tabla 38. Ficha 17. Resumen del análisis musical. Tema: <i>Nada de amor</i>	210
Tabla 39. Ficha 18. Resumen del análisis musical. Tema: <i>Dama imaginaria</i>	212
Tabla 40. Ficha 19. Resumen del análisis musical. Tema: <i>Esta noche</i>	214
Tabla 41. Ficha 20. Resumen del análisis musical. Tema: <i>Cuando gobernó la tierra</i>	216
Tabla 42. Ficha 21. Resumen del análisis musical: <i>Por eso te quiero Cuenca</i>	218

Introducción

El presente libro constituye el segundo tomo de una investigación en torno a la música popular urbana. Es necesario indicar que el tomo I fue publicado en el 2020 con auspicio de la Universidad de Cuenca en formato impreso y digital¹. Este estudio contiene temas relativos a la actualización del concepto de cultura popular y con ello, a la inclusión de la música popular como referente esencial para el desarrollo de esta propuesta cuyo objeto fue el análisis musicológico de la canción popular urbana, en su género musical *heavy metal*, en el espacio geográfico de la ciudad de Cuenca, Ecuador, en el periodo comprendido entre 1998 y 2014.

El tomo II, que se presenta ahora, aborda la escena *heavy metal* en Cuenca y reúne el trabajo práctico musical realizado sobre el análisis musical y discursivo de la creación de cuatro bandas vigentes y activas por más de veinte años en el *heavy metal*. Nos referimos a las bandas: Basca, con los temas *Culpables* y *Almas de la oscuridad*; Bajo Sueños, con *Dama imaginaria*, *Nada de amor*, *Esta noche*, *La silueta de tu sombra*; Ciudad Santa, con *Cuando gobernó la tierra* y Música para Camaleones, con *Por eso te quiero Cuenca/Caraway*.

Basca constituye una de las primeras bandas fundadoras del *heavy metal* en Cuenca, y sus temas transmiten sentimientos de rebeldía frente al orden social dominante; en Bajo Sueños predominan con fuerza, temáticas amorosas; Ciudad Santa, en sus letras, denuncia la crudeza de la guerra optando por el amor a la vida y a la naturaleza. Finalmente, se incluye a la banda Música para Camaleones, por la fusión que realiza entre música andina y *heavy metal*.

1. Se puede acceder al tomo I del libro electrónico en el siguiente enlace: <http://dspace.uценка.edu.ec/handle/123456789/35416>

En la actualidad, el interés alrededor de esta música trasciende lo etario, por lo que se consideró necesario comprender la urdimbre de relaciones sociales y culturales en torno al estudio de los repertorios en música popular urbana. A través de un enfoque interdisciplinario, se exploraron estos aspectos sociales, culturales y lingüísticos relacionados con el *heavy metal* en la ciudad de Cuenca, que tiene sus fundamentos en la teoría de Antonio Gramsci (1891-1937), quien plantea la tensión creada por la imposición de una cultura hegemónica sobre culturas subordinadas que expresan su resistencia en contextos adversos. Su teoría destaca la importancia de las instituciones culturales, como la educación y los medios de comunicación, en la reproducción y legitimación del poder.

El género musical *heavy metal* tiene su antecedente en el *rock*; desde su surgimiento en los años cincuenta del siglo XX, el *rock* fue recibido con cierta desconfianza por la cultura oficial, dada la carga de rebeldía que muchos músicos asumieron como su vehículo de 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 sus mensajes.

Atendiendo a estos presupuestos, en la escena del *heavy metal* en la ciudad de Cuenca, se han estudiado los géneros musicales urbanos (*heavy metal* y *rap*) como los más representativos de las culturas juveniles. La selección está validada por una primera investigación desarrollada durante los años 2010 y 2011, titulada *Proceso de creación, difusión e impacto de la música rock en la ciudad 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 práctica de censura.

Sin embargo, dado el crecimiento de la actividad cultural en la ciudad, la persistencia y la constancia de los grupos adscritos a la cultura *heavy metal* han aumentado su visibilidad en espacios como bares y parques, 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.

Néstor García Canclini, 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 recibe la influencia del fenómeno migratorio, fundamentalmente de los padres que salen a buscar mejor calidad de

vida provocando en los jóvenes un sentimiento permanente de abandono, soledad y espera.

En el estudio del *heavy metal*, es necesario contextualizar el fenómeno e interpretar los datos recolectados en un todo (entrevistas realizadas entre 2010 y 2019 a los actores del género, transcripción de partituras, canciones, videos, fichas organizadas en una base de datos), como expresión de una cultura que posee símbolos y códigos propios, y expresa significados en contextos determinados a través de conciertos, filmes o grabaciones.

Para el tratamiento estructural de las obras, seguimos los criterios de los autores: R. Burckhard Qureshi (Canadá) (1978), en *Musical Sound and Contextual Input: a Performance Model for Musical Analysis* quien propone modelos de análisis de música popular sobre la *performance* y el contexto en el cual se produce el hecho musical en los textos, y de P. Tagg (Inglaterra) (1982), el modelo de análisis que presenta en su artículo *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*.

En la delimitación del concepto de la música popular, partimos de Carlos Vega (1966), quien en su artículo “Mesomúsica. Música para todos”, emplea el término *mesomúsica* para aludir al «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», al distinguir entre *música popular* (asociada a las clases sociales medias y “bajas”) en oposición a la música considerada “superior” asociada a las clases sociales adineradas.

Al respecto de la terminología musicológica empleada, se adoptaron criterios de los siguientes autores: la cubana M. T. Linares (1977), quien utiliza por primera vez, el término *música popular urbana* en su artículo titulado “La materia prima de la creación musical”; de J. P. González (2013), musicólogo, investigador chileno, fundador de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular (IASPM), se tuvo en cuenta la definición de música popular como: “una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad” en *Pensar la música desde América Latina*. En Ecuador, es esencial la obra de Pablo Guerrero (2002, 2004-2005) como referente en este estudio, para quien la música urbana representa la “producción musical emergente de las urbes” (2004-2005 p. 975) en las cuales incorpora la producción musical de los formatos *pop*, *rock* o Nueva Canción.

Sobre la producción teórica relacionada con los estudios del *heavy metal*, se consultaron las siguientes obras: Martínez (2004) “Heavies, ¿una cultura de transgresión?”; Rubio (2011) de España, *Metal Extremo, 30 años de oscuridad*

(1981-2011); Frith (2014) *Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la Música Popular*, y de Walser (2014) de EEUU, *Running with the Devil: Power, gender and madness in Heavy Metal music*. Este último valora el sistema estructuralista de Tagg, admite que su método de análisis musical es complejo y reconoce que es impresionante su talento para desentrañar la gestualidad de esta música.

Walser (2014) destaca la relación de los discursos de los textos del *heavy metal* con la teoría de Bajtín (1978, 1982) que habla de la naturaleza lingüística del enunciado como la unidad de la comunicación discursiva, de ahí que sea oportuno extenderla al servicio de otros campos de investigación como lo es la interpretación musical.

El enfoque metodológico aplicado es de tipo cuali/cuantitativo. La investigación de campo 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 metal*.
- Recopilación del material musical en formatos de vídeo, grabaciones en CD, cassette, descargas de red, grabaciones documentales de presentaciones en vivo, en audio y vídeo.
- Constitución de un repositorio de *heavy metal* 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 y estudiantes.
- Diseño de entrevistas a profundidad para músicos metaleros.
- Elaboración de una encuesta para obtener información sobre bandas, géneros musicales, 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*.
- Transcripción y digitalización de partituras

La información fue procesada mediante lecturas interpretativas, análisis sociológicos de significados y semióticos, sobre los datos proporcionados por los sujetos seleccionados para este estudio. Se llevaron a cabo también,

entrevistas a sociólogos, antropólogos y miembros de culturas urbanas². El enfoque cualitativo permitió, además, describir a dichos sujetos, y considerar los aspectos emocionales y contextuales de las respuestas humanas. Se acompañó este proceso indagatorio de técnicas cuantitativas de forma interrelacionada y complementaria, mediante la elaboración de una base de datos que permitió obtener información estadística que contribuye a la descripción de este sector de músicos.

Se utilizó una encuesta para el levantamiento de la información que incluyó: la determinación de la información requerida, el planteamiento de las preguntas y el diseño de la boleta. Antes de aplicarla, se realizó una prueba piloto con el fin de verificar si respondía a las necesidades de información e identificar problemas relacionados con la comprensión de las preguntas. Con base en los resultados del pilotaje, se realizaron las adecuaciones correspondientes.

Para la aplicación se ubicaron las bandas a través de:

- Técnica de bola de nieve, es decir, se ubicó a un grupo y se solicitaba referencia a otro.
- Búsqueda en Internet, a través de un barrido de identificación.
- Contactos establecidos en conciertos y otras presentaciones públicas.

Una vez obtenida la información de las encuestas, se digitalizó en el software CSPRO. Posteriormente, se migraron los datos a una base de datos en SPSS, para procesarlos y obtener estadísticas descriptivas.

Esperamos que el resultado de esta investigación sea útil para los estudios e interesados en el estudio musicológico de las culturas urbanas en el contexto cuencano y ecuatoriano.

La autora

2. Entrevistas realizadas a diferentes actores del género: Bolívar Guachichulca, Clara Jaramillo, Diego Carrasco y Mauro Cerbino (2010); Hugo Calle, Manuela Cordero y René Cardoso (2011); Fernando Peña (2014); Jorge Ortega y Víctor González (2015); Paulo Gallegos, Folo Jara, Sergio Sacoto, German Piedra, Eduardo Moscoso, Paulo Freire, Lukas Alemán, José Maldonado, Walter Novillo, Guanaco, Diego Uyana, Nelson Ortega, Boris Ortega, Mauricio Calle, Johnatan Ruíz, Rubén Terterian y Gustavo Novillo (2016).

Parte I

1. *Heavy metal* en Cuenca, Ecuador del Siglo XXI

La escena del *heavy metal* en Cuenca ha sido abordada 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. El estudio destaca cómo se manifiesta esta tensión junto al fenómeno migratorio que tuvo tanta repercusión en Cuenca a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, como las principales aristas de esa situación.

La hegemonía, según Gramsci, enfatiza la necesidad de que las clases subordinadas desarrollen una conciencia crítica y una voluntad política para desafiar y transformar las relaciones de poder existentes. En Cuenca, esta hegemonía podría sustentarse 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 de música religiosa popular, cuyo mayor aporte se ha dado en la creación de villancicos, más conocidos como “tono del Niño”, como esencia de la música cuencana.

Existe tensión entre el *heavy metal*, considerado también como música de vanguardia, y la tradición, al asumir la crítica a la iglesia católica. Las canciones de la banda Basca, por ejemplo, se manifiestan antirreligiosas, anticlericales y de protesta social y política, como se verá en el análisis de la muestra seleccionada en la parte II de este libro. La *performance* se mueve en un juego de representaciones simbólicas; en ella, principalmente, entra en conflicto el fervor religioso, el sufrimiento interior, la devoción, la pobreza y la culpa ante la sociedad.

Existen indefiniciones en cuanto a los 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. La consecuencia ha sido negar el valor de la música *heavy metal*; por un lado, la tradición les niega el valor cultural, el valor como creación artística y por otro, los propios músicos del nuevo género consideran, que su obra se desvaloriza si entra en la comercialización de la música, lo cual es una paradoja, porque ambos (cultura e industria) son procesos inmersos en la difusión de la música popular urbana, cuya característica fundamental constituye un objeto de mercadeo dentro de sus estándares. No obstante, existe el deseo, en muchos casos sesgado, de ser reconocidos y de poder “vivir de la música”.

La migración, marcada por la salida de cuencanos hacia EEUU, da lugar a una nueva expresión cultural entre los migrantes. Los capitales enviados de retorno, sirven para transformar la ciudad, mediante la construcción de edificaciones, las cuales representan verdaderos monumentos que demuestran su fuerza económica. En este contexto, resulta relevante destacar el papel de 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 que, en este conflicto tradición/vanguardia, exista una coincidencia entre los sectores sociales para la protección del patrimonio.

Además, surge otro aspecto que complica la comprensión de estas tradiciones: tanto la cultura tradicional como la vanguardista rechazan el supuesto mal gusto del migrante, reflejado en la arquitectura híbrida y en la música chicha. Las élites sociales y culturales, desde perspectivas opuestas, coinciden con la cultura del *heavy metal* en la defensa de su autenticidad cultural frente a lo que consideran mezclas de “mal gusto” provenientes de los migrantes, lo que Umberto Eco (1977) denomina *kitsch*.

La denominación de música popular alude a géneros musicales que han ido cambiando de manera acelerada, diferenciándose entre sí. Las músicas populares urbanas, necesariamente, deben abordarse desde la interdisciplinariedad de la musicología y la etnomusicología, con la antropología, la sociología y los estudios culturales sobre la juventud.

Las músicas populares urbanas dejan de ser objeto para convertirse en proceso, en el que se conjugan elementos propios de la canción, tales 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* y el *leit motiv* (con elementos de significación, los cuales articulan identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento).

Según Tagg (1982), la música popular se destaca a nivel internacional por varias características distintivas. En primer lugar, se destaca la inversión que tanto las personas comunes como los países industrializados hacen en música, con grandes presupuestos involucrados. Además, se observan cambios socioculturales vertiginosos, especialmente entre los jóvenes, quienes encuentran en la música un medio para construir su identidad. Los avances tecnológicos en la grabación y distribución de música no escrita han llevado a una distribución masiva de música, junto con el uso de elementos visuales en forma de videos musicales, televisión, películas y publicidad. Asimismo, se ha superado el estancamiento y los moldes de la música occidental, dando paso a nuevas sonoridades de fuerza, estridencia y ruidos, así como la aparición de nuevos géneros en las sociedades industrializadas. La música popular también ha encontrado aceptación en los continentes europeo, africano y americano, generando numerosos contextos dentro de las sociedades industrializadas. Por último, se observa una sustitución de nuevos exponentes dentro de una misma tradición musical, añadiendo aún más variedad y dinamismo al panorama de la música popular.

La discusión sobre los géneros musicales referidos a la música popular urbana está presente en el discurso de los especialistas, de ahí que el debate continúe; por ello, coincidimos con Ugo Fellone (2022), en que el género musical en la actualidad, debe ser enmarcado en el contexto digital y globalizado, pues en la globalización, son imprescindibles los procesos de “generificación”, ante un aumento en las fusiones en la música.

Por eso, un mismo autor puede convivir con varios géneros, haciéndose indispensable la creación musical colaborativa. En este escenario, los artistas tienden a “categorizarse”, a identificarse con grandes géneros de la música y al mismo tiempo, buscan su individualidad genérica. Para ello, son cinco las reglas que ayudan a definir los géneros: musicales, performativas, semióticas, sociales-ideológicas y económico-jurídicas. Hoy, en la era digital, es urgente una “generificación” musical, pues, cada plataforma, basada en modelos tradicionales, establece los algoritmos que van a clasificar su música.

2. El análisis de las músicas populares urbanas: *heavy metal*

Con Philip Tagg el análisis de las músicas populares urbanas había cobrado importancia frente a la incredulidad del conocimiento proveniente de la academia misma. Para este autor, un estudio morfológico de la música resultaría insuficiente al ser interpretado solamente desde la lectura de una partitura; pues se requiere de la interdisciplinariedad (etnográfica, sociológica, cultural, musicológica y lingüística), a partir de la cual, los

especialistas puedan dialogar desde lo discursivo musical, lo sociocultural y lo sonoro visual.

De esta manera, la metodología aplicada en el presente estudio incluye el idioma musical, el contexto y la *performance* en los procesos de transmisión, recepción y construcción de significados, al considerarse un hecho único, a través de la intervención colaborativa de varios actores, como lo afirma Frith (2014); se añade que el análisis de las letras de las canciones se fundamenta en la teoría del discurso de Bajtín (1978).

Las grabaciones y los videos de *heavy metal* son de gran ayuda para captar un tiempo determinado de la escena ya que, con las nuevas formas de circulación de la música popular a través de Internet, las representaciones varían al ser los conciertos en vivo los que definen la escena. Cuando no existía la grabación, las canciones cambiaban por la multiplicidad de intérpretes y de versiones; en cambio, en la *performance* grabada se establece una diferencia con la tradición oral:

Grabar una canción es como detenerla en el tiempo, congelándola desde el cuerpo de sus intérpretes. De este modo, el estudio de la *performance* fijada en la grabación parte de la base del impacto de la tecnología en los modos de producir, transmitir y percibir la música, generando un texto sonoro fijo a considerar desde una nueva musicología. (González, 2013, p. 107)

Mediante pruebas de ensayo y error, se ha llegado a la elaboración final de fichas que combinen los elementos que pudieran ser comunes al objeto musical investigado, para, finalmente, construir una ficha resumen de las características musicales de las bandas de *heavy metal* existentes en el panorama musical de Cuenca (estas se presentan al final de cada banda objeto de estudio, lo cual permitió una visión integral de las producciones de las mismas) (Tabla 4).

El trabajo se guía también por entrevistas, audios, partituras, observación participante de conciertos en vivo e interpretación de una base de datos obtenida a través de encuestas especialmente elaboradas para esta pesquisa. De este modo, se cumple con el paradigma de la etnomusicología propuesto por Burckhardt Quresh (1987, pp. 56-86) en *Music is a system of sound communication with a social use and a cultural context*. Sobre el sonido, nos dicen Belinche y Larregle (2006):

El sonido posee cualidades que son constitutivas a su materialidad. Al mismo tiempo, es portador de una carga cultural: remite a un cuerpo, acción o situación. Estas referencias, en su mayoría, se inscriben en un contexto histórico y social. El sonido es una reconstrucción subjetiva, y no sólo la recepción literal de la información acústica. Ambas se sintetizan e integran en la escucha. (p. 38)

Reconstruir la escena del *heavy metal* en Cuenca implica el análisis del idioma musical, las características musicales y de *performance* comunes al género, para pasar luego a examinar su *corpus*.

3. El Idioma musical en el *heavy metal*

El *heavy metal* presenta los siguientes parámetros musicales que sirven de referencia para el análisis formal: secciones, instrumentación, tonalidad y textos, tiempo y ritmo, aspectos melódicos y armonía, dinámicos, acústicos, electrónicos o mecánicos.

Tabla 1.

Secciones del heavy metal

Introducción ³ (Sección inicial de la obra)
Interludio ⁴ (Sección que conecta otras secciones y por lo general es de aspecto instrumental)
Puente ⁵ (Sección que conecta otras secciones, pero a diferencia del interludio, el puente suele ser un poco discordante en aspectos fundamentales como la melodía, armonía dinámica o rítmica de la obra)
Estrofa (Sección que relata el texto mayoritario de la obra)
Precoro (Sección previa del coro y por lo general posterior a la estrofa)
Coro (Sección climática de la obra y más importante, suele tener una síntesis musical y lírica de la obra)
Solo (Sección generalmente intermedia que desarrolla de manera versátil un motivo melódico, ya sea vocal o instrumental)
Coda (Sección concluyente de la obra)

Fuente: Novillo, W. (2014). "Fórmulas estructurales de la música comercial". *Anales. Revista de la Universidad de Cue*, (56). 189-197.

3. Introducción. En cualquier arreglo, la introducción tiene un papel bastante importante al guiar hacia la melodía. La calidad de la introducción como crea una imagen musical, y como prepara a los que escuchan, puede determinar, en algunos casos, la calidad de todo el arreglo. El término se abrevia normalmente como Intro (Kawakami, 1987, p. 298).
4. Interludio. *Música, normalmente instrumental, que se toca entre las secciones de una obra* (Latham, 2009, p. 782).
5. Puente. (al.: Steg; fr.: chevalet; in.: bridge; it.: ponticello). Un pasaje de puente sirve como vínculo entre otros pasajes de mayor prominencia en una pieza entera. Así, en la forma sonata una transición puede describirse como un pasaje de puente, puesto que su función es unir el primer grupo al segundo, a menudo modulando del primer centro tonal al siguiente (Latham, 2009, pp. 1227, 1229).

Dada la relevancia del *riff*⁶ en la estructura del *rock* y el *heavy metal*, al final de cada partitura analizada en este trabajo se incluye una ficha que resume el análisis musical. En la parte superior de dicha ficha se destacan los *riffs* que caracterizan a cada banda. Estos *riffs* suelen estar compuestos por frases cortas rítmicas, melódicas y/o armónicas que se repiten en un patrón ostinato, como se detallará más adelante en el corpus.

Tabla 2.

Instrumentación utilizada por el heavy metal

Voz	Guitarras distorsionadas	Bajo	Batería	En algunos casos se incorpora el sintetizador
-----	--------------------------	------	---------	---

Aspectos de tonalidad y texto: en relación a los aspectos de tonalidad y texto, prevalece la textura conocida como melodía con acompañamiento. En la composición, se genera una idea melódica que se desarrolla de manera sucesiva. Un elemento distintivo es la capacidad de percibir el contraste entre fondo y figura, gracias a la línea melódica de la voz del cantante o la guitarra, lo cual se superpone al acompañamiento de fondo proporcionado por las guitarras, el bajo y la percusión. Es importante destacar que la guitarra puede llegar a tener la misma o incluso mayor importancia que la voz principal que lleva la melodía.

Tiempo y ritmo: en lo referente a aspectos de tiempo, el *heavy metal* busca la velocidad a medida que evoluciona hacia otros géneros del *metal*. De manera extrema, la velocidad puede variar, entre lento y rápido; el movimiento es un *allegro vivace* de 140 negras por minuto. Generalmente, los temas tienen una duración de cuatro a seis minutos.

Si bien, este género tiene una organización estructural definida, los elementos extramusicales rompen las barreras de tiempo y espacio. El tiempo, en un concierto de esta música, es vivencial, envolvente, es único, tanto para el emisor como para el receptor. Capturar el tiempo en un compás es subjetivo, la escritura no logra agotar la descripción temporal de una canción.

En la transcripción a la partitura se ha establecido que el ritmo está escrito en compases de dos o cuatro por cuatro con repeticiones rápidas, marcadas y continuas. No es raro, encontrar *ostinatos* (notas o frases repetitivas) o contrastes rápido/lento. Sucede también que al juntarse la melodía y el ritmo se produce una oposición entre sencillo/complejo, se crean motivos

6. 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).

rítmicos repetitivos y escalas a altísima velocidad, lo cual permite crear efectos de potencia mediante acentuaciones internas, como se aprecia en el uso del doble pedal en el bombo. Por lo anotado, estamos de acuerdo con Belinche y Larregle (2006) al afirmar que "el ritmo es la organización cualitativa del tiempo" (p. 78) y no se limita únicamente a su aspecto cuantitativo.

Aspectos melódicos: la voz del cantante asume el papel principal de llevar la melodía. Esta voz puede variar entre sonidos normales y agudos característicos; algunas bandas incorporan sonidos graves o guturales del *death* y *black metal*. Además se emplean recitativos y se utilizan diferentes técnicas de canto. En lo referente a la afinación, entre los instrumentos y la voz pueden tener una diferencia de uno o medio tono más bajo, para provocar estridencias intencionales, como lo señala el vocalista de Rata Blanca (2011): "[...] bajar la afinación para que suene más pesado. ¿Qué significa eso? Bueno, que si tocas normalmente una cuerda al aire Mi, baja a Re, eso suena más grueso, más pesado. Lo pone más denso [sic]".

Belinche y Larregle (2006) señalan: "en su acepción tradicional la melodía es una sucesión temporal de alturas, o bien el parámetro horizontal de las alturas, en tanto el vertical es el armónico" (p. 79).

Las guitarras eléctricas son dispositivos que posibilitan la exploración de nuevas sonoridades a una velocidad considerable, gracias al uso de diversas técnicas entre las que se destacan, el machaqueo o el *palm mute*⁷ que se combinan con distintos intervalos. Los intervalos más utilizados en este contexto son las quintas y las terceras.

Aspectos de armonía: las prácticas armónicas del *rock* provienen de varias fuentes, lo cual ha dado lugar a un amplio debate sobre el comportamiento armónico del *heavy metal*, que puede provenir del ámbito armónico tonal o de las progresiones modales. En el presente estudio se ha visto que las canciones estudiadas definen a las bandas por sus rasgos del sistema armónico tonal (banda Bajo Sueños) o intercambios y tritonos del sistema modal (banda Basca), aunque también combinen los dos sistemas o varíen, lo cual influye en determinar el comportamiento armónico de los temas analizados. Según expresa Vergés (2007), en el sistema de organización sonoro tonal:

Una tonalidad se divide casi exclusivamente sobre el juego de tensión-reposo y son las funciones tonales las que nos ayudan a clasificarlos en uno u otro sentido. Así, la función de dominante es el paradigma de la tensión mientras que la función de tónica lo es de reposo. (p. 24)

7. *Palm mute*, se trata de una técnica de ejecución de la guitarra en el metal, mediante la cual se apagan las cuerdas aplastándolas con la mano que lleva la púa.

El vocabulario tonal del género *heavy metal* se mueve entre escalas menores armónicas con progresiones armónicas de Im- IVm - V - Im, con cadencias V - Im (auténtica) y IVm - Im (plagal). En cuanto al sistema modal, Vergés (2007) dice: "la modalidad supone un recambio sonoro de primera magnitud. Su color original, que contrasta con el del desgastado sistema tonal, reviste a las armonizaciones de sonoridades enriquecedoras y difícilmente renunciables" (p. 360).

En el caso del uso de los modos actuales (los cuales provienen de la escala diatónica mayor), las progresiones armónicas se mueven entre los grados Im - bVI -Im, por lo cual, es importante señalar el uso del modo eólico, que coincide con la escala menor natural, donde el grado modal es el bVI con el que logra establecer una sonoridad contrastada, como se verá en la banda Basca.

Aspectos de dinámica: el nivel del sonido generalmente es fuerte, caracteriza al género, la potencia sonora o contrastes de potencia *ppp* a *fff*. Los niveles de audibilidad de las partes sobrepasan los 100 decibelios; no obstante, en muchos casos, la introducción se presenta suave y melódica.

Aspectos acústicos: los lugares de actuación de las estrellas de metal son amplios, eligen coliseos, parques o estadios porque agrupan a gran cantidad de público participante. En oposición a la comercialización están las escenas *underground*, en espacios pequeños, como bares o garajes de casas particulares.

Aspectos electrónicos o mecánicos: el sistema de amplificación utilizado por las bandas de *heavy metal* se compone de aspectos electrónicos y mecánicos que desempeñan un papel fundamental en la diferenciación entre distintas bandas. Estos aspectos se desarrollan a través de efectos y distorsiones, los cuales agregan una dimensión única y distintiva al sonido de cada grupo.

4. *Performance del heavy metal*

La *performance* musical del *heavy metal* profana lo sacralizado, y no solo con la incorporación de instrumentos distorsionados. Busca la velocidad extrema y para incrementarla, la batería usa el doble pedal de bombo. La "distorsión" de las guitarras está en la "distorsión" del sentido de lo sagrado para profanarlo; en ello intervienen las guitarras eléctricas, instrumentos que han evolucionado en tecnología, en forma y en modelos. Busca tocar lo más pesado o bajo posible con guitarras distorsionadas; para conseguir sonidos ácidos, la guitarra baja su afinación en 1/2 o 1 tono. Estas sonoridades potentes de su *performance* dan una sensación de mayor emoción, poder y conflicto.

Es también característico el uso de *runs*, escalas ejecutadas a altísima velocidad que sirven para el lucimiento del guitarrista por su virtuosismo. M. A. Clawson (1995) señala que con Def Leppard (1977-presente) y Motorhead (1975-2015), 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 entran en contradicción con la complejidad y la capacidad técnica para elaborar los solos de guitarra, los que requieren de un alto conocimiento técnico por parte de los guitarristas.

