



*Música popular urbana: heavy metal y rap en Cuenca-Ecuador entre 2000-2015.
Escenas desde la región*

*Popular urban music: heavy metal and rap in Cuenca-Ecuador between 2000 and 2015.
Scenes from the region*

Angelita Sánchez, Jackelin Verdugo e Iván Petroff





Música popular urbana: heavy metal y rap en Cuenca-Ecuador entre 2000-2015. Escenas desde la región

Popular urban music: heavy metal and rap in Cuenca-Ecuador between 2000 and 2015. Scenes from the region

Angelita Sánchez
Universidad de Cuenca, Ecuador
angelita.sanchezp@ucuenca.edu.ec
<http://orcid.org/0000-0001-7251-4818>

Jackelin Verdugo
Universidad de Cuenca, Ecuador
gladys.verdugo@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-8117-4608>

Iván Petroff
Universidad de Cuenca, Ecuador
ivan.petroff@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0003-2419-6709>

DOI: <https://doi.org/10.54753/eac.v14i1.2253>

Declaración de autoría: Los tres autores contribuyeron equitativamente en todas las actividades que posibilitaron la publicación de esta investigación.

RECIBIDO: 28/05/2024

ACEPTADO: 08/11/2024

RESUMEN

Las relaciones que el humano como productor de sentidos establece con el medio geo-cultural al que identifica como propio, permiten delimitar escenas musicales con marcas particulares, las cuales crean y difunden imágenes de región desde un locus enunciativo particular (Molina y Varela, 2018). De manera que las categorías de análisis operativo región (Heredia, 2007) y escena musical (Cohen, 1999) facultan la identificación de un corpus sobre las interrelaciones que se generan entre músicos, audiencias, empresarios y con los géneros musicales. El presente artículo caracterizó la escena musical que produce el heavy metal y el rap, en la región geo-cultural Cuenca-Ecuador, entre 2000-2015 para establecer un archivo referencial de las redes musicales que estas bandas definen. Se trata de una investigación de campo, exploratoria-descriptiva, usa como muestra 58 encuestas completadas; con la información de estas fichas se arma un archivo digital que podría convertirse en referencia para futuras indagaciones sobre el tema. La investigación revela que el heavy metal y el rap producidos en Cuenca como región geo-cultural componen una escena musical (Cohen, 1999) (Bennett y Peterson, 2004) pionera, definida por la presencia de signos y sentidos específicos en constante movimiento, a través de las activaciones de sus actores, sus productos, sus públicos, sus gustos y las preferencias musicales y culturales que les asocian.

Palabras clave: Región, música popular urbana, heavy metal, rap, escena musical.

ABSTRACT

The relationships that humans as producers of meaning establish with the geo-cultural environment they identify as their own, allow delimiting musical scenes with particular marks, which create and disseminate images of region from a particular enunciative locus (Molina and Varela, 2018). Thus, the categories of operative analysis region (Heredia, 2007) and music scene (Cohen, 1999) enable the identification of a corpus on the interrelationships generated between musicians, audiences, entrepreneurs and with musical genres. The present article characterized the music scene that produces heavy metal and rap, in the geo-cultural region Cuenca-Ecuador, between 2000-2015 in order to establish a referential archive of the musical networks that these bands define. This is a field research, exploratory-descriptive, uses as a sample 58 completed surveys; with the information from these files a digital archive is assembled that could become a reference for future inquiries on the subject. The research reveals that heavy metal and rap produced in Cuenca as a geo-cultural region compose a pioneering musical scene (Cohen, 1999) (Bennett and Peterson, 2004), defined by the presence of specific signs and meanings in constant movement, through the activations of its actors, its products, its audiences, its tastes and the musical and cultural preferences associated with them.

Keywords: Region, urban popular music, heavy metal, rap, music scene.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se inserta en un proyecto mayor denominado “Literaturas Regionales”, este trabaja tres ejes: música popular urbana, las tradiciones orales y las literaturas escritas desde la región geo-cultural denominada Azuay y en concreto la ciudad de Cuenca, Ecuador. Los investigadores de este proyecto pertenecen a las Facultades de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación y a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

Pensar la región Centro-Sur del Ecuador, conceptualizarla, comprender sus elementos constituyentes y sus peculiaridades, es una tarea necesaria. Valdano (2014) en *Identidad y formas de lo ecuatoriano* afirma que la región es una circunscripción homogénea, identificada con un paisaje, un clima, un temperamento, una tradición; estos son elementos que favorecen la solidaridad entre individuos frente a los intereses locales. Además, se muestra como una entidad histórica, identitaria y cultural. Concibe a las regiones dentro del enfrentamiento tradicional estado-región, centros-periferias. Miradas posteriores, inclinan la actividad geográfica al enclave geopolítico que marca una zona sobre todo conectada a lo cultural, como lo propone, Fernández (1991) se trata de un macro-cuerpo, región, desde las dimensiones del obrar humano en sociedad. Por otro lado, Heredia (2004) afirma que estamos frente a un ejercicio de superposiciones culturales que se visibilizan en discursos particulares, allí se enuncian cosmovisiones, modos de ser y de estar en el mundo, modos de hacer y prácticas, cuyos locus de enunciación se ubican en y desde las regiones geo-culturales, no siempre situadas en los centros de poder de las comunidades. En ese sentido, Grimson y Bidaseca (2013) afirman:

a veces el subalterno no “habla”: baila, pinta, se disfraza, rompe, construye, llora, se ríe o guiña un ojo. Las armas de los débiles son muchas, son complejas y habitualmente –si se disculpa la reiteración– son exactamente débiles. Pueden ser una salsa, una capoeira, una guitarra, una huelga, una ocupación, unos versos, una comida, un fuego, un viaje,

un rezo, unos tragos, un programa de radio, otros versos, una asamblea, una piedra, un libro y muchas cosas más (p.13).

Estas regiones, además, dan forma a un “ethos cultural” que funciona como un núcleo ético-mítico del conjunto de valores-actitudes, situados en un espacio geopolítico particular e histórico concreto. De esta manera, la identidad cultural de la región azuaya se articula en torno a tres legados: el amerindio, el hispánico y el modernizador. Estos tres códigos, se superponen, se refractan y afectan no solo al espacio de la escritura poética sino a la estructuración de la cultura y de las dimensiones de lo socio-político (Molina, 2018). Además, estas interconexiones se visibilizan a través de la urdimbre simbólica, en los discursos y en los lenguajes estéticos como las muestras irrefutables de nuestra identidad colectiva, situada.

En este contexto de reflexión, pensar en la música popular urbana, heavy metal y rap, como discursos culturales desde la Región se vuelve un recorrido cultural fundamental y propositivo, puesto que la travesía ubicará algunas de las marcas que contribuyen a definir y caracterizar el ethos cultural y el musical identitario de nuestra región. Estos géneros musicales han definido a raperos y a prácticas estéticas en las cuales interactúan los cultivadores de estos géneros musicales. El presente artículo caracterizará la escena musical que produce el heavy metal y el rap, desde la región geo-cultural Cuenca-Ecuador, entre 2000-2015 para establecer un archivo referencial de las redes musicales que estas bandas establecen.

MARCO TEÓRICO

La región implicaría un territorio y una pertenencia (Fleming, 2009); asimismo, “surge en una determinada región geográfica, histórica o folklórica que refleja la realidad humana [...] y no tendría restricciones programáticas ni en lo temático, ni en lo lingüístico” (Videla de Rivero, 1984, p.18). Esta categoría se contagia de ciertas observaciones críticas en relación con algunas cuestiones histórico-conceptuales: su trabajo se limita al ámbito de la

narrativa, es el producto de una naturaleza marginal, permite la persistencia de lo rural y de los realismos tradicionales del Siglo XIX. Pero, sobre todo, la región y la determinación de sus discursos se articula desde las oposiciones entre centro-periferia o cultura hegemónica-culturas periféricas. Así, la región geográfica, ya no es pertinente; surge entonces, la región (geo)cultural, concebida como un horizonte de posibilidades múltiples, un imaginario social amplio en interrelación con un tiempo y un espacio determinados que permite que una comunidad se desarrolle a través del ejercicio de sus prácticas culturales, artísticas y estéticas para en torno a ellas, crear sentidos de pertenencia y activar procesos de circulación, expansión, diálogos e interacciones. Se trata, por tanto, de procesos socioculturales dinámicos, que traspasan las fronteras de lo nacional (Massara y Gorleri, 2017).