Estos pueden usar armonía tonal y/o armonía modal en el aspecto de tonalidad, 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, Im-IVm-V grados o Im-bVI-IVm-II_(bs)-V- Im grados.

La guitarra eléctrica tiene la capacidad de producir acordes de poder (*power chords*). El acorde de poder resulta de la distorsión del mismo acorde Do – Sol – Do (octava) y es el más usado en el *heavy metal* y en *hard rock*; este manifiesta más de dos notas, porque de él resultan los tonos. La combinación de distorsión y volumen hace que el acorde de poder se perciba como más de dos notas.

Estos acordes son más audibles en niveles de volumen alto y se intensifican por el tipo de distorsión armónica usado en las guitarras eléctricas del *metal*, de la misma manera que los órganos usan los acordes de dos notas, amplificados y distorsionados en la música religiosa.

El poder del acorde, el peso del *heavy metal*, al igual que la dureza del *hard rock*, son construidos y mantenidos de forma discursiva por factores de timbre, pero por su sustancia, la distorsión resulta de tonos discutidos, los cuales son absolutamente cruciales, según Walser (2014, p. 1310). El género también llamó la atención por sus características de representación, denominadas *diabolus in musica* (Latham, 2009, p. 458), por el uso de intervalos disonantes con voces agresivas, punzantes; escalas menores para crear una sensación de mayor emoción y conflicto como ambientes de iglesia, de tinieblas, de infierno, purgatorio, un ambiente de ópera o épico donde la corporalidad despierta en actores y receptores, la necesidad de agruparse.

En estas representaciones participa el público mediante bailes y danzas denominadas *mosh*, un modo de *performance* de recepción que permite la intervención del público, siguiendo sus propias normas hasta convertirse en una verdadera danza ritual catártica. En este baile, el cuerpo se convierte en el lugar de diferencia y distinción.

Los rituales dan inicio con la denominada *pared de la muerte* en la que masas humanas se entrechocan y luego bailan con expresiones corporales, gestos, movimientos circulares de cabeza conocidos como *headbanging*. El

cuerpo se muestra abiertamente en un mapa con símbolos en la oscuridad. *Heavy* se define como una persona con educación, conocedor del tema, un coleccionista; es esta una forma de vida. En sus expresiones emocionales predomina la masculinidad, la gestualidad, el vestuario exhibe la moda de objetos de cuero, del color negro, tatuajes, escatología del cuerpo.

5. Parámetros para el análisis del texto-discurso del *heavy metal*

El análisis del texto/discurso se fundamenta, entre otras, en la teoría del género discursivo de M. Bajtín (1978), para quien: "cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*" (p. 45) y:

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no solo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea, por la selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados el contenido temático, el estilo y la composición están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. (p. 46)

Las letras de las canciones de *heavy metal* pertenecen al discurso oral y son consideradas como el discurso artístico de una canción a ser recitada, cantada o gritada ante un público receptor, sin el cual no se daría ningún acontecimiento. Cabe anotar, que para el análisis de sus discursos, se consideran los lenguajes populares en correspondencia con la construcción lingüística; según Bajtín, en el análisis del discurso se debe asumir la totalidad del enunciado: la enunciación; esto es, el uso lingüístico y no lingüístico que hace el usuario en una situación dada, con una determinada intencionalidad; un solo texto puede tomar varias significaciones desde la interpretación de los distintos destinatarios, en dependencia del contexto y de la interrelación entre emisor y receptor.

Este último no es pasivo, al enviar de forma constante, respuestas, gestos emocionales, llegando a unificarse en una sola expresión multitudinaria propia de los públicos que acompañan a los *heavies*. Los textos, por sencillos que parezcan, se vuelven ricos y diversos en un concierto, al convertirse en un texto musicalizado y corporeizado, donde las mayores respuestas eufóricas se han visto en el público en comunión con la banda. Aquí, los textos se

caracterizan por ser libres y espontáneos; en ellos, el enunciado es la unidad de la comunicación discursiva, de ahí que sea oportuno extender su análisis hacia otros campos de investigación, como la interpretación musical.

El análisis del texto se combina con el análisis de la *performance* musical, retomando los elementos de la comunicación (emisor, receptor y mensaje), aunque en este tipo de emisión, el receptor recibe el mensaje de manera pasiva; por ello, se asume el modelo de comunicación discursiva bajtiniana, porque la recepción del mensaje es activa y el receptor reacciona, analiza, critica, según se descifre el mensaje.

En los discursos del *heavy metal*, la intención comunicativa lleva a la selección de una forma de un género determinado (género musical), a través del cual el cantante y el rimador reciben una respuesta activa y participativa de sus seguidores, al ser esta una respuesta inmediata, donde el discurso se presenta como una unidad integral entre música y lenguaje, gestos y movimientos, gritos y exclamaciones.

En el espacio académico ha existido una subvaloración en el estudio y análisis musicológico de la música popular urbana, el cual, en ocasiones, se ha convertido en un conflicto para el análisis de los discursos orales artísticos, al ser menospreciado por los estudios lingüísticos, en concordancia con las “elites cultas” de la ciudad de Cuenca.

Nuestro estudio de las letras de las canciones no tiene que ver con la normativa literaria, sino con los enunciados de un discurso, como un medio de comunicación real de la vida cotidiana, comunicación que se genera en el diario vivir dentro de un contexto social y cultural; una comunicación que nace en un vecindario entre *panas*, amigos, hermanos, para ir construyendo una forma; un estilo como este, que manifiesta una intención artística, merece su espacio de análisis y valoración musical.

Los recursos lingüísticos, léxicos, morfológicos o sintácticos son recursos neutros de la lengua y son parte de un contexto, es allí donde se puede captar su sentido; de ahí que las letras musicalizadas de los temas de *heavy metal* vividos en Cuenca, connotan la procedencia social, económica y cultural de este género, lo cual responde a una intencionalidad, ingrediente fundamental para un análisis del discurso:

Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros de la música, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables. (Bajtín, 1978, p. 25)

Se revela entonces, que los géneros musicales estudiados presentan rasgos definitorios que les otorgan singularidad como un discurso especial: dotan a sus letras de un carácter recitado, una poesía vocal sobre una base rítmica constante, dando lugar a líneas versales amplias. Se ha constatado que los grupos fónicos/entonativos son de variada extensión.

De esta interrelación se desprenden los elementos de análisis que sustentan estas expresiones musicales:

- a) Estructura semántica global: el contenido temático del discurso, el contenido de la canción “rapera” o “metalera” fue denominada por Van Dijk (1999) como “macroestructura semántica [...] conexiones que se basan en el texto como un todo o por lo menos en unidades textuales mayores. Llamaremos, estas estructuras del texto más bien globales” (p. 54).
- b) Estructura formal: este contenido semántico está inserto en una estructura formal, en un tipo de texto; según Van Dijk (1999, p. 141), corresponde a la estructura del recitado oral de las canciones motivo de análisis, una introducción-cuerpo, (tema)-conclusión (los coros, las más de las veces).
- c) Caracterización de los interlocutores (enunciador oyente) y las relaciones establecidas entre ellos en una situación de contexto determinado.
- d) Registro empleado: niveles y registros del lenguaje caracterizados por determinadas construcciones lingüísticas, utilizando un léxico específico; en el *heavy metal*, las letras de las canciones están supeditadas a la música.

6. Proceso metodológico para el estudio del *heavy metal* en Cuenca

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

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

La muestra reúne a veinte bandas de la ciudad de Cuenca; de ellas, diecisiete se encuentran vigentes. El listado de bandas de *metal* ha sido depurado en la tabla 3; para ello, se toman las bandas que se mantienen en el *heavy metal*, a pesar de los cambios rápidos que se producen en la música popular en general. Es difícil agrupar a las bandas exclusivamente en este género musical, aún cuando se definen a sí mismas; por ello, se ha cruzado información entre registros revisados en Internet, encuestas, entrevistas personales, análisis de audiciones y partituras elaboradas.

Tabla 3.

Muestra de bandas de Heavy Metal de la ciudad de Cuenca, Ecuador

Bandas de heavy metal	Partituras	Encuesta	Año de creación	Vigencia
Ángel Caído	<i>Lejos del cielo</i>		2009	Presente
Babel	<i>Entre el cielo y el infierno</i> <i>Hijos de Babilonia</i>	x	2008	Presente
Bajos Sueños	<i>Dama imaginaria</i> <i>Nada de amor</i> <i>Esta noche</i> <i>La silueta de tu sombra</i>	x	1996	Presente
Basca	<i>Culpables</i> <i>Almas de la oscuridad</i>	x	1993	Presente
Blackout		x	2013	Presente
Ciudad Santa	<i>Tierra</i>	x	1995	Presente
Decadencia		x	2011	Presente
Eternian		x	2011	Presente
Guardia Eterna	<i>Demo 2009</i>			
Ivianchi Parejo	<i>A tu memoria</i>		2006	Presente
Lignum Crucis	<i>Animal Sacrificio</i>	x	1992	
Mitayo		x	2014	Presente
Mozbeth		x	2000	Presente

Música para Camaleones	<i>Por eso te quiero</i> <i>Cuenca</i> <i>Caraway</i>			Presente
Ovejas Negras				
Radar		x	2013	Presente
Ritual	<i>Ritual guerra de bandas</i>	x	2012	Presente
Tremor	<i>Demonio interno</i>	x	2014	Presente
Tribus	<i>Extraño en mi hogar</i> <i>Cuando sepan la verdad</i>	x	2012	Presente
Virusy	<i>Mi ciudad</i>	x		Presente

En esta tabla aparecen citadas las 20 bandas clasificadas en el género heavy metal en la ciudad de Cuenca. De esta muestra, se digitalizó y se realizó la edición crítica de 20 partituras de 13 bandas y dos partituras que corresponden a la banda Lignum (no vigente), representante de las primeras creaciones en Cuenca. El resumen del análisis crítico de las partituras se presenta en la siguiente ficha en la tabla 4, y en la tabla 5 se muestran las bandas musicales y sus composiciones.

Tabla 4.

Ficha de modelo de resumen de análisis musical

Ficha resumen: análisis musical

Tema:							
Banda:				Pulso:			
Género:				Compás:			
				Sistema armónico:			
Textura y métodos de composición:				Formato instrumental:			
Riff							
Link:				Duración total:			
Tiempo y ritmo		Melodía			Armonía		
Secciones	Compás	Motivo Rítmico	Registro	Motivo	Intervalos	Tonalidad	Acordes
Introducción							
Interludio							
Estrofa							
Puente							
Coro							
Solo de guitarra							

Tabla 5.*Muestra de bandas musicales y composiciones para el análisis*

Banda musical	Composiciones	Fecha	Vigencia
Basca	<i>Culpables</i> <i>Almas de la oscuridad</i>	1990	Presente
Bajos Sueños	<i>Dama imaginaria</i> <i>Nada de amor</i> <i>Esta noche</i> <i>La silueta de tu sombra</i>	1992	Presente
Ciudad Santa	<i>Cuando gobernó la tierra</i>	1995	Presente
Música para Camaleones	<i>Por eso te quiero Cuenca/</i> <i>Caraway</i>	1999	Presente

Se incluye el análisis de la banda Música para Camaleones, con una versión de un tema emblemático de Cuenca: *Por eso te quiero Cuenca*, para demostrar la fusión de la música andina con el *rock* y el *heavy metal*, como símbolos de apropiación y de construcción de identidad sin barreras ni fronteras.

7. Producción y grabación en Cuenca

Sería un error intentar una comparación entre las inversiones en los estudios de grabación de Cuenca con las productoras existentes fuera del país. Hoy, la forma de producción no depende de la industria discográfica; gracias al alcance de la tecnología se puede observar a los jóvenes músicos, implementar sus propios estudios de grabación.

En relación con las bandas de *heavy metal* analizadas, estas han conseguido promocionarse, principalmente, por la red donde tienen sus propios sitios web. Trabajan a nivel profesional e intercambian experiencias con productoras nacionales y extranjeras; su principal fuente de promoción e inversión son los conciertos en vivo.

Víctor González (2013) es uno de los pocos productores profesionales de la ciudad de Cuenca, se inició en el 2004 y ha colaborado con varias bandas cuencanas, como: Basca, Sobrepeso, Bajos Sueños y Radio Fantasma. El productor señala que, en cuanto a producción, se puede aseverar que existe un producto competitivo desde el 2010, aunque en ello influye la estabilidad de las bandas; dada su experiencia, ha visto bandas que duran diez, quince o más años frente a otras que se separan a los dos o tres años; afirma, además, que las bandas de Cuenca no salen regularmente a grabar fuera de la ciudad.

Añade el autor citado, que el reto para alcanzar calidad internacional empieza por la formación de los músicos y si los temas presentan el contenido y el mensaje esperado por el público; a partir de esos presupuestos, el productor puede trabajar en la calidad musical. Agrega también, como ha constatado el aprecio del público por temas bien contruidos y bien producidos, sin dejarse impresionar necesariamente por la tecnología. Como industria musical requiere de recursos que incluyen: operarios, técnicos, espacios abiertos o cerrados donde el presupuesto es clave, pues aporta el tipo de sonido que las bandas necesitan para definir su estilo musical; en opinión del autor es "una cadena que no puede fallar".

Para el *heavy metal* no existe una industria musical propiamente cuencana, a excepción de las bandas Basca, Bajo Sueños y Sobre peso, las que han logrado el consumo y circulación de su música. La producción de la música popular urbana en la ciudad de Cuenca existe pese a dificultades técnicas, económicas, de difusión y de aceptación dentro del contexto local. Varios músicos se lamentan porque sus inversiones en producción no les dejen rédito económico; solo en determinados casos queda un excedente o ganancia, generalmente mínimo; sin embargo, cada banda busca dar lo mejor por la satisfacción de crear y mostrarse ante un público.

La quiebra de la industria disquera a nivel internacional es un factor que ha influido en la producción nacional y local, con una drástica disminución en la venta de discos físicos. Por un lado, las productoras desarrollan sistemas cada vez más perfeccionados para la reproducción del sonido, defienden los derechos de autor, en tanto que a través de las redes se tiene al alcance la música y ya no es necesario comprar un disco.

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 en su texto *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 25,8% del total de exportaciones en bienes creativos. (Yúdice, 2013, p. 23)

8. Público seguidor del *heavy metal* en Cuenca

Cada banda de *heavy metal* posee su propio público, el que además de acompañarlo, participa en la actuación convirtiéndose ellos mismos, en artistas y viceversa. Sergio Sacoto (2016), exintegrante del grupo ecuatoriano Cruks en Karnak, señala que ha observado un freno del movimiento metalero en cuanto a industria se refiere, pero en cuanto a seguidores se mantiene, debido a un principio de fidelidad y autenticidad, aunque el número no haya crecido.

Una reflexión acerca del surgimiento de las culturas juveniles y de su necesidad de identidad y pertenencia, llevó a redefinir durante las décadas de los ochenta y de los noventa del pasado siglo en la ciudad de Cuenca, el concepto de cultura. La irreverencia de las letras en la música y la crítica social que contienen, son dos temas que lo caracterizan provocando su resemantización. Se puede percibir que, el rechazo generalizado a la sobreproducción y sobreexplotación en Latinoamérica, encontró su mejor medio de expresión en la música popular más globalizada del planeta: el *heavy metal* y el *rap*.

En los conciertos, y a través de redes sociales de la web, el público se actualiza, mantiene contacto, se expresa, opina y conversa con los músicos, de quienes valoran, sobre todo, su fidelidad con la cultura y el valor de sus propuestas; en cambio, existe rechazo hacia agrupaciones extremadamente comerciales.

Asimismo, el público se identifica con la autenticidad de las bandas de su ciudad por la naturalidad de sus propuestas, por la incorporación de instrumentos andinos, el uso de melodías de la música ancestral o definida como ecuatoriana, la fusión con música andina y latinoamericana y, sobre todo, porque en los textos está la irreverencia ante la necesidad de denunciar las diferencias sociales, económicas y culturales. El *heavy metal* tiene un público definido que siempre los acompaña basados en la admiración, pero también encuentran en estos grupos un sentido de pertenencia a estas culturas.

Los textos abordan temas generales: el amor, la vida simple, desafiando la felicidad. Se han adentrado en la vida urbana, donde las ciudades son descritas como la parte oscura que encierra misterio, crímenes, biografías de criminales, drogas, sexo, visto todo desde el terror. El amor vinculado al sexo y uso de drogas. Temas religiosos que contraponen el bien y el mal, la luz y la oscuridad, la verdad y la mentira, la iluminación y la perdición, critican a la iglesia católica y al Papa.

Abordan temas de crítica social o asuntos políticos, que han calado profundamente en sus admiradores y seguidores en Cuenca. La traición es afrontada desde pasajes bíblicos que reivindican a Caín, a Judas, a Satanás,

mientras se cuestionan los mandamientos, a Jesús como Salvador, a su presencia en el mundo, «porque todo sigue igual», enjuiciando, además, los valores morales. Sobredimensionan la realidad, ejemplo de ello es el nombre surrealista de una banda cuencana: Un Cuy Gigante Postsoviético de Proporciones Bíblicas.

En el *heavy metal*, los temas nacieron comprometidos con la realidad y la crítica social y se mantienen en esta línea; no obstante, también muestran preferencias por los temas amorosos, nostálgicos, sentimentales, históricos o mitológicos, pero con rebeldía ante los estereotipos. Las bandas que han ingresado a géneros del metal más extremo mencionan temas de muerte, enfermedades mentales, historias de criminales o locura.

Parte II

1. Banda: Basca. Producción musical. Influencias. Evolución

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, aceptación y es un grupo que continúa vigente hasta la actualidad.

Producción musical: en términos de producción musical, el grupo Basca ha lanzado cinco álbumes a lo largo de su trayectoria. El primero, titulado “Hijos de...” fue lanzado en 1997, seguido por “Tierras Nefastas” en 1999. En 2000, presentaron el álbum “Los sonidos que Perduran”, mientras que en 2007 salió a la luz su álbum “Resucita”. Por último, su más reciente producción discográfica data del 2015 con el álbum “Siniestro”.

Tabla 6

Ficha 1. Datos de la banda Basca

Nombre de la banda	Basca	Ficha No. 1
Año de creación	1989	Vigencia: hasta la actualidad
Integrantes, instrumentación:	Primera formación: Juan Pablo Hurtado Paulo Freire Xavier Calle Bolívar Guachichulca Geovanny Sagbay	Voz Guitarra líder Bajo Guitarra Batería
	Formación actual: Juan Pablo Hurtado Paúl Moscoso Leandro Jara Xavier Calle Paulo Gallegos	Voz Guitarra Guitarra Bajo Batería
Álbumes:	«Hijos de...»	Año: 1997 (P)
	«Tierras nefastas»	Año: 1999 (P)
	«Los sonidos que perduran»	Año: 2000 (P)
	«Resucita»	Año: 2007 (P)
	«Siniestro»	Año: 2015 (P)
Compilatorios:	«Ecuador subterráneo»	Año: 1997 (P)
	«Zona del metal»	Año: 1998 (P)
	«Historia del rock cuencano»	Año: 2003 (P)
	«Nivel extremo»	Año: 2008 (P)
Galardones:	Insignia Francisco Paredes Herrera (GAD, Cuenca, Ecuador, 2015). Radio: Super 9'49. Mejor banda cuencana. Encuesta del año: 2015	
Dirección en la web:	https://www.facebook.com/BascaEc	

Influencias: Basca se inició en el *heavy metal* en Cuenca en 1990 con influencias de diversas bandas, entre ellas las bandas británicas Ozzy Osbourne (1948), Black Sabbath (1968), Led Zepelin (1968), Deep Purple (1968), Judas Priest (1969-1992; 1996-presente), Iron Maiden (1975-presente). También recibieron influencia de la banda alemana Scorpions (1965), luego de las bandas de Estados Unidos de *heavy metal* y *trash metal*: Ángeles del Infierno (1968) de España, Metallica (1981-presente) y de la banda argentina Rata

Blanca (1986). Todas estas bandas han explorado nuevos géneros del *metal*, consideradas las bandas más influyentes en el género.

Se señalan también las bandas de *trash metal*: Anthrax (1981-actualidad), Slayer (1981-presente), Kreator (1982-presente), Megadeth (1983-2002; 2004-presente), Sepultura (1984-presente), Testament (1993-1995; 1996-presente). En *death metal*: Death (1984-2001), In Flames (1990-presente). *Groove Metal*: Lamb of God (1994-presente). *Metal progresivo*: Dream Theater (1985-presente). *Heavy metal*: Barón Rojo (1980-presente), Pantera (1981-2003), Malón (1995-1998; 1999; 2001-2001; 2011-presente).

Afirman que las bandas mencionadas influyeron en su aprendizaje y en la definición de su estilo. El grupo se inició en presentaciones en festivales escolares, tocando en pequeños bares u organizando conciertos privados en casas de amigos. Posteriormente, empezaron a participar en eventos importantes dentro del *rock* nacional como: Quito Fest, Semana del Rock y en la Concha Acústica en Quito.

Transcurridos más de 20 años, la banda fue condecorada con la Presea Francisco Paredes Herrera (2015), con motivo de las fiestas conmemorativas por la independencia de Cuenca; un reconocimiento que el gobierno local entrega a los músicos más destacados de la ciudad. En el caso de Basca, se premia su constancia, su música y los conceptos que escenifica, pero también lo interpretamos como una integración cultural de sus propuestas musicales, luego de una lenta transformación de la ciudad y de considerar que ya no representan un peligro para la estabilidad del sistema imperante.

A continuación, se analizan dos temas: *Culpables* y *Almas de la oscuridad*. El primero pertenece a los inicios de Basca y es uno de los temas icónicos de la banda. Sus características musicales son la expresión del género clásico de sus inicios. En el segundo tema, se observa la evolución del género, responde al avance de la tecnología y transformaciones del *metal* en nuevos estilos.

Basca. Análisis de *Culpables*⁸

Tabla 7.

Ficha 2. Referencia de la canción *Culpables*, de Basca

Banda	Basca	
Título de la canción en idioma original:	<i>Culpables</i>	
Género:	<i>Heavy metal</i>	
Título del álbum en idioma original:	«Hijos de ...»	
Año de creación:	1997	Pista: 04
Música:	Paulo Freire	
Letras:	Paulo Freire /Juan Pablo Hurtado	
Integrantes e instrumentación:	1. Juan Pablo Hurtado 2. Paulo Freire 3. Bolívar Guachichulca 4. Xavier Calle 5. Geovanny Sagbay	Voz Guitarra líder Guitarra Bajo Batería
Colaboración	Giovani Astudillo Jhofre Mora	Coros Teclados
Formato de grabación:	CD [®]	
https://www.youtube.com/watch?v=LLSX48SoC7k		

La composición del emblemático tema *Culpables* es obra de Paulo Freire, quien la creó en 1974. Este tema fue estrenado por una de las primeras bandas de rock y heavy metal de la ciudad, Ovejas Negras, y hasta el día de hoy sigue siendo relevante e identifica a Basca como una de las bandas clásicas del *heavy metal* cuencano. La contribución artística de Freire en la creación de este tema ha dejado una marca duradera en la historia musical de la banda.

8. Ver anexo: Tabla 36

Tabla 8.

Ficha 3. Datos de la banda Ovejas Negras

Nombre de la banda	Ovejas Negras	Ficha No. 3
Año de creación	1993	Vigencia: hasta la actualidad
Integrantes e instrumentación:	Primera alineación: 1. Giovani Astudillo 2. Paulo Freire 3. German Narvaes 4. Luis Saula 5. Jhofre Mora	Voz Guitarra líder Bajo Batería Piano
Álbumes:	«Culpables»	Año: 2003 ©
Compilatorios:	<i>Rock nativo lo mejor del rock cuencano</i> <i>La Historia del Rock cuencano</i> <i>Full metal rock</i>	Años: 1997 © 1989-2003 © 1996 ©
Dirección en la web:	http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/1768/1/tc239.pdf https://www.youtube.com/watch?v=_h4zRM7G1LQ	

Aspectos musicales: el tema *Culpables* pertenece al CD de 1997: «Hijos de...», esta fue una de las primeras grabaciones en cassette de *heavy metal* de creación de una banda de Cuenca. Paulo Freire (comunicación personal), recuerda que, a pesar de las condiciones limitadas en las que fue grabada, la edición se agotó rápidamente. Por ello, y debido a la acogida de sus seguidores, decidieron crear una nueva versión en el 2010, pensando que el público se merecía una producción de mejor calidad. El álbum se ha convertido en un icono de la banda, tiene acogida entre sus antiguos y nuevos seguidores.

Tabla 9.

Estructura de las secciones

Introducción	Interludio	Estrofa A	Puente	Estrofa B	Coro	Solo
Interludio	Estrofa C	Puente	Estrofa D	Coro		

Aspectos de tiempo: el tema tiene una duración de 04:10; el ritmo se ajusta al patrón característico del *heavy metal*, siendo marcado, repetitivo,

rápido y continuo. Además se mantiene en un pulso estable a lo largo de toda la canción. Es común encontrar *ostinatos* que son repeticiones de notas o frases en esta pieza musical. El ritmo se distingue por pulsaciones rítmicas en corcheas, lo cual crea un motivo rítmico propio de las bandas de este metal:

Figura 1.

Pulsaciones rítmicas en corcheas



Fuente: Partitura *Culpables* cc. 13-16 (Sánchez, A. Ed., 2016).

El comportamiento del ritmo es preciso, lo marcan los ejecutantes de acuerdo a como les dicta su oído. Como resultado, al transcribir esta canción a partitura, se encuentran agrupaciones irregulares de 9, 5 o 27 compases, ejecutados empíricamente. En la música popular, la escritura en partitura no es prioridad, por lo que no es crucial cuadrar los compases. Esta peculiaridad es una característica propia de Basca, ya que demuestran un conocimiento profundo de cómo se estructura la música. En este caso, se aprecia que los músicos se ajustan al tiempo con precisión, basándose en lo que han escuchado en otras bandas. Este ajuste se realiza de forma intuitiva y natural, lo que los aleja de los moldes tradicionales y les otorga identidad.

El motivo rítmico en *Culpables* se maneja 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. 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:

Figura 2.

Polimetría

The musical score for 'Polimetría' is presented in three staves. The top staff is for the electric guitar (Gtr. El.) in treble clef, the middle for the bass (Bajo) in bass clef, and the bottom for the drums (Bat.) in a drum set notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part features a melodic line with accents and a 'full' dynamic marking. The bass part provides a steady eighth-note accompaniment with chords G, Em, and G. The drum part consists of a consistent eighth-note pattern.

Fuente: Partitura *Culpables*, cc. 10-12. (Sánchez, A. Ed., 2016).

Para N. Ortega (2015), 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 sugestivo, según Ortega. Es una parte empírica utilizada por muchas bandas; combinan tiempos impares con pares para crear la sensación de movimiento.

Aspectos armónicos: Basca mantiene el uso de los modos, por ejemplo, el modo eólico en E, la nota característica de este modo es do. Entonces, se presentan las cadencias modales entre Im y el bVIm de la escala. Se puede ver en el tema *Culpables* de Basca, que el tratamiento armónico es modal debido al uso de grados no tonales y progresiones habituales en el modo eólico: bVI – Im de la introducción. En las estrofas el comportamiento armónico es modal: bIII – Im – bVI – Im – V – bVI – bVII – Im.

Figura 3.

Modo eólico



The musical score for 'Modo eólico' is for electric guitar (Guitarra Eléctrica) in treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes with a consistent bass line of quarter notes, illustrating the eolic mode.


Fuente: Partitura *Culpables* cc. 1-4 (Sánchez, A. Ed., 2016).