Por otro lado, desde la histórica, ideológica, semántica, el regionalismo puede entenderse como aquella categoría teórica que refiera las interrelaciones entre un lugar, su naturaleza, las costumbres de sus habitantes y las diversas manifestaciones culturales. Así, el regionalismo expone, ratifica y acentúa, al mismo tiempo, una supuesta minusvalía de algunos medios culturales, así que tendría el valor de lo marginado.

Al regionalismo, Videla de Rivero y Castellino (2004) le atribuyen como categoría teórica algunas falacias que intensifican esa ambigüedad semántico-epistémica. La geográfica, refiere un territorio sin prestigio literario frente a la tradición eurocéntrica; la temática, registra solo temas relacionados con la comarca; la histórica, subordina lo regional al terruño de la etapa posterior al postmodernismo dariano; y la ideológica, se mantiene cuando se abordan asuntos políticos desde las simbólicas de lo geográfico, desde la idiosincrasia de sus personajes, sus connotaciones históricas y raciales, expresadas en los discursos y en el lenguaje. En otros casos, se registran piezas literarias, musicales o artísticas consideradas por su calidad como valiosas, pero cuando alcanzan difusión nacional o mundial dejan de ser regionales para clasificarse dentro de la categoría de lo nacional, proceso que deja de lado

a otras producciones concebidas como regionales, aquella que pueden ser etiquetadas como o valoradas como mediocres.

De manera que, en este terreno de la geocultura, la noción, región, se instala como la amalgama entre lo geográfico y lo cultural, consecuentemente, se produce un apelmazamiento atravesado por lo histórico. Se vuelve, por tanto, un proceso dinámico de interacciones y diálogos permanentes (Bocco, 2010). Lo geocultural es un domicilio existencial, una construcción subjetiva una variable históricamente asentada sobre un territorio. De manera que la región como problema conceptual se visibiliza en el estudio de las literaturas regionales como una opción metodológica (Varela, 2004).

Por otro lado, la música popular urbana ubica dentro de sus dominios a ritmos como estos: rock, rap, punk, heavy metal, hip hop, denominados ritmos alternativos (García Canclini, 2012). Estas músicas populares urbanas, son “expresiones comunicativas y culturales que crean y recrean valores y antivalores, identidades, ideologías y emociones” (Hormigos-Ruiz, 2023, p.278). Surgen en una sociedad construida sobre la modernidad, en espacios de circulación de grandes masas humanas, lugares en los que la individualidad desaparece y se podría hablar de la vigencia, de la inmensa soledad del ser humano en la metrópoli. Estos espacios denominados “no lugares” (Augé, 2000, p.83), son escogidos por las culturas urbanas para visibilizarse. En estos escenarios masivos se presentan. Se refiere a estadios, aeropuertos, estaciones de bus, de trenes, centros comerciales, lugares de circulación caracterizados por la no presencia, el no ser, la prisa, el apuro, el desinterés por los demás, la anulación de la individualidad, el ostracismo. Son sitios que intensifican la soledad de las grandes ciudades.

De esta manera, la música popular urbana nace como una cultura que busca ser identificada, visibilizada en estos no lugares con novedades, creaciones, moda, arte, música, elementos que se conjugan para crear una nueva cultura. Además, como lo afirman Fauré et al. (2020), “los procesos sociales, la formación de la identidad, la producción



y la clasificación artísticas están vinculadas” (p.4). Y dan forma a la *escena musical*¹, entendida en los términos que propone, Sarah Cohen (1999) como aquellos espacios habitados por grupos de personas, organismos y eventos relacionados con la producción y consumo de géneros musicales específicos, en este caso heavy metal, rap; así como también para designar la actividad musical desarrollada en un área geográfica delimitada. Las escenas musicales implican un conjunto de actores y producciones relacionadas con un género o conjunto de géneros que mediante signos musicales expresan un sentimiento de comunidad, de herencia y de identidad local.

Además, Bennett y Peterson (2004) amplían el ámbito de funcionamiento de la escena musical a diversos contextos en las cuales establecen interrelaciones más fluidas e intercambiables entre muchos participantes, quienes a menudo, se pondrán y se quitarán la identidad de la escena. Estas escenas, entonces, refiere a espacios urbanos específico, marcados por temporalidades delimitadas, en donde músicos, repertorios y públicos, se identifican y se diferencian con un género musical y lo convierten en signos pertinentes e identitarios. Se refiere a un conjunto de signos que está en constante movimiento y van y vienen de lo local a lo translocal, y a lo virtual. Son procesos flexibles, pero en constante mutación. En estos contextos, el rap pudo originarse en “fórmulas publicitarias” -emitidas por radio y televisión- en las que dos o más personas conversaban coloquialmente sobre un producto, combinadas con el remezcla de música disco que los jóvenes negros, hispanos y chicanos usaban para bailar y divertirse al aire libre en los barrios (Álvarez, 2007 como se citó en Sánchez, 2011, p. 239).

A fines de los 70, el rap se instala en los barrios periféricos de Estados Unidos, en las calles del Bronx, se conecta con fuerzas culturales de protesta como el hip hop. Esta cultura se divide en cinco formas distintas de expresión: MC (relación musical, rap), Djing (DJ), graffiti (expresión visual), breakdance (expresión física) y conocimiento, estos

se interrelacionan directamente con la cultura negra. Así, el rap se define como un género musical que ha dado forma a una generación musicalmente vanguardista, creativa y ha abrazado los ritmos electrónicos, el reggaetón latino y las influencias de diversos géneros (Rey Gayoso y Villares, 2019). Para los 80, la capacidad expresiva de DJs y MCs se sofisticaron, a tal punto que se convirtió en un fenómeno comercial que comenzó a exportarse a todo el mundo, transformando, de este modo, las reglas mercantilistas de la música. Por consiguiente, el lenguaje poético, discursivo o coloquial del rap trabajará temas que van desde la reivindicación de grupos sociales vulnerables, hasta la descripción de la violencia, la superficialidad, las drogas, los complejos traumas de vida o muerte.

Frente a estos ritmos públicos la educación, la ciencia y las culturas populares han apoyado su desarrollo y su crecimiento. No puede obviarse, el impacto de las tecnologías digitales que transformaron, como en otras sociedades, los modos de producción, circulación y consumo de los bienes culturales y estéticos. Este proceso ha sido estudiado en algunos trabajos sobre cada sector, algunos de los más importantes son los siguientes: Lago et al. (2019), Tejedor et al. (2020), Peñafiel et al. (2023), González-Zamar et al. (2023). Estos estudios evidencian que, además del debilitamiento del Estado, la caída del poder adquisitivo de gran parte de la población, se redujo el consumo de bienes culturales.

Por otra parte, el heavy metal es otro género musical que se origina en el rock. Al respecto, Martínez (2004), en su obra *Heavies, ¿una cultura de transgresión?* señala que este género se adapta a un modelo bastante flexible, pero con elementos estéticos y sonoros delimitados como la potencia, la transgresión y el virtuosismo. Lo concibe también como una variedad diferenciada de otras formas de rock que se iniciaron como su versión radicalizada del rock duro, a partir de la distorsión tanto del canto como de las guitarras. La sonoridad es densa y agresiva. La interpretación vocal destaca el contenido

¹ Sobre la funcionalidad del concepto escena musical dentro de los estudios sobre músicas populares, en las últimas décadas, se insiste en la necesidad de considerar la separación entre escenas locales, translocales y virtuales para caracterizar la compleja infraestructura de las escenas musicales contemporáneas, las cuales interrelacionan las prácticas musicales con implicaciones identitarias. Estas son parte de los diálogos interculturales entre lugares y géneros musicales (Pedro et al., 2018). El presente estudio se ubica dentro de la caracterización de una escena local por el recorte geo-cultural y temporal.



de textos anticlericales, sexuales, épicos, relatan leyendas, enfermedades mentales, describen los conflictos de las ciudades, su crecimiento industrial; o realizan crítica política social desde los grandes contrastes de la acumulación desmesurada de la riqueza frente a la mendicidad.