Las cadencias en las guitarras se presentan dentro de las estructuras armónicas modales. El bajo apoya armónicamente a las guitarras. El clímax de la melodía está en el coro: “...todos hoy / somos culpables /de los niños que van por las calles”.

Tabla 10

Ficha 4. Relación armónica modal en *Culpables*

Relación modal	Progresiones	Nota
	bVI - Im (C - Em)	<p>Utiliza la cadencia modal del modo eólico (C - Em) en el comienzo de la introducción (c. 1- 4), usa grados no tonales para resaltar el uso de la armonía modal.</p>  <p>The musical score for the introduction is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features three staves: Voice (Voz), Electric Guitar (Guitarra Eléctrica), and Bass (Bajo). The voice part is mostly rests. The guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part provides harmonic support with chords C and Em. A tempo marking indicates '♩ = c. 150'. The section is titled 'INTRODUCCIÓN'.</p>
Modo Mi Eólico	bVI - Im-IVm7 - Im- Vm - Im C- Em - Am7- Em - Bm - Em	<p>La utilización del Vm (Bm) remite a la escala menor natural por el uso cadencial, pero las relaciones armónicas no obedecen a la utilización del quinto grado mayor (B). Al final de la introducción utiliza el Vm (Bm) para terminar la frase (c. 7).</p>  <p>The musical score shows the end of the introduction for the electric guitar and bass. The guitar part has a melodic line with accents. The bass part provides harmonic support with chords Bm and Em. The section is numbered '7'.</p>

<p>bIII - Im - bVI - bVII- Im - Vm- bVI- bVII- Im</p> <p>G- Em- C- D- Em- Bm- C- D- Em</p>	<p>Estrofa A</p> <p>La cadencia característica de esta canción es bVI - bVII- Im (C-D-Em). Se presenta principalmente al final de las estrofas y en el solo de guitarra. El uso de grados no tonales es evidente; la utilización de grados conjuntos y la omisión de la dominante (V) afirman el uso armónico modal.</p>  <p>The musical score for Estrofa A includes a vocal line with lyrics: "nos - dicen la par - te del tem - plo... dan - de... se - ñor". Below the vocal line are staves for Electric Guitar, Bass, and Drums. The guitar part features a complex, rhythmic pattern with various chords indicated above it: Em, Bm, C, D, and Em.</p>
--	--

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.

Los coros cantan en textura homofónica⁹ con características propias del género *heavy metal*: estridencias, distorsiones de la guitarra, ritmo rápido y fuerte, marcado con mucha precisión por la batería, que consigue un sonido ácido y estridente en los solos.

Figura 4.
Distorsión de guitarras



The musical score for 'Distorsión de guitarras' is in 4/4 time. The guitar part (Gtr. El.) is in the treble clef and features a melodic line with various articulations: slurs, accents, and dynamic markings like 'full'. The bass part (Bajo) is in the bass clef and provides a steady, rhythmic accompaniment with chords G, Em, G, and Em indicated above the staff.

Fuente: Partitura *Culpables* cc. 10 - 13. (Sánchez, A. Ed., 2016).

9. Homofonía: textura en la que dos o más voces se combinan armónicamente a diferente altura, pero en la misma figuración rítmica.

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, mecánicos y los sonidos, Basca pule su trabajo musical. Los integrantes, en coordinación con el sonidista, estudian y prueban las posibilidades que ofrece la tecnología. Se puede observar el trabajo del músico aislado, su preparación técnica, su virtuosismo, el trabajo colaborativo de la banda, largas pruebas y combinaciones de sonido hasta conseguir un producto de competencia internacional. Se presenta un puente que habitualmente se utiliza en el *heavy metal*; es decir, se trata de pausas cortas, un descanso para continuar con el siguiente tema o para repetir.

Figura 5.

Puente

The musical score for the bridge section (Figura 5) is presented in three staves. The top staff is for the electric guitar (Gtr. El.) in treble clef, the middle staff is for the bass (Bajo) in bass clef, and the bottom staff is for the drums (Bat.) in a drum set notation. All three staves are in 4/4 time and start at measure 33. The key signature is G major (one sharp). The guitar and bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the drum part plays a pattern of eighth notes with accents, marked with 'x' symbols.

Fuente: Partitura *Culpables* c. 33. (Sánchez, A. Ed., 2016).

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 transcripción¹⁰ con puentes que conectan los temas de la canción.

Basca es representante de la cultura *heavy metal* de Cuenca, tiene cinco álbumes en su haber y una extensa trayectoria artística desde 1990. En la actualidad difunden su música a través de conciertos y de la Web.

10. Las transcripciones de las partituras no presentan el solo de guitarra.

Análisis del discurso de *Culpables*: Basca, escribe y canta en español, establece una comunicación directa en donde se reitera un mensaje revolucionario que toma mayor fuerza, al ser cantado en su propio idioma:

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 culpables / 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. Bis.

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

El contexto: en el siglo XXI, Cuenca se ha convertido en una ciudad que ofrece tecnología de vanguardia y experimenta un notable crecimiento demográfico. Además, los conciertos de esta reconocida agrupación cuencana son, hasta la actualidad, muy populares y disfrutados por la comunidad.

El texto *Culpables* hoy lo corean los asistentes a los conciertos 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: “Todos hoy / somos culpables / de los niños que van por las calles. / Bis”.

Esta canción ha sido coreada durante 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 constituida, por una parte, por quienes causan la destrucción por los malos gobernantes y por otra parte, por la sociedad que pasivamente permite las injusticias.

El lenguaje se deduce de la necesidad del hombre de expresarse y objetivarse, asimismo la esencia del lenguaje se restringe a la creatividad espiritual del individuo, criterios ya abordados por Bajtín (2012). En el discurso, como enunciado, es posible entender, sentir la intención discursiva del

hablante. Conduce a imaginar lo que quiere decir el hablante y es mediante esta voluntad e intención comunicativa, cómo se percibe la intencionalidad, el momento subjetivo del enunciado formando una unidad de sentido.

Recursos lingüísticos: esta composición musical es identificada como género primario, con rasgos definitorios que le otorgan singularidad como discurso especial. Interesa la naturaleza verbal, porque el enunciado encierra una actitud con respecto al destinatario; el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados (Bajtín, 2012). Esto se puede constatar en ambas composiciones: “Todos rezan / Limpian culpas y / En la calle / Buscamos si hay / Alguien / A quien se / Pueda explotar”.

El enunciado es la unidad de comunicación discursiva, es la unidad que encierra intencionalidad del autor/escritor/cantante, por ello es de suma importancia. Todo enunciado oral o escrito, así sea primario de un determinado género discursivo y en cualquier esfera de la comunicación discursiva, es individual y, por lo tanto, puede reflejar la individualidad del hablante (escritor); es decir, puede poseer un estilo individual. Bajtín (2012) señala, que los géneros literarios son los más productivos, en ellos un estilo individual forma parte del propósito mismo del enunciado, es una de sus principales finalidades y en la mayoría de los géneros discursivos (salvo los literarios), un estilo individual no forma parte de la intención del enunciado. El análisis señala que, si bien no es literatura, este tipo de géneros de actividad social —musical— encierra, aunque sea un mínimo grado de estilística, pues este gremio es consciente del poder de la palabra y de la intención del pensamiento reflejado en el lenguaje. En la primera composición, *Culpables*, hay denuncia, intención de invitar al destinatario a una reflexión sobre la realidad social: “Prometerán / Que van a cambiar y / Cuando son / Presidentes se / Olvida a la gente / Y se van a robar”.

El discurso puede existir en la realidad, tan solo en forma de enunciados concretos pertenecientes a los hablantes o a los sujetos del discurso. Las fronteras de cada enunciado como unidad de comunicación discursiva, se determinan por el cambio de los sujetos discursivos, es decir, por la alternancia de los hablantes. Un hablante termina su enunciado para ceder la palabra al otro o para dar lugar a su comprensión activa como respuesta, ejemplo de lo que sucede en las muestras musicales analizadas. Los enunciados de ambas piezas poéticas son conclusivos, cortos, breves, piden ser interpretados por su público. No se necesitan estructuras complejas para expresar lo que sienten; hay brevedad en las expresiones, pero las reflexiones son profundas: “Todos hoy / Somos / Culpables de los / Niños que van / Por las calles (bis)”. (*Culpables*)

Es posible identificar la respuesta de los destinatarios: “Si todos somos culpables/ pero nada hace el gobierno”. Es esta respuesta la que esperan los

enunciadores, precisan hacer partícipes del dolor ajeno a su público. Todos cantan con frenesí sobre las injusticias sociales.

Composición: a los géneros les corresponden diferentes estilos; es esta una función específica y condiciones determinadas para cada esfera de la comunicación discursiva. Es decir, la situación comunicativa genera tipos temáticos, un conjunto de enunciados determinados y relativamente estables, el estilo está indisolublemente vinculado a determinadas unidades temáticas y a determinados tipos de géneros o tipos de estructuración que buscan establecer interrelaciones entre el hablante y otros participantes de la comunidad discursiva: su público, sus compañeros y los del discurso ajeno.

Basca. Análisis de *Almas en la oscuridad*¹¹

Tabla 11.

Ficha 5. Referencia de la canción: *Almas de la oscuridad*, de Basca

Título en idioma original:	<i>Almas de la oscuridad</i>	
Género:	<i>Heavy, Trash Metal</i>	
Título del álbum en idioma original:	«Resucita» 2007	
Música:	Paúl Moscoso / Leandro Jara	
Letras:	Juan Pablo Hurtado y Leandro Jara	
Integrantes e instrumentación:	Juan Pablo Hurtado Paúl Moscoso Leandro Jara Xavier Calle Paulo Gallegos	Voz Guitarra Guitarra Bajo Batería
Colaboración	Igor Icaza Luigi Cordovez Guillermo Núñez	Batería Voz Voz
Formato de grabación:	CD [®]	
Año de creación: 2006		

Pertenece al álbum de Basca "Resucita", 2007. Según la red YouTube, *Almas de la oscuridad* de Basca tiene una alta aceptación del público con 194 455 visualizaciones (663, me gusta; 21, no me gusta). En este tema se puede apreciar la evolución de la banda hacia géneros como el *trash metal* y el *metal* progresivo; los cambios de sus integrantes influyen en la definición.

11. Ver anexo: tabla 37

Aspecto musical: Basca busca una innovación, por ello la estructura se presenta de forma libre, como se ve en la estructura.

Tabla 12.

Secciones y estructura

Introducción	Puente	Interludio	Estrofa A	Coro	Interludio	Estrofa B	Coro	Interludio	Estrofa C	Puente
Estrofa D	Puente	Solo	Estrofa E	Coro	Interludio					

Los elementos musicales de esta canción transitan entre el *heavy metal*, el *metal* progresivo y el *trash metal*. Es un ejemplo de la evolución y de la personalidad musical que ha adquirido la banda con la presencia de nuevos integrantes. El tema *Almas de la oscuridad* abre la escena con un delicado solo de guitarra que se repite en intervalos de tercera hasta llegar a ser ejecutados por tres guitarras. Esta agradable melodía hará un *ostinato* que será el *riff* rítmico, melódico y armónico presente hasta que todos los instrumentos se junten.

Figura 6.

Ostinatti



Fuente: Partitura *Almas en la oscuridad* c. 1. (Sánchez, A. Ed., 2016).

Representa un movimiento meditativo de caminante melancólico, en soledad, recorriendo lugares oscuros de una ciudad.

Figura 7.

Riff rítmico, melódico y armónico



Fuente: Partitura *Almas en la oscuridad*.cc. 7-12 (Sánchez, A. Ed., 2016).

Esta introducción es usada en la banda sonora del documental *Antología del rock ecuatoriano 1* (Brito, s.f.), lo cual demuestra que la música hecha en Cuenca, en este género, rebasa el ámbito local y tiene aceptación nacional.

Se repite la misma melodía hasta que dos potentes acordes de la guitarra y un ritmo rápido de batería rompen con la calma, en estruendoso movimiento. Transcurre un minuto y 19 segundos durante los cuales una especie de máquina ha echado a andar, la voz grave, de manera lenta y pausada plantea en un recitativo el tema de la canción, preparándose para entrar en las estrofas, con voz fuerte, en notas repetitivas, a veces en intervalos de terceras para describir la pobreza de una ciudad.

Figura 8.

Tutti orquestal: Sonidos de poder

The musical score is for the piece 'Sonidos de poder' and is set in 4/4 time. It features five staves: Voz, Guitarra 1, Guitarra 2, Bajo, and Batería. The vocal line (Voz) begins at measure 74 with the lyrics 'Som - bras o - cul - tas es - pe - ran en el frí - o de la no - che'. The guitar parts (Guitarra 1 and 2) play a rhythmic pattern of eighth notes, with Guitarra 2 including an 'Em' chord marking. The bass (Bajo) plays a steady eighth-note rhythm. The drum part (Batería) features a complex, high-tempo pattern with many sixteenth notes and rests, marked with 'x' symbols.

Fuente: Partitura Almas en la oscuridad. cc. 74-77. (Sánchez, A. Ed., 2016).

La batería y el bajo mantienen un ritmo marcado, preciso y rápido. Al final de las estrofas se aprecian los *riffs* de la guitarra propios del *trash metal*. El ritmo tiene ya todos los elementos:

Figura 17.*Cantos internos*

The musical score for 'Cantos internos' is presented in three staves. The top staff, labeled 'Guitarra I', is in treble clef and 4/4 time, starting at measure 82. It features a melodic line of eighth notes with accents. The middle staff, labeled 'Bajo', is in bass clef and 4/4 time, starting at measure 82, with an 'Em' chord indicated above the first measure. The bottom staff, labeled 'Batería', is in 4/4 time and uses a standard drum notation with 'x' marks for cymbals and solid lines for the drum kit.

Fuente: Partitura *Almas en la oscuridad*. cc. 82-83. (Sánchez, A. Ed., 2016).

La fuerza de un acorde de poder, el peso del *heavy metal*, la dureza del *hard rock*, todos son construidos y mantenidos discursivamente por factores de timbre, pero más por la distorsión, resultando tonos discutidos, los cuales son absolutamente cruciales. La cualidad de la distorsión del *heavy metal* depende, principalmente, del amplificador y de la pastilla (*pickup*) de la guitarra. Es importante anotar que, en esta canción, la banda incluye un nuevo modelo de guitarra de puntas propio del *trash metal* que también es una muestra de cambio que gusta al público para la exhibición de una *performance* más atrevida. La composición es progresiva por los cambios de acordes y motivos, en tanto, la voz al ir declamando tiende hacia este último género.

Almas de la oscuridad es una muestra de la evolución de la banda. Es una música que avanza en progresiones armónicas; en ella hay varias técnicas de composición por la forma de desarrollar y combinar los motivos, y cómo conectan partes mayores; al utilizar la melodía de la guitarra, en la voz se ve una economía de recursos y sostienen la melodía principal, entre la guitarra y la voz, con un trabajo de composición de elaboración musical donde resalta la voz.




El tema muestra un cambio drástico de Basca con una música más elaborada. En esta obra se puede apreciar muchos motivos rítmicos melódicos y hasta armónicos, que se mantienen en la obra. La síncopa sería una característica importante en las composiciones actuales de la banda.

En *Almas de la oscuridad* los modos buscan crear la sonoridad con un solo acorde y en esta obra se mantiene en Em. Utiliza la técnica vertical modal y tonal. En este tema, la banda deja 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; con movimientos frenéticos, gritos y señas hacen del concierto un ritual de emociones compartidas. Esta ejecución exige dominio instrumental, conocido como “virtuosismo”. En la canción analizada, se destaca el énfasis en sonidos graves y guturales. En esta versión, Basca (2008), se define como banda de *heavy trash metal*.

Tabla 13.

Relación armónica modal en Almas en la oscuridad

Relación armónica	Progresiones	Nota
E eólico	Im - bVII (Em-D) Im – II -bIII- bVI - Im (Em-F#-G C-Em)	Cadencia con grados no tonales en Introducción  Utiliza un acorde de paso para ir de un acorde a otro. Punteo (c.41-47). Además de utilizar la cadencia característica del modo eólico (bVI-Im). Se presenta como una secuencia donde predomina la armonía, por lo que el manejo armónico es modal, ya que Im (Em) se presenta después de bVI (C) a manera de reposo.
Am eólico	Im - bVII I- (Am-G)	 Cambio armónico (c. 133). Predominio de la cadencia Am-G, acordes a grado conjunto con elisión de acordes tonales.
Em armónica	V-I (B-Em)	Cadencia tonal en el puente (c.171) que resuelve a Im (Em) en el compás 175. El solo de guitarra contiene esta cadencia afirmando la tonalidad de Em. 

En el tema *Almas de la oscuridad*, el tratamiento armónico se relaciona con la parte estructural de la canción, debido a que cada sección presenta un uso armónico distinto que va de lo modal a lo tonal. Como se observa en el gráfico, la relación armónica tonal de la introducción e interludio es modal (E eólico) hasta presentar armonía tonal en el solo de guitarra.

Por lo anotado, se puede concluir que Basca es una banda que define sus rasgos estilísticos en función de una propuesta armónica variada que adquiere individualidad en la escena del *heavy metal* cuencano; en ello influye, probablemente, la formación musical de sus integrantes.

Performance: Basca se mantiene fiel a las primeras canciones y a las características que el público busca en ellos; es decir, las letras de sus textos son irreverentes, de crítica, el ritmo los lleva a una “basca” donde el *mosh*¹² y el *headbanging*¹³ se convierten en danzas rituales de escape. Hay quienes consideran que Basca se ha quedado en el discurso de protesta social de sus inicios; se aprecia, que la banda mantiene esa rebeldía con la que nació y a medida que transcurre el tiempo, se suman elementos de representación, pues, el público joven que les acompañó en sus inicios es hoy ya adulto. Es decir, vive ya el futuro, y vive el desencanto, la decepción de una realidad injusta. Entonces, sus recuerdos y su pasado se reactualizan, su mundo interior vuelve a comunicarse con sus sueños y se puede entender en sus bailes, movimientos y gritos, encontrando una oportunidad de revivir sus sueños y rebeldía de juventud.

En los temas *Culpables* y *Almas de la oscuridad*, la banda aborda conflictos sociales, dados por la soledad sentida en la ciudad que ha enfrentado la salida de los emigrantes y por preceptos religiosos. Se pinta una ciudad que, por su apego a la religión, debe purgar sus culpas. No es una simple crítica a la iglesia y a sus representantes, sino que describe la vivencia del mundo interior frente a los errores, a los pecados, tanto de *performers* como de audiencia, los cuerpos se mueven pesados cargando las culpas como seres expiando en un purgatorio.

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 que las conocen de memoria, expresiones familiares propias de identidad, en este caso, la religión. En sus conciertos en vivo, el público participa de una fiesta, de un ritual sin fronteras ni distinciones, porque las vivencias de los participantes rompen con los códigos de la vida cotidiana.

12. Es un baile en el cual los asistentes a un concierto, generalmente jóvenes: saltan, se entrechocan y celebran al ritmo agresivo del metal.

13. Una danza en la cual los músicos y el público inclinan la cabeza y la sacuden con movimientos circulares.

Testimonia Leandro Jara (2016, comunicación personal), que es importante entregar al público lo que le gusta y acepta de Basca; el guitarrista de la banda señala, como a pesar de que los solos de guitarra son una parte rápida y virtuosa, en vivo se puede improvisar muy poco porque la gente ya conoce los temas de una forma y no los reconocerían si cambiaran. La música sigue un patrón repetido incansablemente por la banda y por el público.

Conservar la escena de la cultura del *heavy metal* en su totalidad, resulta de gran valor. La *performance* de los músicos en el escenario cubre las expectativas del público, a través de la imagen (el pelo largo, prendas de vestir de color negro, accesorios y bisutería) para juntos, dejar fluir las emociones que la música les provoca. Los sonidos distorsionados de intensidades fuertes y ruidosas se cargan de nuevos significados políticos, sociales, de denuncia. En los temas analizados, los movimientos frenéticos, gritos, señas, hacen del concierto una expiación de una culpa que persiste ante la presencia de un niño abandonado, de un mendigo, de la ausencia de los seres queridos que tuvieron que viajar para salir de la pobreza y de las sentencias de los preceptos religiosos.

Análisis del discurso

Recitativo:

En la oscuridad / la vida y la muerte se juntan / nacen los hijos de la
perdición / los ángeles sin luz / producto del abandono, la perversión
y el olvido.

Estrofa 1:

Sombras ocultas esperan en el frío de la noche / extienden sus ne-
gras mano / para que intenten salvarlos.

Coro

Son almas de la oscuridad / engendros de la sociedad.

Estrofa 2

Se arrastran en el asfalto / comiendo polvo de la ciudad / sus cuer-
pos mutilados / resisten tormentas.

Coro

Son almas de la oscuridad/ engendros de la sociedad.

Estrofa 3

Sobreviven a los golpes / aprendiendo a huir y a robar / se esconden
tras las cruces de la soledad /. Sobreviven al acecho / escuadros-
nes limpian la ciudad / aniquilados como plagas / las almas de la

oscuridad / . Hoy juegan a hacer guerra / mañana parte de ella serán / bajo cajas de cartón/ sus sueños se esfuman.

Coro

Son almas de la oscuridad / engendros de la sociedad.

Contenido temático: una temática reiterativa en Basca es la denuncia de la pobreza en ciudades en caos, provocado por un crecimiento desigual: “En la oscuridad / la vida y la muerte se juntan / nacen los hijos de la perdición / los ángeles sin luz / producto del abandono, la perversión y el olvido”.

Crean así una franja de marginados a quienes no se les quiere ver: “Sombras ocultas esperan en el frío de la noche / extienden sus negras manos / para que intenten salvarlos”. El texto está lleno de metáforas del apocalipsis para describir la pobreza: “...ángeles sin luz, sombras ocultas, engendros de la sociedad”.

Recursos lingüísticos: la rigidez rítmica de la música se mantiene y el texto se ajusta a ella, aun a costa de alterar las acentuaciones de las palabras. En tanto, se siente que la acentuación se desplaza a la sílaba final de las palabras, haciéndolas todas agudas en favor de los acentos del compás musical: *esperân*, *friô*, *negrâs*, *manôs*, *nochê*, *intentên*, *salvarlôs*, para acentuar más el carácter trágico del discurso.

Entre los temas reiterativos están: sociedad, ciudad y política, descritos desde los grandes contrastes de la acumulación desmesurada de la riqueza frente a la mendicidad; realidad de la indigencia frente a la falsedad del sistema; ciudadanos y sus engendros en una sociedad deforme. Este análisis temático parte de descripciones con palabras: las sombras ocultas, los mendigos extienden negras manos, el subdesarrollo visto desde el infierno dantesco: engendros de la sociedad. En *Sombras de la oscuridad* hay un deseo de compartir su mundo interno lleno de tinieblas: “...sombras en la / oscuridad (x6) / ahhaaaaaaaaa”.

El coro da título a la canción. Es un enunciado conclusivo que se puede leer de muchas maneras a la espera de una respuesta. La interjección habla sola; es un grito de desaliento, de temor, de desesperanza, un mensaje esotérico, misterioso y oculto. Al escuchar, percibimos claramente el fin de un enunciado, una especie de *dixi* conclusiva del hablante; es decir, el enunciado pide la posibilidad de ser contestado, de hacer que tomen postura de respuesta a sus angustias, intolerancias, desesperanzas.

La temática que individualiza a Basca es el reclamo social. En su discurso, los temas analizados tienen que ver con el conflicto de una sociedad dividida en clases entre quienes sustentan el poder frente a las clases desposeídas.

El discurso de las canciones de Basca sigue vigente a pesar de los años transcurridos desde su aparición: la mendicidad no ha desaparecido, más bien, ha crecido.

La banda es fiel a su cultura, a su temática, a sus palabras, a su rebeldía, no cede ante las mezclas folklóricas de la música ni ante las fusiones. En el *heavy metal*, el reto sigue siendo el primero desde que se crearon, trabajan con un arte comprometido como los “ángeles sin luz”. Los términos seleccionados pertenecen al ámbito religioso. Finalmente, se percibe en Basca, la presencia de estos elementos que perfilan las características del *heavy metal* en Cuenca. El exceso de explotación y la crisis de la modernidad, llevaron a confrontar dos movimientos: uno conservador y otro que busca el cambio.

Conclusiones: Basca se inició como una banda de *heavy metal*. Musicalmente mantiene el género, pero también toma influencias de los nuevos géneros del *metal*, por ejemplo, la velocidad del *trash metal* que se puede apreciar en el doble pedal. La voz del cantante usa sonidos más graves y rugosos; se ven progresiones armónicas más variadas en el tema *Almas de la oscuridad*, lo cual hace que mantengan la estructura general musical del *heavy metal*, pero en el análisis morfológico se pueden apreciar nuevos desarrollos.

En la versión del CD "Hijos de..." (2008) —remasterizado— se puede observar el pulimento musical; por un lado, del músico aislado, con preparación técnica y ejecución virtuosa; por otro, 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 ni se sospechaba. Todo ello evidencia la existencia de un largo camino de perfeccionamiento en el género *heavy metal*. La producción hoy es elemento clave de la música popular y Basca ya cuenta con su propio productor¹⁴.

En la actualidad, explican que la calidad de grabación y la promoción lo hacen a través de la web como mecanismo, 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. Mientras la música se sujeta a las estructuras tradicionales del *heavy metal*; el discurso sigue siendo irreverente, rompe la norma, es desafiante, critica a los gobiernos de turno, denuncia y reclama ante las injusticias sociales. 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

14. Datos proporcionados en el Primer Festival de Artes Musicales, realizado en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca los días 20-21-22 de enero de 2016. Nota de la autora.

hacer escuchar sus voces sin desmayar ni entregarse a los estereotipos de la sociedad. (Basca, 2014, comunicación personal)

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* y el *headbanging* les permita olvidar el sufrimiento.

Hoy, quienes siguieron a Basca desde su juventud acuden con su familia y con sus hijos, para continuar escuchando, celebrando y protestando contra la política, los dogmas de la iglesia y la política de los gobernantes de turno, un proceso que se repite en la historia de Cuenca:

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. (Morello, 2009, p.1007)

2. Banda: Bajo Sueños. Producción Musical. Influencias. Evolución

La banda de *heavy metal* Bajo Sueños fue creada en 1992 y sus composiciones abordan temas románticos. En los últimos años, han desarrollado un *target* comercial que les permite un mayor desarrollo profesional, con lo cual pueden vivir de sus producciones y actuaciones, según cuenta Mauricio Calle (2016, comunicación personal), vocalista, guitarrista y compositor de la banda.

La fuerza de la balada romántica y el *heavy metal* han marcado la aceptación y vigencia de la banda. Mauricio Calle es el cantautor de la banda y su característica composicional se rige por las formas claras y exigentes de una canción, las que desarrolla las secciones en espacios cortos de tiempo con estructuras cortas, con un trabajo creativo que gusta a su público:

Empecé a componer desde los quince. Toda la vida me concentré muchísimo primero en hacer la música. Una vez que estoy satisfecho con la música, con la estructura de la canción, tarareo, intento tararear en un inglés completamente terrible, pero es la única forma en la que puedo cuadrar, si se puede decir así, las frases, el verso y luego, una vez que estructuro la canción ya con la melodía; empieza lo más complicado para mí que es hacer las letras, porque, lógicamente, no me gusta inspirarme en nada, me gusta inspirarme en algo real, no me gusta inventarme una historia, siento que la gente no se identifica con algo inventado... a Bajo Sueños nos ha funcionado. (Calle, 2016, comunicación personal)

Con ello destaca que en la construcción de sus canciones primero fluye un mensaje que luego busca una expresión lingüística¹⁵.