Por otro lado, Walser (2014), en el libro *Running with the Devil: Power, gender and madness in heavy metal music*, caracteriza al heavy metal como un movimiento cultural que, desde la música, activa una corriente estética que debe ser estudiado en contextos sociales determinados. Enfatiza en la generación de un discurso y sus implicaciones sociales, en relación con la industria musical y el entorno sociopolítico y económico de su medio. Además, Shuker (2005) enfatiza que “algunas formas del género han conseguido un éxito comercial enorme y tienen una extensa base de fans; otras formas, en general los subgéneros ‘más duros’, tienen un seguimiento de culto” (p.164). Con estas categorías teóricas, el presente texto articulará su reflexión crítica que se desarrollará a continuación.

METODOLOGÍA

El presente artículo emplea una metodología de campo y exploratoria, que pretende identificar y caracterizar los rasgos distintivos de las agrupaciones de música popular urbana en Cuenca y la región. Además, elaboró cuadros de frecuencias y porcentajes con los datos recopilados sobre las bandas de música popular urbana, presentes en los escenarios de la ciudad de Cuenca, durante el recorte temporal delimitado, 2000 y 2015.

El universo, la población y la muestra de esta investigación tomó en cuenta las bandas de la ciudad; sin embargo, al desconocer el número exacto de estas, se recurrió a diferentes estrategias de segmentación para localizarlas. Este es un buen resumen de las acciones realizadas para conseguirlo;

- Se ubicó a un grupo y se solicitó referencia sobre otros grupos, para el efecto se utilizó la técnica de la bola de nieve.
- Se investigó en Internet, herramienta que

permitió establecer contacto con ellas, con los datos ubicados en la red se levantó un registro, se ingresó la información al software libre CSPRO, y se los clasificó según las variables pertinentes definidas.

- La funcionalidad del software libre CSPRO, permitió crear una interfaz amigable para la digitación de los datos obtenidos en las encuestas y los clasificó según variables definidas.
- Se recorrieron lugares frecuentados por las bandas: conciertos, bares, presentaciones públicas, de entre otras.
- Se identificaron 58 y sus integrantes oscilaban entre los 16 y 40 años.
- La encuesta contenía preguntas cerradas y abierta. Para el efecto se siguió el siguiente proceso:
 - Diseño de la encuesta: incluyó definición de los datos requeridos, planteamiento de las preguntas, diseño de la boleta.
 - Validación de la encuesta: se realizó una prueba piloto a veinte músicos integrantes de bandas de rock con el fin de verificar si respondían a las necesidades de información y permitía determinar problemas relacionados con la comprensión de las preguntas.
 - Aplicación de la encuesta, la cual se realizó de forma manual.
 - Análisis del formato de la encuesta, proceso que permitió identificar boletas con información repetida, faltante o inconsistente.
 - Procesamiento de datos, una vez revisada la información relevada, se migraron los datos al software SPSS para la presentación de los resultados.

Detalles acerca del muestreo:

Como se deduce, la investigación se apoyó en muestreos no probabilísticos. Cada informante fue seleccionado de modo cuidadoso e intencional debido a que por condición propia está en posesión de “ofrecer información profunda y detallada sobre el asunto para la investigación” (Martínez-Salgado,



2012, pp. 614 y 615), así que fue o “muestreo selectivo, de juicio o intencional” (Martínez-Salgado, 2012, p. 615). Específicamente, para el momento eran ejecutante musicales o estaban vinculados con alguna agrupación de heavy metal y rap.