Producción musical: el primer disco de la banda se titula "Nada de Amor"; de este se vendieron muchas copias, llegando hasta Europa; hoy se difunde por Internet y tienen una página propia: "Nunca hemos ganado dinero vendiendo discos. Lo que hacemos nosotros es vivir de nuestros shows" (Calle, 2016, comunicación personal). En Cuenca no hay industria musical y por esto añade: "Todo lo que sale de Bajo Sueños, sale de mi bolsillo". El CD "Éxitos de Bajo Sueños" fue lanzado en EEUU en edición limitada.

Tabla 14.

Ficha 6. Datos de la banda Bajo Sueños

Nombre de la banda	Bajo Sueños	Ficha No. 8
Año de creación	1992	Vigencia: hasta la actualidad
Integrantes e instrumentación:	Primera formación: Mauricio Calle Fernando Ordoñez Xavier Solís Christian Flores	Voz Guitarra líder Bajo Guitarra Batería
	Formación actual: Mauricio Calle Marco López Hernán Montalvo José Quinteros	Voz y guitarra líder Bajo Segunda guitarra Batería
Álbumes:	Rock nativo Nada de amor Estoy vivo El silencio terminó Éxitos de Bajo Sueños Tiempo Fuerza infinita	Año: 1997 1999 © 2002 © 2004 © 2006 © 2011 © 2016 ©
Compilatorios	Lo mejor del Rock cuencano	Año: 2003 ©
Compositor y productor	Mauricio Calle	

15. Es uno de los pocos músicos que en la entrevista describe sus procesos creativos.

Galarzones:	Primer lugar, Festival de Rock en Baños 1994 Mejor banda cuencana Radio Super 9-49 fm
Dirección en la web:	www.bajosuenos.com https://www.facebook.com/bajosuenosoficial/?fref= http://www.spirit-of-metal.com/discographie-groupe-Bajo_Suenos-type-Albums-l-es.html

Señalan como influencias musicales a Ozzy Osbourne (1948), Scorpions (1965-presente), Judas Priest (1969-1972, 1996-presente), Iron Maiden (1975-presente), Ángeles del Infierno, Rata Blanca. Han compartido escenario con las bandas: Enanitos Verdes (1979-1989; 1992-presente) de Argentina, Barón Rojo (1980-presente), Obús (1981-presente) de España, Kraken (1984-presente) de Colombia, Mago de Oz (1988-presente).

Bajo Sueños. Análisis: *Nada de amor*. Este tema pertenece al disco homónimo lanzado en 1998, desde esa fecha se han mantenido activos; estos éxitos nunca faltan en los conciertos de Bajo Sueños. *Nada de amor* es la canción icónica de la banda con la cual cierran los conciertos. Algunas bandas tocan el tema como un *cover*. Esta composición se ha difundido tanto, que el equipo de fútbol más popular del Ecuador -Barcelona- la ha grabada en un CD para los aficionados, con la letra adaptada al deporte.

Tabla 15.

Ficha 7. Referencia de la canción *Nada de amor* de la banda Bajo Sueños

Banda	Bajo Sueños	
Título de la canción en idioma original:	Nada de amor	
Género:	Heavy metal	
Título del álbum en idioma original:	Nada de amor	
Año de creación:	1998	Pista: 11
Música y letras:	Mauricio Calle	
Integrantes e instrumentación:	Mauricio Calle Fernando Ordoñez Xavier Solís Christian Flores	Voz y guitarra líder Bajo Guitarra Batería
Formato de grabación:	CD ©	
Productora	1998, 2005: Dream Metal Records	

Aspectos musicales: *Nada de amor* se ha convertido en una canción emblemática de esta agrupación y del *heavy metal* romántico. La textura que usan es voz con acompañamiento, el tema posee estabilidad armónica, rítmica y melódica, y mantiene las secciones, según aparece en la tabla No. 16:

Tabla 16

Aspectos musicales: *Nada de amor*

Introducción	Puente	Estrofa A	Pre Coro	Coro	Estrofa B	Pre Coro	Coro	Coro
--------------	--------	-----------	----------	------	-----------	----------	------	------

Aspectos de tiempo: la canción tiene una duración de 4:16 min. Inicia con una introducción de 24 compases y dos compases que hacen de puente para comenzar la estrofa 1, que también consta de 24 compases, si separamos los puentes entre estrofa y estrofa. El coro lo integran ocho compases y un *riff* de ocho compases. La partitura presenta un total de 136 compases, con ello se concluye, que el ritmo se ha distribuido simétricamente en compases de ocho, 12 o 24. Esta precisión numérica aplicada a la balada hace que la canción guarde un equilibrio armónico interno. Toda la canción converge en el coro. La introducción consta de dos temas: A y B. El primer tema es una melodía ejecutada por la guitarra principal con ritmo estable de fondo.

Figura 18.

Introducción melódica con acompañamiento

The musical score for the introduction of 'Nada de amor' is presented in 4/4 time with a tempo of quarter note = 145. It consists of four staves:

- Guitarra 1:** A melodic line in the treble clef, starting with a D4 quarter note and moving through a series of eighth and quarter notes.
- Guitarra 2:** Chordal accompaniment in the treble clef, featuring a Dm chord in the first two measures and a Bb chord in the last two measures, both marked *mf*.
- Bajo:** A bass line in the bass clef, starting with a D2 quarter note and moving through a series of eighth and quarter notes, marked *mf*.
- Batería:** A drum pattern in the bass clef, consisting of a steady eighth-note pattern with accents on the first and third beats of each measure.

Fuente: Partitura *Nada de amor*, cc. 1-4. (Sánchez, 2016)

El *riff* se mueve en corcheas formando una melodía. La banda usa *riffs* y armónicos.

Figura 19.

Riff 1

Musical notation for Riff 1, featuring two guitar staves in 4/4 time. The first staff is labeled 'Guitarra 1' and the second 'Guitarra 2'. Both staves start at measure 9. The second staff includes a 'Dm' chord marking above the first measure.

Fuente: Partitura *Nada de amor*, cc. 9-10. (Sánchez, 2016)

Figura 20.

Riff 2 (Rítmico-melódico)

Musical notation for Riff 2, featuring one guitar staff in 4/4 time labeled 'Guitarra 1'. It starts at measure 27.

Fuente: Partitura *Nada de amor*, cc. 27-28 (Sánchez, 2016)

Figura 21.

Riff 3

Musical notation for Riff 3, featuring one guitar staff in 4/4 time labeled 'Guitarra 1'. It starts at measure 61 and shows a long sustained chord followed by a sequence of chords.

Fuente: Partitura *Nada de amor*, cc. 61-62. (Sánchez, 2016)

Aspectos melódicos: la voz del cantante presenta melodías claras con sonidos largos, agudos y afinados. La tesitura es alta va de C2 a B3. Mientras que las guitarras se mueven en intervalos de 5a., en el puente que separa los temas A y B de la estrofa.

Figura 22.

Sucesión de intervalos de 5ta

33
Guitarra 1
Guitarra 2
Dm Bb C

Fuente: Partitura *Nada de amor* cc 33-34 (Sánchez, 2016)

La melodía se anuncia con gritos del cantante, como parte importante de la música. Pequeñas células de significado musical van ambientando al tema:

Figura 23.

Gritos esporádicos en la introducción

16
Voz
Gritos
Uh

Fuente: Partitura *Nada de amor* c. 16. (Sánchez, 2016)

El clímax de la canción está en el coro, su repetición frecuente logra agrandar más la emoción:

Figura 24.

Canto melismático

51
CORO
Na - da de,a - mor, na - da de,a - mor que aún se es

Fuente: Partitura *Nada de amor* cc. 51-55. (Sánchez, 2016)

Banda: Bajo Sueños. Análisis del discurso¹⁶

Letra: *Nada de amor*

Con mi mente en blanco ya no puedo vivir/ nada de amor, con nada en tu corazón. / Un recuerdo tuyo me hace sonreír / donde estará mi amor en tu corazón. / Pero recuerda que algún día yo te amé / sé que tú sabes que yo nunca te fallé.

Coro

Nada de amor, nada de amor / que aún se escucha el silencio entre tú y yo / Nada de amor, nada de amor / que aún se escucha el silencio entre tú y yo. /

Pero ten presente / que el calor que te dio mi piel / fue de verdad y ya no lo sentirás. / Ahora que tan lejos / tú te encuentras ya de mi / preguntaré al pasado en que fallé. / Pero recuerda que algún día yo te amé / sé que tú sabes que yo nunca te fallé.

Coro

Nada de amor, nada de amor/ que aún se escucha el silencio entre tú y yo //

Nada de amor, nada de amor / que aún se escucha el silencio entre tú y yo. /

Contenido temático: *Nada de amor* es una canción romántica que conduce a interpretar la voluntad discursiva del hablante (cantor) y de su mensaje. Según Bajtín, en la voluntad discursiva, la intención es el momento subjetivo del enunciado; es el sentido del objeto (en este caso el fin del amor) vinculado a una situación concreta y única, con todas sus circunstancias individuales con los participantes en persona y con sus enunciados anteriores.

Es precisamente el género musical *heavy metal*, el que convoca a todos los participantes directos de la comunicación: su público. Canta al desamor, temática que remite rápidamente a textos anteriores y responde a posteriores enunciados, abarca con facilidad la intención o voluntad discursiva del hablante. Se percibe desde el principio del discurso, la totalidad del enunciado, la totalidad de la intencionalidad, que embarga a ese público joven que canta con frenesí al amor y al desamor. El coro es una respuesta a esa intencionalidad: coro "Nada de amor, nada de amor / que aún se escucha el silencio entre tú y yo / nada de amor, nada de amor / nada, nada, nada de amor / que aún se escucha el silencio entre tú y yo".

16. Ver anexo: Tabla 38

Momento expresivo del género musical: el momento expresivo del discurso/canción trata de una actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado. En las diversas esferas de la comunicación discursiva, y en este caso con la canción *Nada de amor*, el momento expresivo posee un significado único, un sentimiento que está en todas partes. En cada caso se trata de una actitud evaluadora del hombre con respecto al objeto de su discurso; esta situación obliga a la selección de los recursos léxicos gramaticales y composicionales del enunciado. La primera persona gramatical, genérica, expresa el sentimiento a la vez individual, social y colectivo, pues a todos corresponde vivir este sentimiento:

Un recuerdo tuyo me hace sonreír/donde estará /mi amor en tu corazón.
Pero recuerda que algún día yo te amé/ sé que tú sabes /que yo nunca te fallé
nada de amor, nada de amor/ que aún se escucha /el silencio entre tú y yo
nada de amor/ nada de amor/ que aún se escucha el silencio entre tú y yo.

La entonación como recurso expresivo: uno de los recursos expresivos de la actitud emotiva y valorativa del hablante, con respecto al objeto de su discurso, es la entonación expresiva que aparece con claridad en la interpretación oral. La entonación expresiva es un rasgo constitutivo del enunciado. En esta canción, la entonación se acentúa como uno de los recursos estéticos: la rima, "... preguntaré al pasado en que **fallé** / Pero recuerda que algún día yo te **amé** / sé que tú sabes / que yo nunca te **fallé** / nada de amor, / nada de **amor** / que aún se escucha el silencio **entre tú y yo** / nada de amor, nada de **amor** / que aún se escucha el silencio **entre tú y yo**".

La entonación acentúa, precisamente, la actitud valorativa del *yo* al *tú*: los enunciados enunciativos, afirmativos, dubitativos, de probabilidad tienen sentido concreto, conclusivo. Es la palabra del hablante en una situación determinada y con una intención discursiva determinada, la palabra esta compenetrada, llena de expresividad: "Con mi mente en blanco // ya no puedo vivir / nada de amor, / con nada en tu corazón...Un recuerdo tuyo me hace sonreír / donde estará / mi amor en tu corazón. Pero recuerda que algún día yo te amé / sé que tú sabes / que yo nunca te fallé".

Composición: los temas del *heavy metal* se caracterizan por la oscuridad, aun tratándose de temas románticos, pero esta composición se mantiene en el modelo de la canción romántica sin romper esquemas ni crear acidez; sin embargo, logra conjugarse con elementos de la guitarra con distorsión.

Se maneja un código muy simple, pero bastante efectivo para tocar sentimientos humanos profundos. Un ser humano que se dirige a otros seres humanos. El comportamiento es de estímulo-respuesta. Una banda que no rebasa el equilibrio que ella misma ha creado y consigue mantener

al público conectado, el oyente tampoco espera sorpresas, simplemente, es complacida a su gusto.

Sobre la influencia en la cuadratura musical, precisa Christian Flores (2016, comunicación personal)¹⁷, que las canciones de mayor aceptación en el público han sido las más simples, porque logran evocar un sentimiento universal que se carga de significado de acuerdo a cada experiencia personal. En el tema se encuentra la influencia musical de las baladas de bandas como *Scorpions* en el comportamiento de la melodía, con el acompañamiento de la banda de *heavy metal*.

Bajo Sueños: análisis de *Dama imaginaria*¹⁸

Tabla 18.

Ficha 8. Referencia de la canción *Dama imaginaria*, de Bajo Sueños

Banda	Bajo Sueños	
Título de la canción en idioma original:	Dama imaginaria	
Género:	<i>Heavy metal</i>	
Título del álbum en idioma original:	"Nada de amor"	
Año de creación:	1998	Pistas: 02 / 11
Música:	Mauricio Calle	
Letras:	Mauricio Calle	
Integrantes e instrumentación:	Mauricio Calle Fernando Ordoñez Xavier Solís Christian Flores	Voz y guitarra líder Bajo Guitarra Batería
Colaboración		
Formato de grabación:	CD ©	
Productora	1998 Dream Metal Records	Lugar:
Link:	https://www.youtube.com/watch?v=PfsM3qslnjM	

17. Baterista anterior de la banda, quien tuvo estudios musicales de composición en la Escuela de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en la música popular.

18. Ver Anexo: Tabla 39

Aspectos musicales

Tabla 19.

Formato instrumental

Voz	Dos guitarras	Bajo	Batería
-----	---------------	------	---------

Usa el formato instrumental propio del *heavy metal*. Es una textura en donde la voz usa el primer plano con el acompañamiento de la banda. Pero también, se destacan los solos de guitarra y los *ostinatos*. Las secciones del tema son muy claras, organizadas según el patrón de una balada se organizan en el siguiente orden:

Tabla 20.

Secciones organizadas según el patrón de una banda

Introducción A	Estrofa A (a-b)	Pre coro	Coro	Estrofa B (a-b)	Pre coro	Coro	Coda	Riff
----------------	--------------------	----------	------	--------------------	----------	------	------	------

Puente para entrar en la segunda estrofa en el compás 40.

Figura 26.

Uso de puentes en el *heavy metal*



Fuente: Partitura *Dama imaginaria* c. 40. (Sánchez, 2016)

Aspectos de tiempo: prevalece un tono melancólico, triste y romántico en Cm y compás de cuatro cuartos en un pulso de 130 bpm. Duración de la canción 3:26 min, es una canción corta con introducción de ocho compases, coro de 12, precoro de ocho; el coro, que es el clímax de la canción, tiene ocho compases. En consecuencia, las secciones de la canción guardan simetría entre sí al contar con un número preciso de compases sujetos a la cuadratura musical que suman un total de 94 compases.

Lo anotado sirve para observar la rigurosidad de la composición en cuanto al tiempo. El ritmo caracterizado por la presencia de *ostinatos* y una dinámica sin mayores variaciones, que crean estabilidad y equilibrio en la

canción. El equilibrio de la obra es contrastado con la pesadez de la guitarra. En la introducción se presenta el primer *riff* rítmico melódico con *palm muting* de la guitarra líder:

Figura 27.

Riff 1



Fuente: Partitura *Dama imaginaria* cc. 1-2. (Sánchez, 2016)

Aspectos melódicos: en este elemento melódico prevalecen los sonidos agudos en la voz del cantante caracterizado también, por un canto afinado. Se mueve en la escala de Em en contornos de 2das. y 5tas. Puente para entrar en la segunda estrofa en el compás 40:

Figura 28.

Dama imaginaria



Fuente: Partitura *Dama imaginaria* cc 35-36. (Sánchez, 2016)

Aspectos armónicos: en 1998, año de creación del tema *Dama imaginaria*, las radios transmitían en Cuenca baladas románticas, con temáticas que expresaban el amor como lo hace esta canción, en la que predomina un lenguaje armónico en la tonalidad Cm, con resolución tonal en el siguiente esquema:

Tabla 21.

Comportamiento armónico

Cm	Ab	Bb	Cm
Im	bVI	bVII	Im

La obra tiene una estructura armónica claramente definida. Predominan los intervallos de 5a. justa. Las guitarras no hacen el acorde completo, sino estos intervallos. La voz es el elemento principal que lleva la melodía. El cantante, a su vez guitarrista principal de la banda -Mauricio Calle- tiene una tesitura aguda, alta, característica propia del *heavy metal* (Ortega, 2015, comunicación personal); su impostación es melódica, entonada alta y tradicional.

Figura 29.

Tesitura aguda de la voz del cantante

Ca-da-día que pien-so más en ____ ti Pre-gun

Fuente: Partitura *Dama imaginaria* cc. 9-10. (Sánchez, 2016)

La dinámica es estable en sonidos fuertes. Un segundo *riff* en terceras se presenta en el compás 69:

Figura 30.

Riff 2

Guitarra I

Fuente: Partitura *Dama imaginaria* cc. 69-70. (Sánchez, 2016)

El clímax de la canción está en el coro, en la *performance* participa el público coreando esta parte con muestras de emoción y romanticismo:

Figura 31.

Climax de la canción

Fuente: Partitura *Dama imaginaria* cc. 30-32. (Sánchez, 2016)

Tabla 22.

Ficha 9. Relación armónica en *Dama imaginaria*

Relación armónica	Progresiones	Nota
	bVI- bVII – Im (Ab - Bb – Cm)	Progresión con grados no tonales, aparece en la introducción y estrofas.
	V (Vm) – Im G (Gm) - Cm	La relación de tónicas de los grados V (Vm) y Im (Cm) nos remiten al uso de dominante y tónica del sistema tonal por un momento, no se encuentra definido el acorde porque los acordes utilizados son acordes en superposición de quintas justas muy usados en este género. Lo que supone un uso modal del acorde. (c. 81-91) (final)

En el tema *Dama imaginaria*, las relaciones armónicas son modales debido a que las progresiones utilizadas corresponden al sistema C eólico: bVI- bVII- Im; es decir, no hace uso de grados tonales en introducción de estrofa de la canción, como se describe en el cuadro anterior. Se puede ver la construcción de su estilo musical propio, dentro del género heavy metal, en

Análisis del discurso: Dama imaginaria

Texto

Cada día que pienso más en ti / Pregunté en dónde estás tú. / Si solo yo te encontraré / y al final juntos los dos. / Por qué siento que el sol no hará calor / si aún estás dentro de mi interior. / Pienso que tus formas parte de mi / Y que algún día yo podré compartir / la ilusión de darte todo este amor. / Y al final juntos los dos (ohoho).

Coro

Sin tu amor, moriré / sin tu amor / solo en el mundo estaré. / Sin tu amor, moriré / sin tu amor / Dama imaginaria moriré... (ehehe).

Estrofa

Solamente te veo en mi ilusión / Y el llorar pensando en tu amor / Yo sé bien que tú estás cerca de mí. / Nuestro amor jamás morirá (ahahaha)...

Recursos lingüísticos: usa un lenguaje claro, sencillo y directo para expresar la subjetividad y el deseo de encontrar el amor. Aspectos contradictorios de un lenguaje claro que evoca un sentimiento abstracto.

Composición: el contexto es la cultura *heavy metal* en las versiones melódicas que no faltaron en las bandas de los años ochenta del siglo anterior. En sus melodías se canta al amor; está presente el poder del amor. No es una música para bailar, más bien el público joven participa levantando las manos y con movimientos suaves, canta y acompaña coreando la letra de manera nostálgica.

Los géneros literarios en la música romántica dan mayor cabida a la individualidad, a la expresividad, y es que el lenguaje participa en la vida a través de enunciados concretos. Todo enunciado de cualquier esfera de la comunicación humana es individual y por tanto, puede reflejar la individualidad del hablante. Bajtín (2012) señala que el lenguaje se deduce de la necesidad de expresarse y objetivarse; es por ello, que la esencia del lenguaje, por una u otra vía, se restringe a la creatividad del individuo, evidenciándose en el siguiente texto.

“Si solo yo te encontraré / y al final / juntos los dos / Porque sí que tú me das calor / Siempre estás dentro de mi interior / Pienso que tú formas parte de mi / Y que algún día / y yo podré compartir / La ilusión de darte todo este amor / Y al final juntos los dos” (ohoho).

La temática del amor como cadena vivencial en el tiempo: el propósito último del ser humano es el sentimiento del amor. Siguiendo a Bajtín (2012), el cantautor espera la activa participación de su público, porque cuenta con

su activa comprensión y, por ende, espera un periodo de respuesta; no espera una comprensión pasiva que tan solo reproduzca su idea en la cabeza ajena, sino que requiere una contestación con sentimientos, una participación en la que el amor haga levantar y acompañar a su mensaje.

El emisor/cantante hace alusión a discursos que ya están presentes en la vivencia de todos: el amor; esta temática se desarrolla con enunciados referidos a este sentimiento, tanto propios como ajenos, un eslabón en la cadena vivencial del tiempo. Por ello, los enunciados, al ser escuchados esperan complicidad; en este caso, con el sentimiento del amor. Una respuesta que no siempre es explícita, pero sí silenciosa, sentida, sufrida, recordada: “Solamente te veo en mi ilusión / Y el llorar pensando en tu amor / Yo sé bien que tú estás cerca de mí. / Y nuestro amor jamás morirá (ahahaha) ...”

Los enunciados, como réplica del diálogo, la gente habla por medio de enunciados que se construyen con las unidades de la lengua: palabras, conjunto de palabras, oraciones, según Bajtín (2012). *Dama imaginaria* es un poema-canción al amor, una manifestación dialógica orientada hacia el otro (a los otros) en espera de respuesta, la cual puede adoptar formas diversas. En este caso, su propósito se dirige hacia una reflexión sobre el sentimiento del amor como afecto universal y eterno cuando este es genuino: “Pienso que tú formas parte de mí / Y que algún día // y yo podré compartir / la ilusión de darte todo este amor. / Y al final juntos los dos/ (ohoho)”.

Este diálogo sobre el amor se relaciona con otros poemas/canciones que cantan a este sentimiento. El público que no baila, canta de modo romántico y mueve los brazos siguiendo el ritmo de la melodía, es una respuesta. Hay un intercambio discursivo del que propone el tema para ser contestado, por lo que el poema/canción logra vivenciar su mensaje en los sujetos discursivos, logra un efecto estético subliminal y universal.

Bajo Sueños. Análisis de *Esta noche*. Se incluye este tema compuesto ocho años después de las anteriores composiciones, para poder observar los cambios o evolución musical de la banda.

Tabla 23.

Ficha 10. Referencia de la canción *Esta noche*, de Bajo Sueños

Banda	Bajo Sueños	
Título de la canción en idioma original:	<i>Esta noche</i>	
Género:	<i>Heavy metal</i>	
Título del álbum en idioma original:	"Fuerza infinita"	
Año de creación:	2016	Pistas: 3 / 10
Música:	Mauricio Calle	
Letras:	Mauricio Calle	
Integrantes e instrumentación:	Mauricio Calle Fernando Ordoñez Xavier Solís Christian Flores	Voz, Guitarra líder Bajo Guitarra Batería
Formato de grabación:	MP3 ©	
Productora	vicposs66	Lugar:
Link: https://www.youtube.com/watch?v=fmazHdziHBs http://ecuadormetalero.blogspot.com/2016/03/bajo-suenos-fuerza-infinita-2016.html		

Aspectos de ritmo y tiempo: la canción tiene una duración de 4:24 min con un total de 94 compases, distribuidos del siguiente modo: introducción de ocho compases; dos compases de reposo o puente; 16 compases de la primera estrofa; ocho compases del pre-coro y ocho del coro; en este está el clímax de la canción que se mantiene a lo largo de ella. Es una de las canciones del último álbum "Fuerza infinita" donde se puede ver que la estructura formal se mantiene, así como la temática de la balada romántica.

Tabla 24.

Estructura formal

Introducción	Estrofa A	Pre Coro	Coro	Interludio	Estrofa B	Pre Coro	Coro	Coro	Interludio
--------------	-----------	----------	------	------------	-----------	----------	------	------	------------

La introducción se presenta como interludio, de tal forma que el elemento instrumental tiene una participación más protagónica a la altura del

elemento vocal. En lo referente a la instrumentación también conserva el formato siguiente (tabla 29):

Tabla 25.

Orquestación

Voz y guitarra líder	Guitarra acompañamiento	Bajo	Batería
----------------------	-------------------------	------	---------

El ritmo continúa desarrollando los *riffs* como en este caso: *Riff 1* (figura 32).

Figura 32.

Riff 1

The musical score for Riff 1 consists of three staves. The top staff, labeled 'Guitarra Eléctrica 1', shows a melodic line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The line starts on the fifth fret and consists of eighth and quarter notes. The middle staff, labeled 'Guitarra Eléctrica 2', shows chords in treble clef. It starts with a C#m chord, followed by an A chord. The bottom staff, labeled 'Bajo', shows a bass line in bass clef, starting on the fifth fret and consisting of eighth and quarter notes.

Fuente: Partitura *Esta noche* cc. 5-6. (Sánchez, 2016).

La textura musical que manejan es la melodía llevada con la guitarra, la voz, más el acompañamiento. Las melodías se construyen con sonidos largos, nostálgicos. La identidad sonora de la banda está dada por la voz del cantante, por su particularidad en la afinación y claridad. A su vez, las guitarras realizan una sucesión de intervalos de 5a., lo que provoca el “acorde de poder” que mantiene el equilibrio de la canción, como se puede apreciar en el coro (figura 33).

Figura 33.

Textura: Melodía con acompañamiento

Fuente: Partitura *Esta noche* cc. 35-36. (Sánchez, 2016).

Bajo Sueños mantiene un método de composición formal armónico, equilibrado (tabla 30).

Tabla 26.

Método de composición

C#m	A	E	B	C#m
Im	bVI	bIII	bVII	Im

En lo referente a los solos de guitarra, el compositor se inspira en Ingwie Malmsteen, admirado por su perfección, aunque prefiere trabajar con segmentos más cortos, puesto que no se considera un virtuoso. Se señala, además, que, a pesar de hacer *heavy metal*, la banda busca crear una distorsión que no estorbe al oído. La distorsión no tiene que estar cargada, ni de agudos ni de graves, “queremos sonidos más cálidos”, afirma el cantante M. Calle (2016, comunicación personal). Como compositor ha intentado experimentar con otros estilos, aunque no consideran la necesidad de experimentar, a pesar de que la tendencia actual sea la fusión. Bajo Sueños se mantiene en el género del *heavy metal* sin descartar influencias¹⁹.

Banda: Bajo Sueños. Letra: *Esta noche*. Esta canción ha regresado luego de 18 años de su primera creación. Para concebir este disco, la banda partió de 170 ideas, las cuales fueron grabadas para luego mezclarlas. Mauricio Calle (2016, comunicación personal) no piensa en complacer al público al

19. Ver Anexo: Tabla 40

momento de componer, ni basa sus composiciones en aspectos comerciales. Reconoce la influencia de la experiencia y de la música de otras agrupaciones, pero afirma que la banda no se ha propuesto cambiar el género, pues reconoce que su voz es la adecuada al género.

La banda conserva el concepto del *heavy metal* clásico y romántico en imagen, moda, masculinidad, sonidos distorsionados mediante un canto claro, melódico, entonado. La estrella principal es el cantante —que además toca la guitarra principal— y es el compositor de las canciones. Domina el escenario con la temática del amor: la belleza del amor, la decepción, la tristeza, el abandono, el amor no correspondido, el fin del amor; son temas que impactan al público y lo envuelven en un contexto romántico que la saca de la realidad, para dejar aflorar los sentimientos y cantar a coro, todo se vuelve una unidad en el canto. Esta canción es conocida por el público y solo la corean con el acompañamiento instrumental de la banda.

Análisis del discurso. Letra: *Esta noche*

Música y letra: Mauricio Calle

No, ya no soy el mismo de ayer / hoy ya no necesito entender / que el viento helado golpeó tu ser.

No, temo que te pueda perder / mi orgullo vale más que tu piel de escombros pienso salir de pie. / No puedo salvarte otra vez hoy es momento de perder.

Coro

Siento que esta noche / me olvidé de ti / siento que esta noche / renunciaré a ti, / olvidarte hoy.

Se detiene el tiempo / más allá de la razón / escuchar, sentir, robar el ritmo de tu corazón.

No puedo confiarme / otra vez / hoy es momento de perder./

Contenido temático: Mauricio Calle (2016, comunicación personal) dice de esta canción: "su letra retrata el momento en el que ya no puedes seguir apoyando a esa persona que quieres o amas mucho".

Recursos lingüísticos: la letra es corta, hay una economía de recursos expresivos propios de una canción en la que se busca su unidad musical. No obstante, la selección de los términos y el mensaje que se quiere transmitir implica un trabajo previo, en el que el compositor de la letra demuestra su intención artística de presentar la unidad temática de letra y música de la canción. En la comunicación recibida por parte del autor, en la canción *Esta noche* está implícita una decisión tomada; es decir, presenta un carácter conclusivo del enunciado, según las propuestas de Bajtín (1978), el cual

representa una cara interna del cambio de los sujetos discursivos; tal cambio se da solo por el hecho de que el hablante dijo (o escribió) todo lo que en un momento dado y en condiciones determinadas quiso decir: "al leer o escribir, percibimos claramente el fin de un enunciado, una especie de *dixi conclusivo* del hablante" (p. 263).

Precisamente, en el poema-canción *Calle* está explícito el primer y más importante criterio de la conclusividad del enunciado, manifestado en la posibilidad de ser contestado o en la posibilidad de que su público tome una postura de respuesta en relación con su mensaje (cumplir una decisión, en este caso, ser apoyado en esta decisión porque su sufrimiento va creciendo): "No puedo confiarme / otra vez / hoy es momento de perder / Siento que esta noche / me olvidé de ti / siento que esta noche / renunciaré a ti, / olvidarte hoy".

La intención discursiva del cantante encuentra respuesta en su público, a decir de Bajtín (1978) está presente en el momento creativo. No hay agotamiento del sentido, la respuesta es múltiple y heterogénea: unos aprobarán, otros desaprobarán, otros dudarán, otros evocarán, por lo que se consigue un efecto estético cuando se escucha este poema-canción.

Performance: Bajo Sueños en su *performance* combina la fuerza del *heavy metal* para despertar la fuerza de los sentimientos del amor. El público vive un mundo interior diferente con esta banda, a lo propuesto por Basca. Las canciones transportan a la nostalgia, al recuerdo, hasta sentirse enamorados. La música cumple una estructura claramente elaborada que se repite en las canciones, de manera que el público sabe qué esperar y no se defrauda. Aunque el comportamiento del cantante en el escenario es extravagante, de fuerza, su voz potente se conecta con la sencillez.

Bajo Sueños plantea que la música en su grupo es una profesión, es un trabajo y debe ser remunerado. Si bien nacieron como una banda colegial, con sueños románticos de juventud, su trabajo se ha ido afinando y no sienten que estén traicionando al *heavy metal* si buscan comercializar su música, aunque admiten que ha sido difícil.

Conclusiones. A pesar de haber pasado ocho años desde la primera composición, la presente canción se rige por el esquema de creación de su primer tema: *Nada de amor*. La banda prefiere mantenerse en la tradición tonal y en el esquema de balada, como lo dijo su vocalista, por la tesitura de su voz no podría incursionar en un metal más ácido o cantos graves. Además, trata de respetar a su propia exigencia musical y lo que el público conoce de la banda. Intencionalmente, el compositor se abstiene de distorsionar el sonido guiándose por su propia tolerancia y preferencia de sonidos.

Las características de las canciones de Bajo Sueños son propias de la canción comercial, que "pega en el público" porque transmite nostalgia,

claridad en el canto y temática sencilla. Es importante mencionar, que la banda también tiene en su haber el tema *Love*, ejemplo de una canción colaborativa que cuenta con el apoyo de actores de varias ramas del arte, destacándose la función social que cumple con la participación de mujeres de la cárcel de Cuenca (Bajo Sueños, s.f.).

Las bandas Bajo Sueños y Basca en el periodo de investigación (2012 a 2014) han construido una imagen local musical e intentan ingresar en el mundo comercial, luego de 20 años de trayectoria. En la actualidad, las bandas venden sus conciertos, se promocionan en giras nacionales e internacionales, lo cual las ubica en el mundo comercial con una producción de competencia internacional. Con estilos musicales formales y definidos, las bandas son identificadas por el público. En la observación de los conciertos de estas bandas, en el caso de Basca, la calidad sonora la da su guitarrista, mientras que la identidad sonora de Bajo Sueños está en la voz del cantante.

3. Banda: Ciudad Santa. Producción Musical. Influencias. Evolución

Creada en 1995, durante los años en que se organizaban festivales intercolegiales de *rock*, Ciudad Santa pudo darse a conocer a nivel nacional, según relatan sus integrantes, debido a que en 1995 y 1996 fueron elegidos para representar a la ciudad en un festival a nivel nacional organizado por la cadena televisiva Teleamazonas, donde obtuvieron un segundo premio y la participación en giras nacionales como banda representante del *heavy metal* de la ciudad de Cuenca.

La década 1995 a 2005 fue la época de mayor movimiento del *heavy metal* en Cuenca, comentan que por esos años, surgió entre los jóvenes aficionados al *rock* el calificativo de “Cuenca, capital del *rock*”. Consideran, que el entusiasmo de esos años hizo que la ciudad se abriera a la música *rock* y *metal*; las bandas se multiplicaron, la mayoría de ellas tocando *covers*, para luego incursionar en sus propias composiciones.

El guitarrista de la banda, José Maldonado, como otros jóvenes músicos, declaran que las bandas en la actualidad han alcanzado identidad en el *metal*; asegura, que en Cuenca nunca ha habido industria cultural musical que promueva a las bandas o que reúna al público. Han sido iniciativas personales, solo por el amor al *metal*:

Todos aspiran a ser millonarios, cuando llegan a la edad que yo tengo se dan cuenta que están haciendo por amor y se dan cuenta que pueden perder la plata, a su mujer si siguen en esto, si siguen de necios. (Maldonado, 2016, comunicación personal)

En Cuenca está ausente la comercialización de este tipo de música, ni existen inversionistas o multinacionales de la industria discográfica; la inconformidad de los artistas se debe a que las políticas de estado no les reconocen como trabajadores de la cultura.

Los músicos sienten que nunca han tenido un apoyo real. En muchos casos, es solo “fachada”, dicen. Fueron seleccionados como banda “telonera” de la banda argentina Malon, que debió presentarse el 23 de septiembre de 2016 en Cuenca, pero el concierto fue suspendido. El organizador indicó, como causa, la poca venta de entradas, alegando que el público no quería pagar para presenciar este tipo de espectáculo, pues se habían acostumbrado a presentaciones gratuitas. Luego de una separación en el 2002, la banda se volvió a unir en el 2005, con el afán de grabar un CD, objetivo cumplido en el 2016 (tabla 32).

Tabla 27.

Ficha 11. Datos de la banda Ciudad Santa

Nombre de la banda	Ciudad Santa	Ficha No. 16
Año de creación	1995	Vigencia: Hasta la actualidad
Integrantes e instrumentación:	Primera alineación: Juan Freire José Maldonado Paúl Pérez Juan Freire Mauricio Hernández Francisco Vásquez	Voz Guitarra líder Bajo Guitarra Batería Teclado
Compilatorios:	CD “Colegio Ciudad de Cuenca”	Año: 1998
Galardones:	Segundo lugar en el intercolegial organizado por el colegio Fray Vicente Solano. Segundo lugar en el intercolegial organizado por Teleamazonas. Primer lugar a nivel nacional en el concurso organizado por Ecuaproducciones en Guayaquil.	
Dirección en la web:	https://www.youtube.com/watch?v=IYoRjUohhSU https://www.youtube.com/watch?v=J25zHKwQbzE http://ecuarock.net/noticias/eventos/cuenca-el-regreso-de-ciudad-santa http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/177402-regresan-los-sonidos-heavy-de-ciudad-santa/	

Influencias: según testimonios de los integrantes de la banda, las influencias en la definición del su estilo se deben a Megadeth, Metallica, Crematory y de Latinoamérica a Malon, de Argentina y Sepultura, de Brasil: "He visto bandas que tocan al estilo de la Amigad, de Slayer, de Metallica, Exodus" (Ortega, 2015, s.p.).

Análisis de *Cuando gobernó la tierra* de la banda, Ciudad Santa²⁰

Tabla 28.

Ficha 12. Referencia de la canción *Cuando gobernó la tierra*, de Ciudad Santa

Banda	Ciudad Santa	
Título de la canción en idioma original:	<i>Cuando gobernó la tierra</i>	
Género:	<i>Heavy metal</i>	
Año de creación:	1995	Pistas:
Música:	Juan Freire	
Letras:	Juan Freire	
Integrantes e instrumentación:	Juan Freire José Maldonado Paúl Pérez Juan Freire Mauricio Hernández Francisco Vásquez	Voz Guitarra líder Bajo Guitarra Batería Teclado
Colaboración		
Formato de grabación:	CD Compilatorio Ciudad de Cuenca	

Tabla 29.

La instrumentación utilizada por el heavy metal

Voz	Guitarra líder	Guitarra	Bajo	Batería	Sintetizador
-----	----------------	----------	------	---------	--------------

Una particularidad en el timbre de la banda está dada por el uso del sintetizador.

20. Ver Anexo: Tabla 41

Tabla 30.*Secciones*

Introducción	Interludio	Estrofa A	Interludio	Coro	Estrofa B	Solo 1
Estrofa C	Solo 2	Estrofa D	Interludio	Coro	Coda	

Ritmo y tiempo: para determinar estos indicadores, se señaló la diferencia del tiempo interior y el tiempo real (Belinche y Larregle, 2006). En un concierto, el tiempo se evidencia en el movimiento de los cuerpos. La banda toca rápido y la respuesta es corporal. Es importante señalar, la duración de la canción (5:02 min.); es una canción larga y rápida, cuya transcripción requirió no solo de una mayor cobertura de tiempo, sino que ayudó a identificar la versatilidad de la banda en el tratamiento compositivo de varios elementos del *heavy metal*. Esta composición demuestra la preparación técnica del guitarrista y del percusionista. El tecladista ha realizado estudios de piano en conservatorio y orienta a la banda hacia el perfeccionamiento consciente en la ejecución musical, buscando virtuosismo en la interpretación, sujetos a la velocidad del movimiento rítmico dada por el doble pedal del bombo influencia de las bandas de *trash metal* como Megadeth.

Figura 34.

Velocidad dada por el uso del doble pedal del bombo



Fuente: Partitura de *Cuando gobernó la tierra*. cc. 4-5. (Sánchez, 2016)

En el ejemplo, el golpe seco de la caja es típico del género para darle más agresividad a la ejecución que pone a prueba las habilidades del baterista. Prevalecen agrupaciones de semicorcheas en escalas e intervalos de 3ra. y 5ta y ritmo sincronizado entre los instrumentos (figura 35):

Figura 35.

Equilibrio y simetría rítmica

The musical score for Figure 35 is in 4/4 time and features three staves: Guitarra Eléctrica (Electric Guitar), Bajo (Bass), and Batería (Drums). The guitar part consists of eighth-note patterns with an 'Em' chord indicated above the staff. The bass part features a steady eighth-note accompaniment. The drum part includes a consistent eighth-note bass drum pattern and a snare drum pattern with 'x' marks indicating specific rhythmic accents. The score is divided into two measures, each starting with a measure rest for the guitar.

Fuente: Partitura *Cuando gobernó la tierra*. cc. 5-6 (Sánchez, 2016)

Hay varios cambios de las figuraciones en los compases, creando polirritmias como pausas a la velocidad, sin que se pierda el ritmo:

Figura 36.

Polirritmia

The musical score for Figure 36 is in 4/4 time and features three staves: Guitarra Eléctrica (Electric Guitar), Bajo (Bass), and Batería (Drums). The guitar part shows a complex eighth-note pattern with an 'Am' chord indicated above the staff. The bass part features a steady eighth-note accompaniment. The drum part includes a consistent eighth-note bass drum pattern and a snare drum pattern with 'x' marks indicating specific rhythmic accents. The score is divided into two measures, each starting with a measure rest for the guitar.

Fuente: Partitura *Cuando gobernó la tierra*. cc. 16-17. (Sánchez, 2016)

Los cambios de compás, en especial en la batería, la vuelven virtuosa. En esta canción, el ritmo es especialmente relevante por la velocidad, las pausas y los cambios. La voz está allí, pero lo realmente importante son el ritmo y los cambios. La melodía de la voz se mueve entre pequeños saltos de intervalos de 2da., 3ra. y 4ra. Hay una voz propia que gana en autenticidad.

Figura 37.
Canto silábico

ESTROFA A

Voz *f*
Co - mo en un es - pe - jo ne - gro - se re - fle - ja el in - ge - nio

Guitarra Eléctrica Em G

Bajo

Batería

Fuente: Partitura *Cuando gobernó la tierra*. cc. 23-24 (Sánchez, 2016)

Aspectos melódicos: sobre la melodía del canto, de la voz y el coro, se debe destacar la presencia del sintetizador y del solo de guitarra, los que van creando nuevas y variadas melodías. En el canto de las voces y los instrumentos se mantiene un equilibrio armónico, como se puede apreciar en la siguiente partitura (figura 38).

Figura 38.
Coro en polirritmia con intervalos en sucesión de 5ta

CORO

Voz
Ella es - tá fe - liz es - tá con - ten - ta es - tá fe - liz es - tá con - ten - ta

Guitarra Eléctrica Am Em Em

Bajo

Batería

Fuente: Partitura *Cuando gobernó la tierra*. cc. 37-39. (Sánchez, 2016)

Aspectos armónicos y textura: la obra está en tonalidad de Em. Es una armonía interesante y un tanto fuera de la tonalidad, pues hace un puente. La canción está enriquecida desde el punto de vista rítmico y armónico contra el textural, en algunas partes más rápidas y en otras, más lentas. Se debe destacar, la riqueza en la dinámica, elemento poco usual en el *heavy metal*, que establece una intensidad fuerte y permanente. En el tema hay cambios de dinámica y de agógica, estos cambios funcionan porque le dan más fuerza, desestabilizan el tiempo y ayudan a crear la sensación de incertidumbre y acidez.

Tabla 31.

Aspectos melódicos de Cuando gobernó la tierra

Tema	Relación armónica	Progresiones	Nota
Cuando gobernó la tierra	Em armónico	V-Im B-Em	Uso cadencial del tipo V-Im en varias secciones lo que remite a la utilización del sistema tonal.

La relación armónica en el tema *Cuando gobernó la tierra* es eminentemente tonal, debido a la aplicación de los grados V-Im en las distintas secciones de la canción. En el siguiente ejemplo (figura 39) se pueden observar los contrastes rítmicos, dados en el *riff* rítmico, armónico y melódico:

Figura 39.

Riff rítmico armónico

The musical score for Figure 39 is divided into three staves: Guitarra Eléctrica, Bajo, and Batería. The piece is in the key of E minor (Em) and starts at measure 13. The guitar part consists of two measures of a complex, fast riff, with dynamics marked *mf* and *f*. The bass part features a driving, rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The drum part shows a consistent rhythmic pattern with various accents and dynamics.

Fuente: Partitura *Cuando gobernó la tierra*. cc. 13-14. (Sánchez, 2016)

El *riff* armónico está dado por la sucesión de intervalos de 5ta. Justa, que junto a las distorsiones de las guitarras crean el acorde de poder de la canción. La canción tiene varios comportamientos, las representaciones en ritmos rápidos, sonidos fuertes, hacen de la *performance* de la guerra, de la muerte, un ritual del triunfo de la vida. En el *climax*, finalmente, “está feliz, está contenta la Tierra”. Ver los efectos musicales de este tema en la Ficha 20 Resumen Cuando gobernó la tierra Anexo Tabla 41.

Performance: es una de las bandas que manifiesta su fidelidad a la cultura. En sus representaciones se reconstruye el mundo oscuro del *heavy metal*. En este ambiente, los comportamientos de los *performers* tienen que ver con el rechazo a todo lo que es el comercio, la banalidad. Luchan por valores, por la naturaleza y por disfrutar de lo que aman: el *heavy metal*. El público seguidor lo integran jóvenes que han sentido las consecuencias de la migración y han encontrado en la cultura del *metal* llenar esa soledad. Aparentemente, la masa negra que se mueve frente al escenario no pasaría de ser una repetición de un baile de *mosh* en cualquier parte no identificada, un no lugar, pero la escena local le da nuevos significados y quizá lo que más evoca esta banda, sea el sufrimiento del joven ante el abandono; ante la soledad, la derrota está en la autenticidad del mensaje, del sentimiento, de la solidaridad, de la autenticidad del arte.

Análisis del discurso. Tema: Cuando gobernó la tierra

Letra y música: Ciudad Santa

Como en un espejo negro. / Se refleja el ingenio. / Se reflejan cascos verdes. / Misiles apuntan vida eterna. / Gritos de poder retumban. / El miedo se desató en balas. / Los brazos de la muerte hoy son humo. / Dolores de mente de no ser porque...

Coro:

Ella está feliz, está contenta. / Tierra de nuevo, Tierra gobernó Tierra/.
Un poco más allá, el de pelo es héroe. / El que pone bandera en tumbas. / El que llora por la sombra ajena. / Pero dice: ¡Avancen más! / Las lágrimas entran en las venas.

Y nadie quiere llorar. / No hay un buen insulto, no hay nada. / Para que alguien quiera acabar.

La cabeza no siente el calor del pelo. / Ni la boca el sabor de una mujer. / Si se siente algo de piel. / Es la mano de la soledad. / Un poco más allá, el de pelo es héroe. / El que nunca se cansó de firmar. / Firma firme en papeles caros. / Que solo dan ganas de cagar.

La realidad es injusta. / La verdad pisoteada. / Ya no hay biblias ni

anticristos. / Solo el ingenio que brilla este planeta. / Ni una bala, no hubo ni una guerra. / No hubo nada, ni un solo sonido. / No quedó nada, se quebraron las banderas. / Gobierno Tierra, reinó de nuevo. / Tierra!! Tierra!!

Coro:

Ella está feliz, está contenta. / Tierra de nuevo, Tierra gobernó Tierra

Cuando gobernó la tierra es una canción/discurso que recrea y evoca con angustia, el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Un texto universal que lleva a todo el género humano, a una reflexión profunda sobre la existencia, al *ingenio* del hombre como protagonista de los grandes adelantos de la ciencia y la técnica; todo ello invita a tomar conciencia como en el escenario de la *Tierra: Ella está feliz, está contenta/ Está feliz, está contenta, está feliz, está feliz...* Un hecho intertextual que habla del hombre, de sus miserias, del poder y su compromiso, del soldado/héroe. El emisor de la canción/discurso clama, evoca, ese cuadro sangriento que podrá volver a repetirse, mientras el poder no haga una profunda reflexión sobre:

La verdad pisoteada / Ya no hay biblias ni anticristos / Solo el ingenio que brilla este planeta/ Ni una bala, no hubo ni una guerra/ No hubo nada, ni un solo sonido/ No quedó nada, se quebraron las banderas Gobierno Tierra, reinó de nuevo/ ¡Tierra!! ¡Tierra!!
¡Esperamos un nuevo reino!

Contenido temático: un tema algo diferente de las piezas del *rap* y del *heavy metal* recitado, *Ciudad Santa* percibe todo lo que una guerra puede implicar: muerte, destrucción, escombros, temor, miedo, desolación es recitado, cantado con profundo rechazo hacia el poder “Como en un espejo negro / Se refleja el ingenio / Se reflejan cascos verdes / Misiles apuntan vida eterna / Gritos de poder retumban / El miedo se desató en balas”.

También está presente la incredulidad del ser humano, la soledad y el clamar por la justicia aunque ya nadie escuche su verdad, pisoteada. La intención comunicativa de esta canción se concentra en relatar los daños de una guerra en un planeta generoso, ajeno a esta destrucción. Los ejércitos se enfrentan, se matan, se destruyen. Es la descripción de una manipulación de fuerzas armadas que buscan tener poder para gobernar la tierra. Pero, a pesar de estos esfuerzos negativos, destructivos, la tierra permanece y siempre va a estar: “feliz, contenta”, ajena al daño que los hombres le causan.

Figuras retóricas: el recitado de la violencia no solo está expresado en el código oral del cantante, tono grave, tono acusador, de angustia, que causa desolación. El grito desgarrador ante la impotencia frente al poder se

encuentra reflejado mediante el uso del lenguaje escrito que connota estas realidades crudas.

El símil y contrapunto están presentes en la comparación del campo de batalla y de sus escombros: “Como en un espejo negro / Se refleja el ingenio”. El espejo siempre refleja transparencias translúcidas; el espejo de la canción es *negro* porque refleja violencia, muerte, desolación.

El uso de la metonimia y de las metáforas aparecen en “los cascos verdes”, la parte por el todo, pero también, metáforas que hacen del soldado, el héroe, que escucha órdenes y las cumple con su muerte: “La cabeza no siente el calor del pelo / Ni la boca el sabor de una mujer / Si se siente algo de piel / Es la mano de la soledad / Un poco más allá, el de pelo es héroe / El que nunca se cansó de firmar”.

Las palabras finales del verso cantado/declamado connotan un campo semántico bélico: héroe, poder, tumbas, llorar, firmar, injusta pisoteada, soledad, planeta, guerras, bandera, tierra, campo creado por el ingenio del hombre. En cuanto al acento rítmico, este es trasladado, precisamente, a focalizar estas palabras de carga semántica negativa como son los efectos de la guerra, las cuales se fortalecen por el cantado, cuya melodía refleja gritos de guerra. El soldado es un número, es un escombros bajo tierra, una incógnita, un desconocido, uno más que rueda, pues son el producto del poder de una voz que ordena morir: “Pero dice: ¡Avance más!!! / Las lágrimas entran en las venas / Y nadie quiere llorar / No hay un buen insulto, no hay nada / Para que alguien quiera acabar”.

Recursos fónicos: la acentuación grave de las palabras de final de verso es característico del español, pero ahora se escuchan sonidos agudos que intensifican el mensaje, que connotan en el mensaje del recitado una atmósfera de misiles, disparos, estruendos, ruidos de disparos, lo cual connota muerte, miedo, angustia, pánico; en consecuencia: muerte, restos, violencia, huida, heridos: “Misiles apuntan vida eterna / Gritos de poder retumban / El miedo se desató en balas / Los brazos de la muerte hoy son humo / Dolores de mente de no ser por qué... / De no sé por qué”.

Recursos lingüísticos: usa un lenguaje irreverente, corto, en códigos que resumen una serie de elementos oscuros propios de la guerra, gritos y miedo, que hacen referencia a los daños grandes y profundos que sufre la humanidad por causas insignificantes: “Firma firme en papeles caros. / Que solo dan ganas de cagar”.

Las palabras en las estrofas denotan lo lúgubre de una guerra y de la muerte que acarrea. Pero se oponen al coro que rescata la pureza de la naturaleza, del planeta, de la tierra que permanece: “Ella está feliz, está contenta. / Tierra de nuevo, Tierra gobernó Tierra”.

La canción se dirige hacia un nivel de connotación ideológica, en la que el emisor —la banda— demuestra ser partidaria de una ideología en la cual critica la realidad, las creencias religiosas: “La realidad es injusta. / La verdad pisoteada. / Ya no hay biblias ni anticristos / Pero al final, el coro muestra el renacer de la tierra luego de la inutilidad de una guerra destructiva: “Tierra, reinó Gobierno de nuevo. / Tierra!! ¡Tierra!!”

El texto y la música concluyen en un ritual, en una celebración a la vida. La banda Ciudad Santa representa a las bandas de *heavy metal* de Cuenca que realizan un trabajo constante; sus músicos buscan superarse estudiando el género; tuvieron una etapa en la que fueron reconocidos. La banda se desintegró y luego volvió a reunirse con la idea de retomar su afición con fidelidad al *metal*. Como músicos clásicos trabajan en reunir conocimientos y se preparan para superarse como lo hacen los virtuosos de la música *metal*.

Los integrantes combinan sus trabajos con la banda, así se desenvuelven las bandas de *metal* en Cuenca; la mayoría se desempeña en sus profesiones, pero son pocos los músicos dedicados a tiempo completo; es el caso del guitarrista de la banda quien complementa su economía con un estudio de grabación propio, como él lo comenta: “en Cuenca la música heavy metal no da para vivir”.

4. Banda: Música para Camaleones. Producción Musical. Influencias. Evolución

Es esta una banda de *rock* fusión, *rock* andino y *rock* progresivo que incorpora al formato una banda de metal, música e instrumentos musicales andinos.

Tabla 32.

Ficha 13. Datos de la banda Música para Camaleones

Nombre de la banda	Música para Camaleones	Ficha No. 19
Año de creación	1999	Vigencia: Presente
Integrantes instrumentación	Primera formación: Felipe Lizarzaburu Felipe Lizarzaburu Fernando Procel Rodrigo Capello Martín Samaniego	Voz Teclado Bajo Guitarra Batería

	Formación actual: Damián Sinchi y Darwin Ramón Lennin Riera Dixon Delgado William Panaá Jonathan Torres	Instrumentos andinos Bajo Chelo Batería Guitarra Eléctrica
Álbumes:	"Rojas" "Cuando quieras"	Año: 2013
Dirección en la web:	http://musicaparacamaleones9.blogspot.com/	

Análisis del tema: *Por eso te quiero Cuenca, Caraway*. El tema es una versión de una de las canciones emblemáticas de la música tradicional cuencana, *Por esto te quiero Cuenca*, del compositor cuencano Carlos Ortiz Cobos (1890-1982)²¹. La fusión de la banda combina dos tipos de ritmos ecuatorianos de la región sur de la provincia del Azuay, ritmo conocido como *capizhca*²² y de la región andina central del Ecuador, el *caraway*²³.

21. Ortiz Cobos, Carlos (Cuenca, 1890-Cuenca, 12 de febrero, 1982). Pianista y compositor. Discípulo del músico Luis Arcentales. A los 18 años fue pianista de la orquesta Roxine de los Hermanos Inga Vélez. También actuó en los cines acompañando al piano las películas silentes. En 1930 formó la orquesta Austral, por ella pasaron varias generaciones de músicos. Fue profesor en el Conservatorio José María Rodríguez y perteneció a la Orquesta Sinfónica de

Cuenca, para la cual hizo arreglos de música popular azuaya. Entre sus composiciones se anotan: *Cantemos por Navidad* (villancico); *Corazón* (pasillo), *Cuando retornes* (pasillos); *Por esto te quiero Cuenca* (capishca); *Amor sublime* (valse criollo); *Adiós a Cuenca* (pasillo); *Olvidarte* (pasillo); *Como si supiera que vas a volver* (pasillo); *Todas son falsas* (vals). (Guerrero, 2002, p.121).