A partir de 2015, se inició la investigación identificando a los actores musicales a través de la red, de internet, principalmente a través de Facebook. También se asistió a conciertos, esencialmente, en el Bar La Barraca y en el bar El Prohibido, lugares emblemáticos para la música Heavy Metal en la ciudad de Cuenca. Para el rap, se asistió a conciertos en barrios como Las Orquídeas y el Parque Calderón. Hubo tres modos fundamentales invitación a participar (Cfr. Martínez-Salgado, 2012): i) Cuando no se conoce a los actores de interés: en este caso, el investigador correspondiente le abordaba luego de su presentación y le informaba sobre la investigación en curso. Cuando aceptaban colaborar se le aplicaba la encuesta. ii) Cuando se conoce al invitado; hubo informantes a quienes se conocían previamente, tales como, miembros directores de bandas. iii) Y con el propósito de reunir más invitados, se les solicitó a estos invitados a que se activaran como informantes claves, es decir, que, a su vez, conectaron a los investigadores con otros y con otros. No fue estrictamente bola de nieve, pues el primer grupo no fue seleccionado aleatoriamente. Sin embargo, el sesgo que suele producirse se limitó gracias a que hubo informantes que no contactaron con otros, que simplemente se limitaron a completar el instrumento. Esto minimizó el modelo de las islas (Espinosa Tamez et al., 2018). Entre los entrevistados, destaca P.F., quien, dentro de la movida musical cuencana, se reconoce como el iniciador del Heavy metal, así como integrantes de la banda Basca. Otro artista relevante es G.N., quien es el iniciador del rap en Cuenca. También B. O., director de una de la bandas locales, quien facilitó el contacto con los raperos. Incluso, con estos tres personajes públicos, se asistió a varios actos musicales.

RESULTADOS

Luego de las depuraciones correspondientes se analizó la información de 58 encuestas. Los datos se obtuvieron a partir de dos bloques de información provenientes de las preguntas que contenía la encuesta. Para el primer bloque se definieron las siguientes variables: la primera, la geo-referencialidad, año de creación de las bandas, integrantes de las bandas por géneros, edad, sexo y lugares de ensayo; la segunda, la integran bandas por género musical, número de piezas producidas; la tercera, se relaciona con los medios de difusión de las producciones musicales, en medios de comunicación tradicionales y en el uso de las redes sociales. El segundo bloque se articuló a partir de una pregunta abierta desde cuya información se determinó los temas de interpretación más recurrentes de las bandas de heavy metal y rap en la escena cultural musical de la región cuencana, en el recorte temporal definido.

Análisis de los datos

A continuación, se presentan los resultados recogidos luego de la aplicación de los instrumentos.

Geo-referencialidad: año de creación de las bandas, integrantes, edad y sexo

Seguidamente, los datos referidos a los años de creación, los cuales se organizaron en la siguiente tabla.

Tabla 1
Año de creación de las bandas

Período	Frecuencia	Porcentaje %
Antes de 2000	7	12,1
Entre 2000 y 2014	49	84,5
Después de 2014	1	1,7
Total	57	98,3
Sin dato	1	1,7
	58	100,0

En el análisis de la variable, años de creación de las bandas de heavy metal y rap en la ciudad de Cuenca, se visibiliza que entre 2000 y 2014 se constituyeron un 84,5% de las bandas; antes del 2000 solo un 12.1% y después de 2014, únicamente un 1,7%. Significa que la explosión en la creación se dio en los primeros tres lustros del 2000. González Guzmán (2004) asegura que a partir de 1996, movimiento rockero ecuatoriano, aunque cuestionado, logró visibilizarse. Estos resultados podrían estar indicando que en los primeros tres lustros de este milenio, los grupos inclinados por música no tradicional consolidaron un espacio, aunque no del todo aceptación social en este conservador país.

En la próxima tabla se encontrará datos referidos a la edad de los miembros de las diferentes bandas.