16. «*Capishca, Kapishca, Kapizca* (incluso *cashpishca* o *chashpishca*). Música y baile indígena y mestizo presente en las poblaciones indígenas y mestizas de las provincias de Azuay y Loja. De acuerdo con algunos lingüistas, la raíz etimológica del *capishca* está en el quichuismo *capina*, que significa exprimir» (Guerrero, 2002, pp.1129, 1130).

23. *Caraway*, zapateo de la parte norte de Ecuador.

Tabla 33.

Ficha 14. Referencia de la canción *Por eso te quiero* Cuenca & Caraway²⁴, de Música para Camaleones

Banda	Música para Camaleones	
Título de la canción en idioma original:	<i>Por eso te quiero</i> Cuenca & Caraway	
Género:	Rock – Fusión / <i>Heavy metal</i> / Rock andino	
Título del álbum en idioma original:	"Cuando Quieras" Nombre original: "Cuenca Aire"	
Año de creación:	1999	Pista: 09
Música y letra:	Carlos Ortiz Cobos	
Integrantes e instrumentación:	Jhonatan Torres Darwin Ramón Damián Sinchi Lenin Riera Dixon Delgado William Panamá	Voz, Guitarra Eléctrica Instrumentos andinos Bajo y violín Cello Batería

Tabla 34.

Aspectos musicales. Secciones

Introducción	Estrofa A	Coro	Estrofa B	Coro
--------------	-----------	------	-----------	------

Aspectos de tiempo: El ritmo es una fusión del compás del *capizhca* en compás compuesto binario de 6/8 y compás partido 2/2, combinado con el ritmo uniforme y marcado del *heavy metal*.

Figura 40.

Ritmo Capizhca

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Bajo' (Bass) and is in G major (one sharp) and 6/8 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is labeled 'Batería' (Drums) and is in 6/8 time. It shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks representing cymbals and stems representing other drums, including a prominent bass drum pattern.

Fuente: Partitura *Por eso te quiero* Cuenca cc. 1-3. (Sánchez, 2016).

24 Ver Anexo: Tabla 42

En la segunda parte cambia la escritura del ritmo a compás partido, pero persiste el ritmo marcado y constante del *heavy metal* como elemento que se fusiona con ritmos musicales ecuatorianos de diferentes regiones.

Figura 41.

Ritmo Caraway

Fuente: Partitura *Por eso te quiero Cuenca* cc. 106-108. (Sánchez, 2016).

Se detiene el ritmo fuerte de los instrumentos *heavies* para dar paso a los instrumentos andinos en el *caraway*. Se basa en la versión original para hacer pequeños cambios.

Aspectos armónicos: está en tonalidad Em. El acompañamiento armónico lleva la secuencia de acordes Im-V y Im - bIII- V -Im, lenguaje armónico tonal propio de la música mestiza ecuatoriana. El uso de un acorde por compás, propio del *heavy metal* ayuda a la exactitud de coordinación de la guitarra eléctrica con el ritmo de la canción.

Tabla 35.

Relación armónica: Por eso te quiero Cuenca y Caraway

Tema	Relación armónica	Progresiones	Nota
Música para Camaleones	Em armónica	V- Im B - Em	Uso cadencial del tipo V – Im.

Fuente: Partitura *Por eso te quiero Cuenca* (Sánchez, 2016).

Por eso te quiero Cuenca representa una armonía tonal propia de la música ecuatoriana Im- bIII -V-Im fusionada con una pentafonía y giros melódicos de la escala menor armónica, como se ve en la tabla 41.

Aspectos melódicos: Música para Camaleones usa más de 50 instrumentos para sus composiciones. Las melodías se repiten en velocidades diferentes con fusión de instrumentos andinos: quenas, charangos, quipas, flautas, ocarinas, el rondador, el bajo, la batería y un chelo. La melodía está dada por la escala pentafónica y es llevada por los instrumentos de viento: flauta dulce, quena acompañada del típico ritmo del *capizhca* de la música indígena, se repiten en velocidades diferentes. En el *caraway* se destaca el contorno pentafónico de las quenas y la presencia del charango (figura 42, tabla 42).

Figura 42.

Fusión de quenas, charango con batería y bajo

The musical score consists of five staves. The top staff is for Quena 1, showing a melodic line starting at measure 106. The second staff is for Charango, showing a rhythmic accompaniment with chords labeled Am, C, E7, and Am. The third staff is for Guitarra Eléctrica, which is mostly silent. The fourth staff is for Bajo, showing a bass line. The fifth staff is for Batería, showing a drum pattern with accents.

Fuente: Partitura *Por eso te quiero Cuenca* cc. 106-109 (Sánchez, 2016).

Se puede apreciar la mezcla del heavy metal con ritmos andinos como estilo propio de esta banda en la Ficha 21. Resumen. Cuando gobernó la tierrak. Anexo Tabla 42

Análisis del discurso. Contenido temático: como se ha indicado, la creación de la letra y la composición de la música pertenecen a Carlos Ortiz Cobos, con el título original *Por esto te quiero Cuenca*. Se trata de la descripción de las fiestas tradicionales de Cuenca, su música y su baile, mediante la exaltación de las costumbres y el amor a las tradiciones; “Un buen cuencano exalta el amor y la pertenencia a su tierra, a sus tradiciones” (Guerrero, 2002, p. 1129). A continuación se muestran ambos textos:

Por eso te quiero Cuenca. Capishca

Letra y música: Carlos Ortiz Cobos

Por eso, por eso, por esto Te quiero Cuenca. / Por eso, por eso, por eso te quiero Cuenca. //

Por tus cholas buenas mozas. / Por tus longos bien plantados. / Por tus mañanas preciosas. / Y tus cielos estrellados. // Por tus ríos cantadores. / Por tus chapas pitadores. / Por tus cuyes bien asados. / Y por tu mote pelado.

Por eso, por eso, por eso te quiero Cuenca. / Por eso, por eso, por esto te quiero Cuenca.

En las fiestas del Vado y en la del Septenario. / Todos hemos bailado ya nuestro sueño de arroz quebrado. / Como buenos cuencanos. / Por siempre amamos las tradiciones. / Como buenos cuencanos. / Por siempre amamos las tradiciones.

En esta tierra linda. / Con miles de doctores. / Todos han admirado. / A los poetas, que hay por docenas. / Nuestra Cuenca es la tierra. / Del buen zhumir y el agua caliente.

Por eso, por eso, por eso te quiero Cuenca. / Por eso, por eso, por eso te quiero Cuenca.

La letra es adaptada por la banda y cantan las primeras estrofas.

Banda: Música para Camaleones, *Por eso te quiero Cuenca/ Caraway.* (adaptación)

/Por tus cholas buenas mozas, / por tus longos bien plantados, / por tus cuyes bien asados / y el mote pelado. (bis).

/Por eso...por eso... / Por eso te quiero Cuenca/(bis)

En las fiestas del Vado / Y en la del Septenario, todos hemos bailado, hemos chupado, hemos cantado/ (bis).

/Por eso!... por eso!... / Por eso te quiero Cuenca/ Por eso!... por eso!... / Por eso te quiero...

Zapateando caraway, caraway, caraway /caraway, caraway, caraway / Bailando caraway, caraway, caraway / Zapateando caraway, caraway, caraway / La lolita es caraway, caraway, caraway / caraway, caraway, caraway/.

Recursos lingüísticos: la alusión a la *chola cuencana*, como el personaje emblemático de Cuenca, encierra en sí las características que tipifican a la mujer cuencana. Son versos de exaltación a una mujer hermosa, llamándola

chola buena moza. Es una descripción de personajes, lugares y fiestas simbólicas propios de la cultura cuencana popular.

Composición: En la forma original, las estrofas constan de cuatro versos de ocho sílabas con rimas consonantes. Versos y música describen la alegría de la ciudad y su gente. La fusión de aspectos técnicos del *metal* con música andina obliga a alterar los versos que influyen sobre el transmisor en su construcción del mensaje. Las interferencias serían música amplificada. La imagen que proyecta el grupo está cargada de símbolos de la cultura andina, y palabras del habla coloquial de la juventud (por ejemplo “chupado”, que significa “libar alcohol”). Así, la banda evoca el pasado pero la escena es real en el presente. La situación de comunicación se produce en el concierto en vivo.

Performance: incluye el uso de máscaras y trajes ceremoniales andinos. Es la primera banda de Cuenca que logra fusionar con éxito, ritmos de la música ecuatoriana como *capizhcas*, *pasacalles*²⁵ y *sanjuanitos*²⁶ con el *rock* y *heavy metal*. El trabajo es una hibridación de las culturas étnicas nacionales que se apropian de la música de las metrópolis; en ella se puede apreciar la coexistencia entre lenguaje culto y popular.

La tímbrica es variada entre sonidos potentes de la batería, el bajo y la guitarra eléctrica que combina sonidos suaves de la naturaleza y de los instrumentos andinos: flautas, queñas, sampoñas, quipas, ocarina que imitan los sonidos de aves de montaña; palos de lluvia imitando sonidos del río, el trueno, el viento: “las sampoñas y los toyo, instrumentos bolivianos” (Libertadmaf, s.f.). A este formato se une un instrumento de la orquesta sinfónica: el cello. Sus versiones en temas tradicionales *La Bocina*²⁷, *Por eso te quiero Cuenca*, *Caraway*, *Canelazo*²⁸, son acogidas por el público porque ofrecen

25. *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). (Guerrero, 2002, p. 1087).

26. 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 survivances* (1925) que: “...esta danza es un *waynito*”. (Guerrero, 2012, p. 1276).

27. “*La Bocina*. *Fox incaico* cuya música se acredita al compositor Rudecindo Inga Vélez. (Guerrero, 2002, p. 1276).

28. *Canelazo*, Pieza del compositor Gerardo Arias y Arias en la que combina métricas binarias y ternarias (6/8, 3/4) y se le dio el calificativo de *aire típico*. Fue grabado en los años cuarenta por el Dúo Haro-Ortiz, para la RCA Víctor). (Guerrero, 2002, p. 379)

sonoridades diferentes que enriquecen su imaginario y su sentido de pertenencia (Guerrero, 2002).

En la *performance*, la banda invita al público a moverse con gritos: “vamos gente... un poco de chicha”. La respuesta activa del público, además de cantar, es el baile y el *mosh*; es decir, se fusionan las danzas tradicionales con el *mosh* del *heavy metal* en movimientos de alegría y fiesta. La fusión, no solo de la música sino de las danzas tradicionales con los movimientos enérgicos del *heavy metal*, se convierten en juegos de fiesta, alegría y celebración tomadas de las fiestas populares cuenacanas, el ritmo tradicional *Capizhca* corresponde al baile de pareja suelta, animada por los concurrentes. La música permite un acercamiento y conexión más íntima con el público. Hay un espectáculo que gusta, que se comprende y se siente, porque la simplificación de la letra permite el canto general.

Música para Camaleones demuestra cómo, a pesar de que las industrias culturales han sobrecargado y estereotipado al planeta con sonidos e imágenes en donde la única regla establecida ha sido la superabundancia y el consumo, la creatividad de estos géneros puede ser enriquecida gracias a la interdisciplinariedad lingüística, etnográfica, sociológica y musicológica; se puede dialogar desde lo musical, lo sonoro, performativo, 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.

Música para Camaleones crea una *performance* de la realidad actual, en la que se juntan dos estéticas de contextos diferentes; sus integrantes declaran que buscan: «contemporaneizar [*sic.*] la música andina. Por eso fusionamos ritmos ancestrales o tradicionales con el rock y sus derivados, pues, somos mestizos urbanos y andinos» (Música para Camaleones, s/f).

Partituras



1. Banda Basca: *Culpables*

Partitura III.1 *Culpables*

CULPABLES

Música: Paulo Freire

Letra: Paulo Freire

Banda: Basca
Género: Heavy Metal

Edición crítica: Angelita Sánchez
Digitalización: Daniel Serrano

INTRODUCCIÓN

♩ = c. 150

The introduction is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line with rests, an electric guitar line with a rhythmic eighth-note pattern, a bass line with chords, and a drum line with rests.

Voz: Rests throughout the section.

Guitarra Eléctrica: Rhythmic eighth-note pattern. Chords: C, Em, C, Em, Am7, Em.

Bajo: Chords: C, Em, C, Em, Am7, Em.

Batería: Rests throughout the section.

INTERLUDIO

The interlude is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line with rests, an electric guitar line with a melodic line, a bass line with chords and a rhythmic pattern, and a drum line with a complex pattern.

Voz: Rests throughout the section.

Gtr. El.: Melodic line with accents. Chords: Bm, Em, G, Em, G. Includes markings for 12th fret bends (12) and a full bend (full).

Bajo: Chords: Bm, Em, G, Em, G. Rhythmic pattern.

Bat.: Complex rhythmic pattern with accents.

CULPABLES
Basca

13

Voz

Gtr. El.

Bajo

Bat.

18

Voz

Gtr. El.

Bajo

Bat.

ESTROFA A

mf

¿Quién te ol - vi -

G

p

23

Voz

Gtr. El.

Bajo

Bat.

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

Em G Em C D

CULPABLES
Basca

28

Voz

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

Gtr. El.

Em Bm C D Em

Bajo

Bat.

Detailed description: This system covers measures 28 to 32. The vocal line (Voz) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: 'ron - da en la puer - ta del tem - plo don - de es - ta el se - ñor.' The guitar (Gtr. El.) part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords Em, Bm, C, D, and Em. The bass (Bajo) part follows a similar eighth-note pattern. The battery (Bat.) part consists of a steady eighth-note drum pattern.

33

Voz

PUENTE ESTROFA B

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

Gtr. El.

G Em G Em

Bajo

Bat.

Detailed description: This system covers measures 33 to 37. The vocal line (Voz) is in treble clef. The lyrics are: 'To - dos re - zan lim - pian cul - pas'. The guitar (Gtr. El.) part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords G, Em, G, and Em. The bass (Bajo) part follows a similar eighth-note pattern. The battery (Bat.) part consists of a steady eighth-note drum pattern.

38

Voz

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

Gtr. El.

C D Em Bm C

Bajo

Bat.

Detailed description: This system covers measures 38 to 42. The vocal line (Voz) is in treble clef. The lyrics are: 'y en la ca - lle bus - ca - mos si hay al - guien a quien se'. The guitar (Gtr. El.) part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords C, D, Em, Bm, and C. The bass (Bajo) part follows a similar eighth-note pattern. The battery (Bat.) part consists of a steady eighth-note drum pattern.

CULPABLES
Basca

CORO

43

Voz

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

Gtr. El.

D Em

Bajo

Bat.

48

Voz

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

Gtr. El.

C D

Bajo

Bat.

53

Voz

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

Gtr. El.

Em Em

Bajo

Bat.

CULPABLES
Basca

58

Voz

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

Gtr. El.

58

Bajo

Bat.

58

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The vocal line (Voz) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins at measure 58 with the lyrics 'pa - bles de los ni - ños que van por las ca -'. The guitar (Gtr. El.) and bass (Bajo) parts are in the same key and time. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and includes a 'SOLO DE GUITARRA' section starting at measure 63. The bass part provides a steady accompaniment. The drum part (Bat.) is shown with 'x' marks indicating the placement of the drumsticks on the snare and tom-toms.

63

Voz

les.

Gtr. El.

63

Bajo

Bat.

63

SOLO DE GUITARRA

Detailed description: This system contains the second four staves of the musical score. The vocal line (Voz) is in treble clef and shows the vocal part for measures 63-67, with the lyrics 'les.'. The guitar (Gtr. El.) and bass (Bajo) parts continue from the previous system. The guitar part is labeled 'SOLO DE GUITARRA' and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bass part provides a steady accompaniment. The drum part (Bat.) is shown with 'x' marks indicating the placement of the drumsticks on the snare and tom-toms.

68

Voz

Gtr. El.

68

Bajo

Bat.

68

Detailed description: This system contains the third four staves of the musical score. The vocal line (Voz) is in treble clef and shows the vocal part for measures 68-72. The guitar (Gtr. El.) and bass (Bajo) parts continue from the previous system. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bass part provides a steady accompaniment. The drum part (Bat.) is shown with 'x' marks indicating the placement of the drumsticks on the snare and tom-toms.

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 1/2 1/2 G full Em 1/2 1/2 C*

Bajo

Bat.

CULPABLES
Basca

105

Voz

Gtr. El.

Bajo

Bat.

D Em Bm C D

ESTROFA C

110

Voz

Gtr. El.

Bajo

Bat.

Em G Em G Em

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

116

Voz

Gtr. El.

Bajo

Bat.

C D Em Bm

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

CULPABLES
Basca

PUENTE

ESTROFA D

120

Voz

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

Gtr. El.

C D Em G

Bajo

Bat.

125

Voz

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

Gtr. El.

Em G Em C D

Bajo

Bat.

130

Voz

pa - pa se pa - sa pa - sean - do por el Á - fri - ca.

Gtr. El.

Em Bm C D Em

Bajo

Bat.

CULPABLES
Basca

CORO

135

Voz

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

Gtr. El.

Bajo

Bat.

141

Voz

- ños que van por las ca - lles. To - dos hoy

Gtr. El.

C D Em Em

Bajo

Bat.

146

Voz

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

Gtr. El.

C D Em Em

Bajo

Bat.

meno mosso

2. Banda Basca: *Almas en la oscuridad*

Partitura III.2 *Almas en la oscuridad*

ALMAS DE LA OSCURIDAD

Música: Pablo Moscoso
Letra: Juan Pablo Hurtado

Género: Heavy Metal
Banda: Basca

Edición crítica: Angelita Sánchez
Digitalización: Daniel Serrano

INTRODUCCIÓN

$\text{♩} = 190$

Voz

Guitarra 1

Guitarra 2

Bajo

Batería

Guitarra acústica
[RIF 1]

1) *Ostinato*

mp

9

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

N.E.G2. 1) Ostinato, motivo melódico de estilo medieval

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

17

Voz

Gr. 1 *mp*

Gr. 2 Em D Em D

Bajo

Bat.

25

Voz

Gr. 1 *Guitarra eléctrica*

Gr. 2 *2) Guitarra eléctrica* Em D Em D *f*

Bajo

Bat. *f*

N.E.G2. 2) Intervalo con distorsión para crear sensación de poder (Acorde de poder).

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

Musical score for measures 33-40. The score includes five staves: Voz (Vocal), Gtr. 1 (Guitar 1), Gtr. 2 (Guitar 2), Bajo (Bass), and Bat. (Drums). The vocal line is silent. Gtr. 1 plays a melodic line with a fermata at the end. Gtr. 2 provides harmonic support with chords Em and D. The bass line features a driving eighth-note pattern. The drum part is a complex double-bass pattern with many 'x' marks indicating cymbal hits.

Musical score for measures 37-40. The score includes five staves: Voz (Vocal), Gtr. 1 (Guitar 1), Gtr. 2 (Guitar 2), Bajo (Bass), and Bat. (Drums). The vocal line is silent. Gtr. 1 plays a melodic line with a fermata at the end. Gtr. 2 provides harmonic support with chords Em and D. The bass line features a driving eighth-note pattern. The drum part is a complex double-bass pattern with many 'x' marks indicating cymbal hits.

N.E.B 1) Doble bombo - estilo trash metal

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

41 **PUENTE**

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

45

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

N.E.B. 1) Pedal rítmico

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

49

Voz

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

Bat.

Em Em F# G C

Detailed description: This system contains measures 49 through 52. The vocal line (Voz) and the first guitar line (Gr. 1) are silent, indicated by whole rests. The second guitar line (Gr. 2) features a rhythmic accompaniment of eighth notes with a chord progression of Em, Em, F#, G, and C. The bass line (Bajo) plays a steady eighth-note pattern. The drum line (Bat.) uses a pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum sound.

53

Voz

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

Bat.

Em Em F# G C

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. Similar to the previous system, the vocal and first guitar parts are silent. The second guitar line continues with the same eighth-note accompaniment and chord progression (Em, Em, F#, G, C). The bass and drum parts maintain their respective rhythmic patterns.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

INTERLUDIO

57 (Recitado) En la oscuridad, la vida y la muerte se juntan,

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

60 Nacen los hijos de la perdición, los ángeles sin luz

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

64

Voz

Producto del abandono,

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

67

Voz

la perversión y el olvido.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

ESTROFA A

1) *f*

Voz

Som-bras o-cul-tas es-pe-ran

Gtr. 1

Gtr. 2

D Em Em

Bajo

Bat.

71

Voz

en el frí-o de la no-che ex-tien-den sus ne-gras ma-nos pa-ra que in-ten-

Gtr. 1

Gtr. 2

Em Em Em

Bajo

Bat.

76

N.E.V. 1) Gritos

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

CORO

Voz *sf*
- tes sal-var - los Son al - mas de la os-cu - ri - dad

Gtr. 1 *sf*

Gtr. 2 Em Em

Bajo

Bat. *sf*

INTERLUDIO

Voz *mf*
en - gen - dros de la so-cie - dad

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 Em Em *mf*

Bajo

Bat. *mf*

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

91

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ESTROFA B

95

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

f
Se a - tras - tran en

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

100

Voz

— el as - fal - to, co - mien - do pol - vo de la ciu - dad sus cuer - pos —

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

104

Voz

— mu - ti - la - dos re - sis - ten tor - men - tas — CORO Son al -

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

109

Voz

mas de la os-cu-ri - dad en - gen - dros de la so-cie-

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

Em Em Em

114

Voz

dad

INTERLUDIO

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

G# G F Em G#

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

120

Voz

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

Bat.

126

Voz

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

132

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

137

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

142 ESTROFA C

Voz

So-bre-vi-ven a los gol - pes a-pren-dien-do a huir y a ro-bar,

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

Detailed description: This block contains the musical score for the first system, labeled 'ESTROFA C' and measures 142-146. It features five staves: 'Voz' (Vocal), 'Gtr. 1' (Guitar 1), 'Gtr. 2' (Guitar 2), 'Bajo' (Bass), and 'Bat.' (Drums). The vocal line has lyrics: 'So-bre-vi-ven a los gol - pes a-pren-dien-do a huir y a ro-bar,'. The guitar 2 staff shows chords Am and G. The drum staff shows a consistent pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

147 PUENTE

Voz

se es-con - den tras las cru-ces de la so-le - dad

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

Detailed description: This block contains the musical score for the second system, labeled 'PUENTE' and measures 147-151. It features five staves: 'Voz' (Vocal), 'Gtr. 1' (Guitar 1), 'Gtr. 2' (Guitar 2), 'Bajo' (Bass), and 'Bat.' (Drums). The vocal line has lyrics: 'se es-con - den tras las cru-ces de la so-le - dad'. The guitar 2 staff shows chords Am, G, Am, G, G. The drum staff shows a consistent pattern of eighth notes with 'x' marks above them, ending with a double bar line and a final flourish.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

ESTROFA D

152

Voz

So-bre-vi-ven al a-ce-cho

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

157

Voz

es-cua-dro-nes lim-pian la ciu-dad a-ni-qui-la-dos co-mo pla-gas las al-mas de

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

162

Voz

la os - cu - ri - dad

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

166

Voz

PUENTE

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

SOLO DE GUITARRA

171

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

176

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

181

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

186

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

191 ESTROFA E

Voz

Hoy jue - gan a ha - cer gue - rra ma - ña - na par - te de e - lla se - rán

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

196

Voz

ba - jo ca - jas de car - tón sus sue - ños se es - fu - man.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

201 **CORO**

Voz

Son al - mas de la os - cu - ri - dad en - gen - dros

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

206 **INTERLUDIO**

Voz

de la so - cie - dad.

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ALMAS DE LA OSCURIDAD
Basca

211

Voz

211

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

Bat.

Em G# G F Em Em

3. Banda Bajo Sueños: Nada de amor

Partitura III.3 Nada de amor

NADA DE AMOR

Letra y música: Mauricio Calle

Banda: Bajo Sueños
Género: Heavy Metal

Edición crítica: Angelita Sánchez
Digitalización: Daniel Serrano

INTRODUCCIÓN

Voz

Guitarra 1

Guitarra 2

Bajo

Batería

PUENTE

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

N.E.G1 1) Con Chorus y Reverb
N.E.G2 1) Con distorsión

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

10

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

14

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

Gritos

Uh

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

19

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

ESTROFA A

24

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

Uh Con mi men-te, en blan - co ya no pue -

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

29

Voz

- do vi-vir na-da de_a - mor, con na - da en tu co-ra-zón

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

34

Voz

Un re-cu_er-do tu - yo me,ha-ce son - re__ ir

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

N.E.G1 2) Efecto de acorde de poder

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

38

Voz

don-de_es - ta - rá mi_a - mor en tu co - ra - zón

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

42

PRE CORO

Voz

Pe - ro re - cuer - da que_al_gún dí - a yo te_a - mé

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

46

Voz

sé que tu sa - bes que yo nun-ca te fa - llé

Gtr. 1

Gtr. 2

A F C Dm

Bajo

Bat.

50

CORO

Voz

Na-da de a - mor, na - da de a - mor

Gtr. 1

p *mf*

Gtr. 2

p *mp*

A Dm C

Bajo

p *mf*

Bat.

p *f*

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

55

Voz

que aún se es - cu - cha el si - len - cio en - tre tu y yo Na - da de a -

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

1.

60

Voz

2.

Gtr. 1

Riff de Gtr. en 3ras

Gtr. 2

Bajo

Bat.

1/2

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

ESTROFA B

65

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

f

Pe-ro ten pre - sen -

C D A Dm

mp

f

70

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

- te que el ca - lor que te dió mi piel fue de ver - dad y ya no lo sen - ti - ras

B \flat C

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

75

Voz

Aho-ra que tan le - jos tu ___ te en - cuen-

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

79

Voz

- tras ya ___ de mi ___ pre-gun - ta - ré al pa - sa - do en que ___ fa - llé

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 75 to 88. The second system covers measures 79 to 88. The vocal line (Voz) is in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2) are in a treble clef. The bass part (Bajo) is in a bass clef. The percussion part (Bat.) is in a drum set notation. The lyrics are in Spanish. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords (Dm, Bb, C).

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

83 PRE CORO

Voz

Pe - ro re - cuer - da que al - gún

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

Detailed description: This system covers measures 83 to 86. The vocal line (Voz) has a rest in measure 83 and then sings 'Pe - ro re - cuer - da que al - gún' across measures 84-86. The guitar 1 (Gtr. 1) part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The guitar 2 (Gtr. 2) part provides accompaniment with chords Dm, Dm, C, F, and C. The bass (Bajo) part has a steady eighth-note bass line. The battery (Bat.) part shows a drum kit with various rhythmic patterns.

87

Voz

dí - a yo te a - mé sé que tu sa - bes que yo

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

Detailed description: This system covers measures 87 to 90. The vocal line (Voz) has a rest in measure 87 and then sings 'dí - a yo te a - mé sé que tu sa - bes que yo' across measures 88-90. The guitar 1 (Gtr. 1) part continues with a melodic line. The guitar 2 (Gtr. 2) part provides accompaniment with chords Dm, A, F, and C. The bass (Bajo) part continues with a steady eighth-note bass line. The battery (Bat.) part continues with a consistent drum pattern.

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

91

Voz

nun-ca te fa - llé Na - da de a - mor, na - da de a -

Coro

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

mp *mf*

Dm A Dm

96

Voz

mor que aún se es - cu - cha el si - len - cio en - tre tu y yo

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

C Bb C Dm A

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

101

1. 2. SOLO DE GUITARRA

Voz

Na - da _ _ de _ a

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

106

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

CORO

Voz

Na - da de a - mor, na - da de a - mor

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

Voz

que aún se es - cu - cha el si - len - cio en - tre tu y yo

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

120

Voz

Na - da de a-mor oh na - da de a-mor na - da

Gtr. 1

Gtr. 2

Dm C Dm

Bajo

Bat.

125

Voz

na - da na - da de a - mor na - da de a -

Gtr. 1

Gtr. 2

C Dm

Bajo

Bat.

NADA DE AMOR
Bajo Sueños

130

Voz

mor que aún se es - cu - cha el si - len - cio en - tre tu y yo

Gtr. 1

Gtr. 2

C Bb C Dm

Bajo

Bat.

134

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

A Dm

Bajo

Bat.

4. Banda Bajo Sueños: *Dama imaginaria*

Partitura III.4. *Dama imaginaria*

DAMA IMAGINARIA

Letra y música: Mauricio Calle

Banda: Bajo Sueños
Género: Heavy Metal

Edición crítica: Angelita Sánchez
Digitalización: Daniel Serrano

INTRODUCCIÓN

$\text{♩} = 114$

Voz

Guitarra 1

Guitarra 2

Bajo

Batería

5

5

5

5

DAMA IMAGINARIA
Bajo Sueños

ESTROFA A

9

Voz

Ca-da-día que pien-so más en ti Pre-gun - té en dónde es-tas tu

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

13

Voz

Si so-lo yo te en-con-tra - ré Y al fi - nal jun-tos los dos

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

DAMA IMAGINARIA
Bajo Sueños

17

Voz

Por qué sien-to que, el soño ha-rá ca - lor Si a unes - tás den-tro de mi in-te-rior

Gtr. 1

Gtr. 2

Cm A \flat B \flat E \flat B \flat

Bajo

Bat.

PRE CORO

21

Voz

— Pien-so que tu for-mas par-te de mi — Y que, al-gún di - a — yo po-

Gtr. 1

Gtr. 2

A \flat A \flat Gm Fm Cm Fm

Bajo

Bat.

DAMA IMAGINARIA
Bajo Sueños

25

Voz

dré com-par-tir — La i-lu-sión de dar-te to-do es-te,a - mor Y,al fi-nal jun-tos los dos —

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

25

CORO

Voz

— Sin tu,a - mor — mo - ri-ré — Sin tu,a - mor — so - lo, en el mun-

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

30

p *mp* *C m* *A b* *B b*

pp *mf*

DAMA IMAGINARIA
Bajo Suños

34

Voz

- do es-ta-ré Sin tu, a - mor mo - ri-ré Sin tu, a - mor da ma-i-ma-gi-na-

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

38

Voz

- ria mo-ri-ré

ESTROFA B

So-la-men-te te veo en mi ji - lu -

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

p *mf*

p *mp*

p *mf*

p *mf*

DAMA IMAGINARIA
Bajo Sueños

42

Voz

- sión Y_ello - rar _____ pensando, en tu a-mor _____ Yo se bien que tu, estás cer-ca de mí

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

46

Voz

_____ Nues-tro, a - mor ja - más mo - ri-rá _____

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

Chords: A^b, B^b, C^m, A^bB^b, C^m, A^b, B^b, E^b, B^b, A^b, A^b, G^m

DAMA IMAGINARIA
Bajo Sueños

PRE CORO

50

Voz

Pien-so que tu for-mas par-te de mi _____ Y que al-gún di - a ____ yo po - dré com-par-tir _____

Gtr. 1

Gtr. 2

Fm Cm Fm Eb

Bajo

Bat.

54

Voz

La i-lu-sión de dar-te to-do es-te, a - mor Y al fi-nal jun-tos los dos _____ Sin tu, a

Gtr. 1

Gtr. 2

Gm Cm Ab Bb

Bajo

Bat.

p *mf*

p *mp*

p *mf*

p *mf*

DAMA IMAGINARIA
Bajo Sueños

59 **CORO**

Voz

mor — mo-ri-ré — Sin tu a - mor — so-lo, en el mun - do, esta-ré — Sin tu a - mor — mo-ri-ré

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

64

Voz

— Sin tu a - mor — da ma i-ma-gi-na - ria mo-ri-ré —

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

p — *mf*

DAMA IMAGINARIA
Bajo Suchos

69 **PUENTE**

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

73

Voz

Gtr. 1

Gtr. 2

Bajo

Bat.

DAMA IMAGINARIA
Bajo Sueños

77

Voz

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

Bat.

SOLO DE GUITARRA

8

Cm A \flat B \flat E \flat B \flat

81

Voz

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

Bat.

CORO

Sin tu_a - mor _____ mo - ri-ré _____ Sin tu_a -

G Cm A \flat

p *mf*

DAMA IMAGINARIA
Bajo Sueños

85

Voz

mor so-lo en el mun - do, es-ta-ré Sin tu, a - mor mo - ri-ré Sin tu, a -

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

Bat.

89

Voz

mor da ma, ima-gi-na - ria mo-ri-ré Por-que real-men-te te a-mo -

Gr. 1

Gr. 2

Bajo

Bat.

p *mf*

5. Banda Bajo Sueños: Esta noche

Partitura III.5 Esta noche

ESTA NOCHE

Letra y música: Mauricio Calle

Banda: Bajo Sueños
Género: Heavy Metal

Edición crítica: Angelita Sánchez
Digitalización: Daniel Serrano

$\text{♩} = 110$

Voz

INTRODUCCION

Guitarra Eléctrica 1

Guitarra Eléctrica 2

Bajo

Batería

Detailed description: This block contains the musical score for the introduction of the song. It features five staves: Voice, Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Bass, and Drums. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 110. The introduction is marked 'INTRODUCCION'. The guitar parts include a melodic line on the first guitar and a chordal accompaniment on the second guitar, with chords C#m, A, E, and B. The bass line is a simple eighth-note pattern. The drums play a consistent eighth-note pattern. Dynamics include *mf* for the guitars and *mp* for the drums.

Voz

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

Detailed description: This block contains the musical score for the main body of the song. It features five staves: Voice, Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Bass, and Drums. The key signature and time signature remain the same. The first staff (Voice) is mostly empty. The second staff (Gtr. E. 1) has a melodic line starting with a dynamic marking of *f*. The third staff (Gtr. E. 2) continues with the chordal accompaniment from the introduction, with chords C#m, A, E, and B. The bass line and drum pattern continue from the introduction. Dynamics include *f* for the first guitar and *mp* for the drums.

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

9 **f** ESTROFA A

Voz

No, ya no soy el mis mo de a-yer hoy

Gtr. E. 1

p

Gtr. E. 2

A B C#m E

mp

Bajo

f

Bat.

14

Voz

ya no ne-ce - si-to-en-ten-der que el vien-to, he - la-do gol-peó tu ser

Gtr. E. 1

B A

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

The musical score is arranged in five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "No, te-mo que te pue-da per-der mi_or-gu-llo va-le más que tu piel". The second staff is the first electric guitar (Gtr. E. 1) with a melodic line. The third staff is the second electric guitar (Gtr. E. 2) with chords B, C#m, and E. The fourth staff is the bass (Bajo) with a bass line. The fifth staff is the drums (Bat.) with a drum pattern. The score is divided into two systems, with measures 18-22 and 23-27. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Voz

No, te-mo que te pue-da per-der mi_or-gu-llo va-le más que tu piel

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

de_es-com-bros pien-so sa - lir de pie

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

27 **PRE CORO**

Voz
No pue-do sal-var - te o - tra vez hoy es mo-men-

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2
Guitarra Limpia
F#m7 C#m B
mp

Bajo

Bat.

32 **CORO**

Voz
- to de per - der Sien - to que es - ta no -

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2
A B C#m
mp

Bajo
f

Bat.
f

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

36

Voz

- che me ol-vi-dé de ti sien - to que es-ta no - che re-nun-cia

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

A E B C#m A

Bajo

Bat.

INTERLUDIO

41

Voz

ré a tí, ol - vi - dar - te hoy

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

E G# C#m A E

Bajo

Bat.

f

mf

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

46 ESTROFA B

Voz Se de - tie - ne, el tiem - po más a - llá

Gtr. E. 1 *p*

Gtr. E. 2 B A B C#m *mp*

Bajo

Bat.

51

Voz de la ra - zón es - cu - char, sen - tir, ro - bar el rit - mo de

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2 E B

Bajo

Bat.

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

55 **PRE CORO**

Voz

— tu co - ra - zón — No pue - do con - fiar - me o - tra vez

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

59

Voz

hoy — es mo - men - to de — per - der

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

63 **CORO**

Voz

Sien - to que es - ta no - che me ol - vi - dé de ti

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

A B C#m A E

Bajo

f

Bat.

f

68

Voz

sien - to que es - ta no - che re - nun - cia - ré a ti,

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

B C#m A E

Bajo

Bat.

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

72 **PUENTE** 1.

Voz
ol - vi - dar - te hoy _____

Gtr. E. 1
f

Gtr. E. 2
G# *mf* A C#m E B

Bajo
f

Bat.

77 2.

Voz

Gtr. E. 1
Solo de guitarra en escala C#m natural

Gtr. E. 2
B C#m A E

Bajo

Bat.

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

81

Voz

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

86

Voz

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

CORO

Sien - to que es - ta no - che me ol - vi - dé de ti _____

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

91

Voz

sien - to que es - ta no - che re - nun - cia - ré a ti, ol - vi - dar - te hoy

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

B C#m A E G#

96

INTERLUDIO

Voz

yo quie - ro, ol - vi - dar - te hoy

Gtr. E. 1

Gtr. E. 2

Bajo

Bat.

C#m A E B

ESTA NOCHE
Bajo Sueños

100

Voz

100

Gtr. E. 1

f

Gtr. E. 2

C#m A E B A

Bajo

100

Bat.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'ESTA NOCHE' with the subtitle 'Bajo Sueños'. It is arranged for five instruments: Voice (Voz), Electric Guitar 1 (Gtr. E. 1), Electric Guitar 2 (Gtr. E. 2), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as 100. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) for the electric guitars. The electric guitar 2 part includes chord symbols: C#m, A, E, B, and A. The bass line features a steady eighth-note pattern. The drum part consists of a consistent eighth-note pattern with accents on the first and third beats of each measure.

6. Banda Ciudad Santa: *Cuando gobernó la tierra*

Partitura III.6. *Cuando gobernó tierra*

CUANDO GOBERNÓ

Ciudad Santa

Género: Heavy metal
Banda: Ciudad Santa

Edición crítica: Angelita Sánchez
Digitalización: Carlos Riera

INTRODUCCIÓN

$\text{♩} = 120$

Voz

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

Voz

E. Gtr.

Bajo

Bat.

1)

N.E.B. 1) Doble pedal de bombo

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

7

Voz

E. Gr. *Em Em Em F#m*

Bajo

Bat.

INTERLUDIO

11

Voz

E. Gr. *Em F#m Em Em*
mf f mf f

Bajo

Bat.

15

Voz

E. Gr. *Em Am Am*
mf f mf f

Bajo

Bat.

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

18

Voz

E. Gtr.

Bajo

Bat.

ESTROFA A

22

Voz

E. Gtr.

Bajo

Bat.

Co-mo en un es - pe-jo ne - gro - se re - fle - ja el in - ge - nio

25

Voz

E. Gtr.

Bajo

Bat.

se re - fle - jan cas - cos - ver - des si les a - pun - tan vi - da, e - ter - na y es - to - se - pone re - tum - ban

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

28

Voz

el mic-do cede sal - to, en ba-las - los bra-zos de la hoy son... u-no do-lo-res de men - te no se por

E. Gr. G D C B

Bajo

Bat.

31

Voz

que del no-ser - por que

INTERLUDIO

E. Gr. B B Em

Bajo

Bat.

34

Voz

E. Gr. Em Em Am

Bajo

Bat.

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

CORO

37

Voz

Ella es-tá fe-liz es-tá con-ten-ta — es-tá fe-liz es-tá con-ten-ta

E. Gr.

Bajo

Bat.

40

Voz

— es-tá fe-liz es-tá con-ten-ta tie-rra de nue-vo — tie-rra jo-ven-no tie-rra

E. Gr.

Bajo

Bat.

ESTROFA B

43

Voz

po-co más a-llá del he-ro-e el que po-ne van del tum-bas el que llo-ra por-la san-gre a je-na

E. Gr.

Bajo

Bat.

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

46

Voz

pe-ro di-cen a van - cen-mas las la-gri-mas en-tran en las ve-nas y na-di-e quie-re llo-rar

E.Gtr.

C B Em G

Bajo

Bat.

49

Voz

no hay un buen in-sul - to-no hay na-da pa-ra que al - guien quie-ra a-ca-bar quie-ra a-ca-bar

E.Gtr.

D C B B

Bajo

Bat.

52

Voz

SOLO DE GUITARRA 1

E.Gtr.

B Em Em/A

Bajo

Bat.

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

55

Voz

E. Gr. G/D A/E B Em/A

Bajo

Bat.

59

Voz

E. Gr. G/D A/E B Em

Bajo

Bat.

63

ESTROFA C

Voz

E. Gr. Em G D

Bajo

Bat.

la ca-be-za - no sien - te en ca-lor del sol ni la bo-ca, el sa - bor, de una mu-jer si sien - te al-go de pie

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

66

Voz

es la ma-no-de la so-le-dad un po-co más a-llá de _____ el que nun-ca se can-so-de fir-mar

E. Gtr.

C B Em G

Bajo

Bat.

69

Voz

fir-ma fir-ma en pa-pe-les caros que so-lo dan ga-nas de-ca-gar ga-nas de-ca-gar

E. Gtr.

D C B B

Bajo

Bat.

72

Voz

SOLO DE GUITARRA 2

E. Gtr.

B Em Em

Bajo

Bat.

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

The musical score is divided into three systems, each starting at a specific measure number: 75, 79, and 83. The key signature is one sharp (F#).

- System 1 (Measures 75-78):**
 - Voz:** Four measures of whole rests.
 - E. Gr.:** Chords Em and Em for the first two measures. The last two measures contain a melodic line with dynamics *mf* and *f*.
 - Bajo:** Slashed lines for the first two measures, then a melodic line with dynamics *mf* and *f* for the last two measures.
 - Bat.:** Consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.
- System 2 (Measures 79-82):**
 - Voz:** Four measures of whole rests.
 - E. Gr.:** Chords D, Em, F#m, and Em across the four measures.
 - Bajo:** Slashed lines for all four measures.
 - Bat.:** Consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.
- System 3 (Measures 83-86):**
 - Voz:** Four measures of whole rests.
 - E. Gr.:** Chords G, Am, B, and Em across the four measures.
 - Bajo:** Slashed lines for all four measures.
 - Bat.:** Consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

87

Voz

E.Gtr. G Am B Em

Bajo

Bat.

91

Voz

E.Gtr. G Am B Em

Bajo

Bat.

95

Voz

E.Gtr. Em Em Em

Bajo

Bat.

mf *f*

mf *f*

mf *f*

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

ESTROFA D

98

Voz

la rea-li-dad es in - jus-ta la ver-dad piso-te-a-da ya no hay vi-das - ni anti - Cris-to

E. Gtr.

Em G D

Bajo

Bat.

101

Voz

so-lo el in-ge-nio que bri-lla, es-te-pla-neta no hu-bo nada no hu bo ni una gue-rra no hu-bo-nada ni un so-lo so-ni-do

E. Gtr.

C B Em G

Bajo

Bat.

104

Voz

no pier-do na-da se que-ma-ron las ban-de-ras go-bier-no tie-rra rei - no de nue-vo tie - rra

E. Gtr.

D C B B

Bajo

Bat.

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

107 **INTERLUDIO**

Voz

tie - rra

E.Gtr.

Bajo

Bat.

110

Voz

Ella

E.Gtr.

Bajo

Bat.

CORO

113

Voz

es - tá fe - liz es - tá con - ten - ta es - tá fe - liz es - tá con - ten - ta - es - tá fe - liz es - tá con - ten - ta

E.Gtr.

Bajo

Bat.

CUANDO GOBERNÓ
Ciudad Santa

116

Voz

tie - rra de nue - vo tie - rra jo - ven no tie - rra

E. Gr. *Am*

Bajo

Bat. *f*

118 CODA

Voz

E. Gr. *Em*

Bajo

Bat. 2)

120

Voz

E. Gr. *Em* *rit.* *G* *Em*

Bajo

Bat. 3

N.E.B. 2) Velocidad extrema en el bombo

7. Banda Música para Camaleones: *Por eso te quiero Cuenca. Caraway*

Partitura III.7. *Por eso te quiero Cuenca*

POR ESO TE QUIERO CUENCA

Música para Camaleones

Música: Carlos Ortiz Cobos
 Género: Heavy metal
 Adaptación: Música para Camaleones

Edición crítica: Angelita Sánchez
 Digitalización: Carlos Riera

INTRODUCCIÓN

♩ = c. 160

Voz

Quena 1
2

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

10

Voz

Quena 1
2

Gr. E.

Bajo

Bat.

POR ESO TE QUIERO CUENCA
CARAWAY

19

Voz

Qna. 1
2

Gtr. E.

Bajo

Bat.

G G B Em B Em B

25

Voz

Qna. 1
2

Gtr. E.

Bajo

Bat.

Em B Em B Em Em Em B Em

f

ESTROFAA

37

Voz

Qna. 1
2

Gtr. E.

Bajo

Bat.

♩ = c. 160

Por tu cho - las buc-nas no-sas por tus lun - gos bien plum-ta - dos

Em Em Em B Em G G

POR ESO TE QUIERO CUENCA
CARAWAY

44

Voz

por tus cu - yes bien a - sa - dos y el mo - te pe - la - do por tus cho - las bee - nis mo - sas por tus lun - ges bien plan - ta - dos

Qna. 1
2

Gtr. E.

Bajo

Bat.

50

Voz

por tus cu - yes bien a - sa - dos y el mo - te pe - la - do **CORO** por e - so por e - so por e - so te quie - ro Cuen - ca por e - so por

Qna. 1
2

Gtr. E.

Bajo

Bat.

57

Voz

e - so por e - so te quie - ro Cuen - ca

Qna. 1
2

Gtr. E.

Bajo

Bat.

$\text{♩} = c. 160$

POR ESO TE QUIERO CUENCA
CARAWAY

ESTROFA B

66

Voz

En las fies-tas del Va - do y en las del cen-te - na - rio En las fies-tas del Va - do y en las del cen-te - na -

Qna. 1
2

Gtr. E.

Em B Em Am Am Am

Bajo

Bat.

74

Voz

- rio to-dos he-mos ba-i - la-do he-mos cha-pa - do he-mos cen-ta - do to-dos he-mos ba-i - la-do he-mos cha-pa - do he-mos cen-ta -

Qna. 1
2

Gtr. E.

Am C E7 Am G G B7

Bajo

Bat.

CORO

62

Voz

- do por e - so por e - so por e-so te que - ro Cuen - ca por e - so por e - so por e - so te que - ro

Qna. 1
2

Gtr. E.

Em B Em B7 Em B7 Em B7

Bajo

Bat.

♩ = c. 160

POR ESO TE QUIERO CUENCA
CARAWAY

99 $\text{♩} = \text{c. } 160$ Caraway

100 Charrango rasgueado

114

Chords: Am, C, E7, Am, Am, C, E7, Am, Am, C, E7, Am

Chords: C, G, Am, G, Am, F, F, Am

POR ESO TE QUIERO CUENCA
CARAWAY

129

Voz

Qña. 1
2

Char.

Gtr. E.

Bajo

Bat.

139

Voz

Qña. 1
2

Gtr. E.

Bajo

Bat.

Za-pa-te-na-do ca-ra-way ca-ra-way

144

Voz

Qña. 1
2

Gtr. E.

Bajo

Bat.

ca-ra-way ca-ra-way ca-ra-way ca-ra-way ca-ra-way ca-ra-way ca-ra-way bu-lau-de-ro ca-ra-way ca-ra-way

POR ESO TE QUIERO CUENCA
CARAWAY

214

Voz

Qna. 1
2

Char.

Gtr. E.

Bajo

Bat.

229

Voz

Qna. 1
2

Gtr. E.

Bajo

Bat.

A modo de conclusiones

El presente estudio de la música popular urbana, *heavy metal*, tiene sus fundamentos en la teoría de Antonio Gramsci, quien plantea la tensión creada por la imposición de una cultura hegemónica sobre las culturas subalternas que expresan su resistencia en contextos adversos. Desde este punto de vista, creemos que 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 nuevas culturas en espacios reemplazados por la tecnología, la web, y conciertos en vivo y al aire libre.

El *heavy metal*, a semejanza de los movimientos de vanguardia en el arte, constituye el manifiesto de las culturas actuales en las ciudades latinoamericanas y abordan temas como la densidad poblacional, debido al crecimiento de las ciudades, los nuevos paisajes sonoros urbanos, los ruidos de la actividad industrial, la velocidad, la adrenalina, la oscuridad, la pobreza y la pérdida de sentido de los lugares.

Del fenómeno estudiado se derivan algunas aristas: la presencia de estereotipos en la música nacional hecha para el consumo masivo. Los actores de estas culturas señalan, que su afinidad con el *heavy metal* no significa falta de identidad o desprecio por las tradiciones. Expresan su amor a la ciudad y buscan ser parte de su cultura. Un ejemplo del sentido de pertenencia es la construcción del imaginario, Cuenca, capital del *rock*, calificativo que circula desde 1998. El rechazo de sectores tradicionalistas de la ciudad les hace optar por mantenerse como culturas *underground*.

En la música popular urbana, los jóvenes no pertenecen necesariamente a grupos beligerantes, su antagonismo nace de su ideología; en los textos de las canciones trabajan en los mensajes, en los contenidos y se apegan a las formas tradicionales como un aprendizaje, buscando el conocimiento o desechando lo comercial. Las manifestaciones de rebeldía de los jóvenes se inscriben en la *performance* de sus imágenes: su vestuario de una moda extravagante, símbolos, gustos musicales que traducen las formas de comunicar inconformidad y afirmar su presencia, aunque sea de manera marginal. Mientras, los símbolos tradicionales de la religión, la política y la cultura cuencana, aparentan tolerancia ante estas manifestaciones, en defensa del criterio de que la verdadera cultura se conserva, como se dijo, en los museos, las bienales, la academia o en la música religiosa.

La escena local del *heavy* evidencia la tensión de clases sociales dado entre la separación de una sociedad pudiente, heredera de una larga tradición de cultura y linaje, frente a las clases populares medias y bajas, y a una nueva fuerza social y económica como el mestizaje de la música: la imposición de la cultura del migrante, la fusión de la música proveniente de la migración, representada en los jóvenes y sus expresiones culturales.

No obstante, ante las ansias de modernidad frente a la tradición, estos jóvenes, identificados con la música *heavy metal*, han desarrollado un compromiso con la autenticidad de la cultura cuencana; la música popular urbana de *heavy metal*, 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.

A finales del siglo XX, se produjo un *boom* migratorio austral. Esta situación produjo entre sus consecuencias determinados conflictos en los procesos culturales de tradición y modernidad, este último a través de posiciones de vanguardia. En relación con la tradición, se observa la presencia de una gran religiosidad sincrética (cristianismo y creencias ancestrales de pueblos fundacionales) con la hegemonía y el control ideológico de la iglesia católica, tematizado como motivo de crítica en varias canciones de *heavy metal*.

La declaratoria de Cuenca como 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, y un elemento fuerte e integrador de la cultura en la ciudad como tradición cultural.

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

Esta expresión musical contemporánea ha tenido que superar múltiples obstáculos. En varias entrevistas, los actores han afirmado que en Cuenca no existe industria cultural musical del *heavy metal*, con lo cual se refieren a la no comercialización de su música, pero su inconformidad se dirige también a que las políticas del estado no los reconocen como trabajadores de la cultura, al considerar que es una música que se desarrolla en la escena *underground*.

Lentamente, las bandas de *heavy metal* y de *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. Algunos músicos *underground* sienten, que al aceptar estos reconocimientos, están traicionando su cultura. No obstante, podrían ser los inicios de un anhelado diálogo cultural.

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 *Cruks en Karnak* (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.

En el tomo I de esta investigación, publicado bajo el título: *Musicología de la Música Popular Urbana. Heavy Metal y Rap en Cuenca, Ecuador*, 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 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.

En este Tomo II se publica el levantamiento de partituras y edición como herramienta para una mejor comprensión musical a través del análisis morfológico, performático y semiótico de la escena del *heavy metal* en Cuenca, Ecuador. El análisis morfológico musical nos muestra que el comportamiento armónico de algunos de los temas seleccionados utiliza el sistema modal con énfasis en el modo eólico. En estas inflexiones armónicas no se utiliza el círculo de quintas, sino que utilizan funciones armónicas por grado conjunto. En cuanto al uso de armonía tonal, que utiliza el grupo Bajo Sueños, se maneja la relación tensión y reposo que utiliza el acorde de V y Im.

Las configuraciones melódicas de las canciones toman en cuenta el rango de la voz, pero también los instrumentos, especialmente la guitarra, llegan a tener su papel principal en los solos y *riffs*. Los movimientos a grado

conjunto y la poca presencia de cromatismos evidencia la relación con el sistema modal.

En la parte rítmica marcada con mucha precisión y a gran velocidad por la percusión, también participan las dos guitarras, una de ellas va a apoyar la parte rítmica armónica. Los cambios de compás a veces se suceden en función de la necesidad estética de movimiento o reposo de las ideas musicales.

Encontrar la metodología de análisis para este trabajo exige una labor intensa por el aporte multidisciplinario existente entre los conceptos, categorías y contenidos de los estudios culturales, la antropología de la música y la sociología de la música.

En el desarrollo del proyecto surgió un repertorio abundante de obras, a pesar de que se escogieron ejemplos representativos, al confrontar, clasificar y referenciar, inicialmente, 156 obras de *heavy metal*. El trabajo con las fuentes también exigió la asistencia permanente y documentación de presentaciones públicas y audiciones radiales, que inicialmente no estaba previsto.

Las canciones y los discursos de las bandas clasificadas en esta investigación dentro del género musical *heavy metal*, Basca, Bajo Sueños, Ciudad Santa y Música para Camaleones, no se han desgastado ni con el tiempo ni con la repetición, contrariamente, hoy se puede ver que ya entran en diálogos interculturales porque el público quiere escucharlas dada su autenticidad, como un reencuentro con formas musicales que en su momento no tuvieron espacio en la ciudad.