Integrantes de las bandas por edad

Tabla 2

Edad de los integrantes de las bandas

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

La variable etaria funciona para discriminar los integrantes de las bandas. Las 58 encuestas revelan que hay 212 integrantes, de los cuales 69 integrantes, lo que corresponde a un 32,5% tienen una edad que oscila entre los 21 y 25 años. Menos de 21 años están 32 miembros que equivale a 15.1%. Entre 26 y 30 años, están 42 miembros que corresponde a un 19,8%. Hasta 35 años son 33 miembros y corresponde a un 15,6%; hasta 40 años 14 miembros y corresponde al 6.6 % y mayores de 40 años son 10 y representa a un

4,7%. Los resultados indican que no es una actividad típica de mayores de 40 años, mientras que entre los sujetos, cuyas edades oscilan entre 21 y 25 años se dedican a estas actividades musicales. La época en que predominan va desde los 20 a los 30. A partir de los 36 años, se abandona. Es posible que estos datos guarden relación con los sostenido por González Guzmán (2004), asevera que en este país andino se ha valorad de tres modo, nunca positivo: “primero como un movimiento peligrosamente sedicioso, posteriormente como una moda alienante y más recientemente como aberrante música satánica.” (p. 33). Con el correr de los años, las personas sosiegan pasiones. En términos de Erickson (como se citó en Bordignon, 2005), se estaría hablado por un lado, de la fidelidad a los COMPAÑEROS de amor y trabajo, a una carrera por destacar (Competencia-Cooperación) y AMOR (Nosotros somos lo que amamos), las personas buscan lo que les agrada, defienden hacer lo que aman. Pero hacia los 30, ocurre un giro: la familia y la estabilidad cobran importancia, lo determinan todo. Se habla de TRABAJO DIVIDIDO que significa Familia y hogar compartidos y la convicción de “yo soy lo que cuido y celo”. Es decir, la identidad va cambiando.

Tabla 3

Integrantes de las bandas. Sexo

Sexo	Frecuencia	Porcentaje %
Masculino	208	98,1
Femenino	4	1,9
Total	212	100,0

Un dato revelador extraído de la presente tabla es qué, de un total de 212 integrantes de las bandas de heavy metal, rap y solitas, un 98,1 % de los integrantes de estas bandas, son hombres; mientras que solo el 1,9 % son mujeres, que corresponde a 4 personas. Son contundentes los datos que arroja la tabla: es una actividad masculina. Estos resultados no asombran cuando se revisan estudios precedentes como el de Silva Londoño (2017). Expresa que la concepción general es que “el hip-hop es un movimiento cultural predominantemente masculino” (p. 147). Además explica por qué se cree que “en la escena del hip-



hop se valora una serie de cualidades atribuidas principalmente a ellos, como la destreza para ocupar el escenario, salir de noche, tomar los espacios públicos, escribir líricas desafiantes y competir con los pares” (p. 148). Consecuentemente, en sociedades religiosas, conservadoras, la mujer tiene otros roles. Aludimos a lo heteronormativo.

Lugar de ensayo

Tabla 4

Lugares de ensayo de las bandas

Lugar de ensayo	Frecuencia	Porcentaje
Casa	28	48,3%
Estudio de grabación	23	39,7
Bares	0	0%
Institución Educativa	0	0%
Otros	7	12%
Total	58	100%

La variable geo-referencial que integra a los lugares de ensayo, registra que un 48.3% de las bandas prefieren ensayar en casas de sus integrantes; un 39.7% lo hacen en estudios de grabación y un 12% lo hace en otros espacios. De acuerdo con la tabla, no se ensaya en los bares ni en las instituciones educativas. Los hogares y los estudios de grabación son los espacios destinados a la preparación, fundamentalmente, los hogares. No coinciden los resultados de este estudio con lo que Martínez (2014) encontró en Argentina, en esta nación las bandas ensayan en los bares.