Bibliografía

- Achig, L. (2011). "Acceso y uso de las TIC por los y las jóvenes de Cuenca, formas y espacios de aprendizaje social y Político". DIUC Universidad de Cuenca. Revista *Acordes*. No. 5.
- 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.
- 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.
- Augé, M. (2007). *Por una antropología de la movilidad*. 1ra. Barcelona: Gedisa, S.A.
- Ayala, R. (2008). *El mundo del rock en Quito*. Quito: IDEA, Corporación Editora Nacional.
- Azula, M., Rodríguez, M., y 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.
- Bajtín, M. (2012). *Estética de la creación verbal*. Bubnova, Tatiana (trad.). 10a ed. México: Siglo XXI.
- Bajo Sueños. (s/f,a). *Dama Imaginaria*. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=PfsM3qslnjM>
- Bajo Sueños. (s/f,b). *Esta Noche*. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=fmazHdziHBs>
- Bajo Sueños. (s/f). *Nada de amor*. [en línea]. <<https://www.youtube.com/watch?v=MFwkZfje5no>>
- Basca. (s/f). *Almas de la oscuridad*. [en línea]. <<https://www.youtube.com/watch?v=Jnqmk7IhTUU>>
- Basca. (2008) *Hijos de... Remasterizado. Culpables*. Track 4 [en línea]. Full Álbum-I- Disco Completo. Año de Lanzamiento. <https://www.youtube.com/watch?v=YQ6UwRjyThM>
- Basca. (2014) *Web site*. [en línea]. <<http://www.basca.ec/>>
- Belinche, D. & Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*. La Plata: Edulp.
- Blacking, J. (1973, 1986). *Com'è musicale l'uomo?* Edición italiana de, *How musical is man?* Seattle/London: University of Washington Press, 1973. Milano: Unicopli. 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.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Brito, P. (s/f). *Antología rock ecuatoriano 1 (Rockumental)*. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=KvHBDsvyUzo>
- Broughton, F. y Brewster, B. (2006). *Historia del DJ. Anoche un DJ salvó mi vida*. López, Beatriz (trad.); McLaren, James (rev.). Barcelona: Robinbook.
- Burbano, 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: *Etnomusicology*, Vol. 31, No. 1 (Winter, 1987), pp. 56-86. www.ethnomusicology.com
- Burckhardt Q., R. (1987b). *Musical sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis*. [en línea]. University of Illinois Press. En:

- Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 1 (Winter, 1987), pp. 56-86. <http://www.jstor.org/stable/852291>
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la Vanguardia*. García, Jorge (Trad.). 3a ed. Barcelona: Península.
- 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.
- Carrillo, E., M. C. (2005). *El espejo distante, construcciones de la migración en los jóvenes hijos e hijas de emigrantes ecuatorianos*. Quito: Flasco.
- Castellví, J. (1997). *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. y 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. <http://investigacion.uned.ac.cr/cicde/imagenes/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.
- Cheeryl, K. (1996). *At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus*. [en línea]. *Ethnomusicology*, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, Vol. 40, No. 2 (Spring- Summer), pp. 223-248. <http://www.jstor.org/stable/852060>
- Ciudad Santa. (s/f). *Cuando gobernó (Tierra)* [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=DvF6YRW8wqo>
- Clawson, M. A. (1995). *Theory and Society*, [en línea]. Vol. 24, No. 6 (Dec.), p. 895-899. <Springer>. <http://www.jstor.org/stable/657825>
- Conrado, O. (2010). *Música y Modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Constitución del Ecuador*, 2008, Art. 39. Disponible en sitio oficial República del Ecuador. www.inec.gob.ec
- Cook, N. (2001). *Between Process and Product: Music and/as Performance*. [En línea]. *Society for Music Theory*. Vol. 7, No. 2, April. <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.
- Díaz, C. F. (2010). "Apropiaciones y tensiones en el *rock* de América Latina". Madrid: Akal.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona, España: Ariel.
- Eco, U. (1997). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen S.A.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Manzano, Carlos (trad.). 5ta. ed. Barcelona: Lumen S.A.
- "El uso de Internet en Ecuador creció 11 veces en siete años". (2014). [en línea]. Diario *El Comercio*, 17 de agosto de 2014. <http://www.elcomercio.com/tendencias/ecuador-internet-datos-tecnologia-usuarios.html>
- Eriksen, A. y 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:793EFF12CFF-049D1B7135E137EE61F70@DesiderioNavPC][cid:C89D87A0390F40E-586D1ACE54564E6D8@DesiderioNavPC].
- Escandell, M. V. (2002). *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*. Amsterdam: Göteborg.
- Feixa, C. (1999). "De jóvenes bandas y tribus". *Antropología de la juventud*. 2ª ed. Barcelona: Ariel.
- Fellone, U. (2022). *El género musical en la actualidad: reflexiones ante un contexto digital y globalizado*. Madrid: Dialnet.
- Festival de la Lira*. (s/f). [en línea]. Fundación Cultural Banco del Austro. Ilustre Municipalidad de Cuenca, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. <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*. [en línea]. www.esnips.com
- Freire, P. (s/f). "Historia de Basca". Parte 1. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=h5HosyKwGng>
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós Entornos.

- García, N. (1981). *Las culturas populares en el capitalismo*. [ed.] Clara Hernández. La Habana: Casa de las Américas.
- García, N. (1998). “El consumo sirve para pensar”. La Habana: Ediciones Criterios.
- García, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1ª edición actualizada. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- García, N. (2008). *Culturas y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. La Habana: Ediciones Criterios.
- García, N. y Urteaga M. (coords.). (2012). *Cultura y desarrollo, una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.
- García, N. y Villoro, J. (coords.). (2013). *La creatividad redistribuida*. México: Siglo XXI Editores.
- Gillett, 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. (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. 21 octubre 2015).
- Gramsci, A. (1980). *Notas sobre Maquiavelo. Sobre la política y sobre el Estado moderno*. (J. Arieó, Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gramsci, A. (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/f). *Biography*. [en línea]. <http://www.last.fm/music/>
- Guerrero, J. (2012). “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. [En línea]. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 16. http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf
- Guerrero G., P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Santos Tejada, César, Aúz Sánchez, Eugenio (Consultores y directores adjuntos). Archivo sonoro de la Música Ecuatoriana. 2001-2002. Tomo II. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero G., P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Santos Tejada, César, Aúz Sánchez, Eugenio (Consultores y directores adjuntos). Archivo sonoro de la Música Ecuatoriana. 2001-2002. Tomo II. Quito: CONMUSICA.

- Hall, S. (2006). "Estudios culturales: dos paradigmas". *Revista colombiana de sociología*. No. 27.
- Hall, S. y Melino, M. (2011). *La Cultura y el poder. Conversaciones sobre los Cultural Studies*. Padilla, Luciano (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, .
- Hamm, C. (1994). *Genre, performance and Ideology en the early songs of irving Berlin. Popular Music*.
- Handler, R. y Linnekin. (2014). "Tradición: genuina o espuria". DENKEN PENSÉE THOUGHT MYSL. Servicio Informativo de Pensamiento Cultural Europeo. No. 70. 15 de noviembre 1984. [cid:793EFF12CFF049D-1B7135E137EE61F70@DesiderioNavPC][cid:C89D87A0390F40E586D1ACE54564E6D8@DesiderioNavPC]
- Herrera, G., Carrillo, M. y Torres, A. (2005). *La migración ecuatoriana: Transnacionalismo, redes e identidades*. Quito: Flacso.
- Herrera, G. y Martínez, A. (2002). "Género y Migración en la Región Sur". Informe de investigación. Dirección Nacional de Migración, Quito: Flacso.
- Hobsbawn, E. y Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- "Incautan droga y medicamentos estimulantes en concierto de Ángeles del Infierno". (24 de agosto, 2010). Cuenca. *El Mercurio, Diario*. p. 1.
- Jara, L. (2016). Primer Festival de Artes Musicales. Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Guitarrista de Basca. (Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal. 21 enero 2016).
- Jaramillo, C. (2010). *El rock en Cuenca*. (Entrevista). Directora del Museo de las Conceptas, Cuenca [entrevista]. (Entrevista realizada por: Angelita Sánchez. Comunicación personal. 6 diciembre 2010).
- Jaramillo, D. (2004). *Del plano de damero a la ciudad del migrante*. [aut. libro] En: Jaramillo, D., Martínez, J., [et al]. *Cuenca, Santa Ana de las Aguas*. Cuenca: Libri Mundi Enrique Gross-Luemern.
- Jokisch, B. y Kyle, D. (2005). "Las transformaciones de la migración transnacional del Ecuador, 1993-2003". En: Herrera, G., Carrillo, M. y Torres, A. *La migración ecuatoriana: Transnacionalismo, redes e identidades*. Quito: Flacso.
- Kaufman, H. (1990). *Cross-cultural, music análisis*. New York: Garland.
- Kawakami, G. (1987). *Guía práctica para arreglos de la música popular*. Tokio: Yamaha Music Fundation.
- 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/f). Camaleón 22. Entrevista en nexo: [en línea]. <https://soundcloud.com/libertadmaf/entrevista-en-nexo-camaleon22>
- Linares, M. T. (1997). *La materia prima de la creación musical*. México: Unesco, Siglo XXI.
- López, R. (2003). *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 Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom. *¿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.
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. [En línea]. SIBE. Sociedad de Etnomusicología. *Revista Transcultural de Música* No. 13. <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13>
- Maignueneau, 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.
- Mancero, M. (2010). “De Cuenca Atenas a Cuenca Patrimonio: estrategias de distinción en la construcción del Estado-Nación”. Quito: Flacso.
- Mancero, M. (2012). *Nobles y cholos: raza, género y clase en Cuenca. 1995-2005*. Quito: Flacso.
- Marín, M. y 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: Secretaría General Técnica-Ministerio de Cultura.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: GG.
- Martínez, J. (2004). “Una historia cotidiana de Cuenca”. En: Salazar, E., Jaramillo, D., Martínez, J., [et al]. *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. (s/f). “Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido”. *Revista de Musicología*, p. 31-45. En _ebook.pdf
- Martínez, S. (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.
- Martínez, 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/f,a). *Ortegaz Broderz*. [en línea]. <https://soundcloud.com/b-ortega-oficial/03-punch-line-certero-ep-mentes-sumergidas>
- MC Boris Ortega. (s/f,b). *Punche line certero*. [en línea]. <https://soundcloud.com/b-ortega-oficial/03-punch-line-certero-ep-mentes-sumergidas>
- McGrain, M. (2022). *Music Notation. Berklee Press. Arranging 1 Workbook - Bob Doezema – Berklee*. https://www.jazzbooks.com/mmm5/merchant.mvc?Screen=PROD&Product_code=BBJH
- Merriam, A. (1990). *Antropología de la música. (The Anthropology of Music*. 1ra edición, Evanston, Illinois: Norestem University Press, 1964). Palermo, Sellerio: Org.
- Moore, A. (2002). *Authenticity as authentication*. Cambridge University Press. *Popular Music*, Vol. 21. No. 2 pp. 209-223. <http://www.jstor.org/stable/853683>
- Moore, A. (2003). *Analyzing Popular Music*. eBook (EBL). New York: Cambridge University Press.
- Morawski, S. (2006). “La vanguardia artística”. En: Morawski, S. (2006). *De la estética a la filosofía de la cultura*, p. 200. Colombia: Editorial Nomos, S.A.
- Morello, G. (2009). “El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría”. Quito: Flacso.
- Mulholland, J. & Hojnacki, T. (2013). *The Berklee Book of Jazz Harmony*. Berklee Press.
- Música para Camaleones. (s/f). *Por eso te quiero Cuenca, Caraway*. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=DmRUF89pFFs>
- Myers, H. (1992). *Ethnomusicology. An introduction*. London: Macmillan.
- Náttiez, J-J. (2004). *Musicología*. Madrid: ICCMU.

- Negus, K. (1999). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. 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. http://academicworks.cuny.edu/gc_etds
- Novillo, H. (2009). *El dueño de la calle*. [en línea] [Video: 2001]. 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.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Primera edición en ruso, 1958; Primera edición en inglés, 1958. Madrid: Fundamentos.
- Qencallez Crew. (s/f,a). *Crudas Calles*. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=k18rLkbDxuk>
- Qencallez Crew. (s/f,b). *Vociferar*. [en línea]. <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. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/5587/8589>
- RAE. (2014). *El Diccionario de la lengua española (DRAE)* edición es la 23.ª. Madrid: DRAE.
- Rata Blanca. (2011). *Encuentro en el Estudio con Rata Blanca*. Programa completo. [Video]. [en línea]. Disponible en Web: <<https://www.youtube.com/watch?v=VM3YMv8p87I>>
- Rice, T. (2004). “Toward a Mediation of Field Methods and Fields Experience in Ethnomusicology”. Madrid: ICCMU.
- Rodríguez, M. (2009). *Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín: la obra y su contexto*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Rodríguez, M. (2015). “Repertorios en tránsito: utopías, exilios y extrañamientos”. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. XLIX. No. 88. pp. 5-22.
- Rodríguez, P. (2014). *Concha Acústica de la Villaflora. Cuatro Décadas de Historia*. Proaño Vinuesa, Esteban (prol.). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Rolling Stone. (2004). “50 Años de Rock&Roll. Medio siglo de rebeldía”. Especial de colección Colombia. Año 1. No. 9. Julio, pp. 25-64.

- Romano, A. (2015). "Un final abierto: circulación, colaboración e intercambio en las prácticas sonoras independientes a través de Internet". Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. XLIX. No. 88. pp. 77-91.
- Rubio, S. (2013). *Metal Extremo. 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Madrid: Milenio Lleida.
- RUN-DMC (2009). AEROSMITH: *Walk This way*. [en línea]. https://www.youtube.com/watch?v=4B_UYYPb-Gk
- 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, A. (1996). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, 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, A. (Ed). (2016). *Partituras (Culpables, Almas en la oscuridad, Nada de amor, Dama imaginaria, Esta noche, Cuando gobernó (Tierra) y Por eso te quiero Cuenca*.
- Sánchez, A. y 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, 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.].
- Sans, J. F. y López, R. (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Venezuela: Poder Cultura.
- Santos, E. (2001). "El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap". Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]. Roma: [s.n.].
- Saussure, F. (1916, 1945). *Curso de Lingüística General*. www.akal.com
- Seca, J-M. (2004). *Los músicos underground*. González Marcén. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Seeger, A. (2004). *Styles of Musical Ethnography*. En: Nettle, B. y Bohlman, P. (eds.): (2004). *Comparative*. Madrid: ICCMU.
- Shuker, R. (2005). *Diccionario del Rock y la Música Popular*. Barcelona: Robin-book.
- Situación*.(s/f). [en línea]. GAD MUNICIPAL DEL CANTÓN. http://www.cuenca.gov.ec/?q=page_situacion

- Sobrepeso. (s/f). *Explotar*. https://www.youtube.com/watch?v=dJO4NLCu_1C
- Sobrepeso. (s/f). *Fin de Milenio*. <https://www.youtube.com/watch?v=jfjDB-11yE8k>
- Sojos, R. (s/f). “Música cuencana”, (en prensa). Cuenca.
- Solomos, J. y Wrench, J. (1993). *Racism and migration in Western Europe*, Oxford: Berg.
- Tagg, P. (1982). *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Cambridge University Press. Amsterdam: Göteborg.
- Tagg, P. y Horn, D. (eds.). (1982). *Popular Music perspectives*. Amsterdam: Göteborg.
- Throsby, D. (1998). “El papel de la música en el comercio internacional y en el desarrollo económico”. En: *Informe Mundial sobre la Cultura*, p. 174-191. Unesco.
- Tradición*. (s/f). Definición de tradición -¿Qué es, Significado y Concepto?. [en línea]. <http://definicion.de/tradicion/#ixzz4Q19I8n5O>
- Valenzuela, J. M. (2009). *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. Reguillo, Rossana (pról.). Colegio de la Frontera Norte, México: [s.n.].
- Van Dijk, T. (1988). *Discourse and discrimination*, Detroit: Wayne State Univ. Press.
- Van Dijk, T. (1999). *El Análisis Crítico del Discurso*. Barcelona: Anthropos.
- Vanguardia*. (s/f). Definición. [en línea]. <Definición de vanguardia - Qué es, Significado y Concepto. <http://definicion.de/vanguardia/#ixzz4Q1A-25ZZa>
- Vázquez, J. (2014). *Identidades en transformación. Juventud indígena, migración y experiencia transnacional en Cañar, Ecuador*. Quito: Flacso.
- 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]. <https://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf>
- Vergés, LL. (2007). *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, Colección Escuela de Músicos. Vol. I. p. 604.
- Viruzky. (2013). *Busca libertad*. [en línea]. Publicado el 27 de oct. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=hg8yzlIt7A0&spfreload=10>
- Viruzky. (s/f). *Mi ciudad*. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=HI3Lmej1jq>










- Viteri, J. P. (2011). "Música y globalización. *Hardcore* y metal en el Quito del siglo XXI". Tutor: Andrade, Xavier. Quito: Flacso.
- Vygotsky, L. (1978a). *Mind in Society*. Cambridge: MA: Harvard University Press.
- Vygotsky, L. (1978b). *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.
- Walser, R. (2014). *Running with the Devil: Power, gender and madness in heavy metal music*. Berger, 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, K. (2013). *La Música Nacional. Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Premio de Musicología Casa de la Américas 2010. Primera Edición. Quito: CCE Benjamín Carrión.
- Woodside W., J., Ménez L., C. y Urteaga, M. (2012). *Creatividad y Desarrollo: la musica popular alternativa*. [book auth.]. En: García Canclini, N. y Urteaga, M. (coords.). *Cultura y desarrollo: Una vision critica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.
- Yúdice, G. (2013). *La creatividad rearticulada*. México: Siglo XXI.
- Zampronha, E. (2000). *Arte e Cultura. Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume.

Anexos

Tabla 36

Ficha 15. Resumen análisis musical. Tema: *Culpables*




Ficha resumen: Análisis musical Tema: CULPABLES		
Banda: Basca Género: <i>Heavy metal</i>	Pulso: $\theta = 150$ Compás: 4/4. Sistema armónico: Modal	
Textura y métodos de composición: Textura: Melodía acompañada. Utilización de arpeggios en la guitarra eléctrica. Utilización de ostinatos rítmicos.	Formato instrumental: Voz Guitarra Eléctrica Bajo Batería	
	<p>Riff</p>	
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	Intervalo	Tonalidad	Acordes
Introducción	1-9	 Motivo rítmico - melódico (guitarra)	x	x	3ras y 4tas	x	C-Em- Am7-Bm
Interludio	10-21 100-111	 Motivo rítmico (bajo)	x		2das, 3ras, 4tas, 5tas	x	G-Em-D- Bm-C
Estrofas	A: 22-32 B: 34-45 C:112-122 D:124-135	 Motivo rítmico (bajo)	E4 a D5		2das, 3ras, 4tas, 5tas	x	G-Em-D- Bm-C
Puente	33	 Motivo rítmico - melódico (bajo)	E3-C4		2das, 3ras	x	Em
Coro	46-63 136-153	 Motivo rítmico - melódico (guitarra)	E4 a G5		2das, 3ras, 4tas	x	C-D-Em
Solo de guitarra	64-99	x	x	x		x	C-D-Em

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 37

Ficha 16. Resumen del análisis musical. Tema: *Almas de la oscuridad*




Ficha resumen: Análisis musical Tema: ALMAS DE LA OSCURIDAD	
Banda: Basca Género: <i>Heavy metal</i>	Pulso: $\theta = 190$ Compás: 4/4 Sistema Armónico: Modal - Tonal
Textura y métodos de composición: <ul style="list-style-type: none">· Textura: Melodía acompañada.· Contraste y cambio de ritmo entre secciones de la canción.· Utilización de voz recitada.	Formato instrumental: Voz Guitarra 1 y 2 Bajo Batería
Riff1 	Riff2 
Riff3 	
Link: https://www.youtube.com/watch?v=Jnqmk7lHTUU	






Duración total: 4:50 min							
Tiempo y ritmo			Melodía			Armonía	
Secciones	Compás	Motivo rítmico	Voz, registro	Motivo	Intervalo	Tonalidad	Acorde
Introducción	1-40 57-73* 90-98*	 Motivo rítmico melódico (guitarra)	x	x	2das, 8va	Em	Em-D
Estrofa	A: 74-82 B: 99-107 C:143-150 D:155-162 E:192-200	x	E4 a G#4	 Som - bras o - cul - tas es - pe - ran	2das, 3ras	Em	Em
Puente	1-56		x	x	2das,3ras	Em	Em-F#-G-C
Coro	83-89 108-114 201-207	x	4 a G4	 Son al - mas	2das,3ra, 4tas	Em	Em
Interludio	115, 142 207, 216	Motivo rítmico melódico (guitarra) 	x	x		Em	G#-G-F- Em-Am-
Solo de guitarra	75-191	x	x	x	x	Em	Em-B

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 38

Ficha 17. Resumen del análisis musical. Tema: *Nada de amor*




Ficha resumen: Análisis musical Tema: NADA DE AMOR	
Banda: Bajo Sueños Género: <i>Heavy metal</i>	Pulso: $\theta = 145$ Compás: 4/4 Tonalidad: Dm
Textura y métodos de composición: <ul style="list-style-type: none">· Textura: Melodía acompañada.· Utilización de arpeggios en la guitarra eléctrica.· Uso de precoro.	Formato instrumental: Voz Guitarra 1 y 2 Bajo Batería
Riff1 	Riff2 
Riff3 	
Link: https://www.youtube.com/watch?v=Jnqmk7lHTUU https://www.youtube.com/watch?v=MFwkZfje5no	
Duración: 4:16 min	



Secciones	Tiempo y ritmo		Melodía		Armonía		
	Compás	Motivo rítmico	Voz	Motivo	Intervalos	Tonalidades	Acordes
Introducción	1-8	 Motivo rítmico – melódico (guitarra)	x	x	2das 3ra 5ta 6ta	Dm	Dm Bb C Dm A
Puente	9-26	 Motivo rítmico – melódico (guitarra)	x	x	5tas	Dm	Dm F
Estrofa	A:26-41 69-84	x	C#5 a F5	 Uh Con mi men-te, en blan	2das 3ra 4ta	Dm	Dm Bb C
Precoro	43-50 85-90	x	A4 a G5	 Pe-ro re-cuer - da ___ que, al gún	2das 3ra	Dm	Dm Bb C A
Coro	51-58 94-100 112-136	x	D5-Bb5	 Na - da ___ de, a - mor, ___	2das 3ra	Em	
Solo de guitarra	103-111	x	x	x	x	Em	


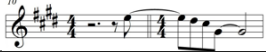



Fuente: Elaboración propia

Tabla 39

Ficha 18. Resumen del análisis musical. Tema: *Dama imaginaria*

Ficha resumen: Análisis musical							
Tema: DAMA IMAGINARIA							
Banda: Bajo Sueños Género: <i>Heavy metal</i>				Pulso: $\theta = 114$ Compás: 4/4 Tonalidad: Cm			
Textura y métodos de composición: <ul style="list-style-type: none"> · Textura: Melodía acompañada · Utilización de obstinado en la guitarra eléctrica y bajo a lo largo del tema. · Uso de pre-coro 				Formato instrumental: Voz Guitarra 1 y 2 Bajo Batería			
Riff 1 				Riff 2 			
Link: https://www.youtube.com/watch?v=PfsM3qslnjM							
Duración total: 3:26 min							
Tiempo y ritmo			Melodía			Armonía	
Secciones	Compás	Motivo rítmico	Voz	Motivo	Intervalos	Tonalidad	Acordes
Introducción	1-8	Motivo rítmico – melódico (guitarra) 	X	X	3ras, 4tas, 5tas	Cm	Cm-Ab-Bb

Estrofa	A:9-21 B:41-49	X	Bb4 a G5		2das, 3ras, 5tas.	Cm	Dm- Bb-C
Pre coro	22-30 50-58	X	Eb5 a Bb5		2das, 3ras, 4tas	Cm	Fm-Cm- Eb-Gm- Ab-Bb
Coro	31-40 59-68 83-94	X	Bb4- Bb5		2das, 3ras, 4tas	Cm	Cm-Ab- Bb-Eb- Gm
Puente	69-76		X	X	X	Cm	Fm-Cm
Solo de guitarra	77-82	X	X	X	X	Cm	Cm-Ab- Bb-Eb-C




Introducción	1-10 43-48* 96-105*		X	X	3eras,4tas	C#m	C#m
		Motivo rítmico-melódico(guitarra)					
Estrofa	A:11-26 B:49-56	X	E#4 a E5		2das, 3ras, 4tas	C#m	C#m-E- B-A
Pre coro	27-34 56-64	X	G#4-E5		2das, 3ras, 4tas, 6tas	C#m	F#m- C#m- B-A-
Coro	35-42 65-72	X	B4 a A5		2das, 3ras, 4tas, 5tas, 6tas	C#m	C#m-A- E-B-G#
Puente	73-77		X	X	2das, 3ras, 4tas	C#m	A-C#m- E-B
Solo de guitarra	78-87	X	X	X	X	C#m	Em-B
* Compás 43-48 y 96-105: La introducción se presenta como interludio.							

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 41

Ficha 20. Resumen del análisis musical. Tema: *Cuando gobernó la tierra*


Ficha resumen: Análisis musical							
Tema: CUANDO GOBERNÓ (Tierra)							
Banda: Ciudad Santa				Pulso: $\theta = 120$			
Género: <i>Heavy metal</i>				Compás: 4/4,			
				Tonalidad: Em			
Textura y métodos de composición:				Formato instrumental:			
<ul style="list-style-type: none"> · Textura: Melodía acompañada · Utilización de obstinatos rítmicos. · Solos de guitarra extenso 				Voz Guitarra Eléctrica Bajo y batería			
Link: https://www.youtube.com/watch?v=IYoRjUohhSU							
Duración total: 5:02 min							
Tiempo y ritmo			Melodía			Armonía	
Secciones	Compás	Motivo rítmico	Voz, registro	Motivo	Intervalo	Tonalidad	Acordes
Introducción	1-12	 <p>Motivo rítmico – melódico (guitarra)</p>	X	X	3ras y 4tas	Em	Em-F#m

Interludio	13-22 33-37 108-112		X	X	2das, 4tas, 5tas	Em	Em-Am
Estrofa	23-32 43-51 63-71 98-107	X	A4 a G5		2das, 3ras, 4tas, 5tas	Em	Em-G- D-C-B
Coro	38-42 113-117	X	E4 a D5		3ras,6tas, 7mas	Em	Em-Am
Solo de guitarra 1	54-62	X	X	X	X	Em	Em, Em/A- G/D- A/E-B
Solo de guitarra 2	74-97	X	X	X	X	Em	Em-D- F#m-G- Am-B
Coda	118-121	X	X	X	X	Em	Em-G- Em

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 42

Ficha 21. Resumen del análisis musical. Tema: *Por eso te quiero Cuenca*

Ficha resumen: Análisis musical							
Tema: POR ESO TE QUIERO CUENCA							
Banda: Música para Camaleones				Pulso: $\theta = c. 160$			
Género: <i>Heavy metal</i>				Compás: 6/8 – 2/2			
				Tonalidad: Em			
Textura y métodos de composición:				Formato instrumental:			
<ul style="list-style-type: none"> · Textura: Melodía acompañada · Cambio de metro 				Voz 2 Quenas Guitarra Eléctrica Bajo Batería			
<i>Riff rítmico</i>							
							
Link: https://www.youtube.com/watch?v=DmRUF89pfFs							
Duración total:							
Tiempo y ritmo			Melodía			Armonía	
Secciones	Compás	Motivo rítmico	Voz, registro	Motivo	Intervalos	Tonalidad	Acordes

Introducción	1-40 59-66		X	X	2das, 3ras, 4tas, 5tas	Em	Em – G -B
Estrofa A	A:40-52	X	E4 a E5		2das, 3ras, 4tas, 5tas	Em	Em – G -B
Estrofa B	B:67-82	X	G4 a C5		2das, 3ras, 4tas, 5tas	Em	Am – C- Em – G -B
Coro	52-58 83-88	X			2das, 3ras, 4tas,	Em	Em -B

Fuente: Elaboración propia.



Este libro fue publicado digitalmente en julio de 2024
y pertenece al sello editorial UCuenca Press.

Cuenca - Ecuador

El *heavy metal* en Cuenca se aborda 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. Este trabajo no solo se sumerge en la escena local, sino profundiza en su análisis musical y discursivo a partir del estudio de caso de cuatro bandas vigentes y activas por más de veinte años: Basca, con los temas *Culpables* y *Almas de la oscuridad*; Bajo Sueños, con *Dama imaginaria*, *Nada de amor*, *Esta noche*, *La silueta de tu sombra*; Ciudad Santa, con *Cuando gobernó la tierra*; y Música para Camaleones, con *Por eso te quiero Cuenca/Caraway*.

Desde las teorías de Antonio Gramsci y otros estudiosos, ofrece una mirada profunda a cómo estas bandas y su música han moldeado y desafiado las estructuras culturales en el contexto ecuatoriano. Una contribución valiosa para académicos y aficionados interesados en entender el impacto y la evolución del fenómeno cultural urbano en Ecuador.

ISBN: 978-9978-14-551-7



9 789978 145517

UCUENCA PRESS 