Géneros musicales. Integrantes, producciones de CD, número de producciones

Integrantes de bandas por género musical

Tabla 4

Lugares de ensayo de las bandas

Género	Frecuencia	Porcentaje %
Heavy metal	22	37,9
Rap	10	17,2
Otros	26	44,8
Total	58	100,0

Esta tabla revela que la superioridad en los integrantes de las bandas de heavy metal sobre los de rap. Así, el 37,9% de las bandas se dedican al heavy metal; mientras que el 17,2% al rap, y el 44,8% de grupos musicales practican otros géneros. No es el rap la primera opción para interpretar, podría ser heavy metal. Faltaría saber si ese 44% es una mezcla de géneros.

Producción y número de productos en CD

Tabla 6

Producción de CD por género de la banda

No. CD	HEAVY METAL		RAP	
	Bandas	%	Bandas	%
0	37	37,8	8	42,1
1	42	42,9	4	21,1
2	10	10,2	1	5,3
3	-	-	6	31,6
4	5	5,1	-	-
5	4	4,1	-	-
Total	98	100,0	19	100,0
	212	100,0		

La tabla muestra el número de CD que las bandas han producido, 37 bandas de heavy metal no han producido CD, lo que representa un porcentaje del 37.8 %; mientras que 8 de las bandas de rap han producido 0 CD, lo que representa el 42.1%. Además, 42 bandas de heavy metal han producido 1 CD, lo que equivale a un 42.9%; mientras que 4 bandas de rap han producido producen 1 CD, es decir, 21.1%. Dos CD han producido 10 bandas de heavy metal; mientras que solo una banda de rap ha producido dos CD, lo que equivale al 5,3%. La presente tabla confirma que la producción de CD en las bandas de Heavy metal es mayor que la producción de las bandas de rap. Los resultados de esta tabla no sorprender cuando se considera las respuestas en la tabla anterior: Heavy Metal supera a los grupos de rap en producciones discográficas. Sin embargo, con la explosión de las tecnologías, la producción en formato CD y el control de las disqueras se reciente (Muñoz Tapia, 2018). Ahora no solo hay mayor posibilidades de dejarse oír, aun sin un CD publicitado.



Número de productos por bandas

Tabla 7

Número de producciones y formatos

Producciones	Frecuencia
Canciones	805
Álbumes ²	38
CD ³	135
Compilatorio	41

En esta tabla se distingue entre álbumes y CD porque las bandas en los registros de las encuestas hacen esta distinción en sus producciones. De manera que, se han producido 805 canciones, 38 álbumes, 135 CD y 41 compilatorios. Datos que revelan un alto número de producciones musicales (1019) en el periodo de análisis. El CD fue la presentación preferida, presuponemos que en tiempos más recientes este debió cambiar.

Medios a través de los cuales las bandas difunden su música

Medios de difusión

Tabla 8

Medios de difusión

Difusión	Número bandas	Porcentaje %
Redes sociales	56	96,6
Página web	11	19,0
Radio	30	51,7
Televisión	10	17,2
Conciertos	36	62,1
Bares	40	69,0
Otros	15	25,9

² Sobre En la encuesta se preguntó sobre el número de CDs y el número de álbumes que han producido las bandas. La pregunta fue elaborada desde la precisión que propone Roy Shuker (2005) cuando indica que un “álbum es un trabajo musical de duración extensa” (p. 26). Constituyen un conjunto de canciones que guardan relación entre sí, pueden ser de significados, temáticas, estructuras compositivas, de entre otros. Además, contienen características de imagen publicitaria que definen a esa banda. Reúnen producciones musicales más amplias que los temas de un CD Shuker afirma: “que el significado de los álbumes debe ser estudiado en contraposición al single [...] los álbumes son artísticos tienen una vida más larga y un valor cultural” (Shuker, 2005, p. 26).

³ El tema de las grabaciones en CD y CDR, se volvió más complejo y puede ser tema de una nueva investigación, pues, como lo señala Shuker, la categoría CD-R, se volvió más asequible económicamente y más fácil de conseguir. Su presencia creó su propio Frankenstein, la entrada del CD en el mercado ha provocado el desarrollo de una tecnología de copia/reproducción, análoga a la antigua cinta de audio. Junto al mp3, el CD-R desequilibra el balance de poder entre los consumidores y las compañías de discos (Shuker, (2005). Los CD-R proporcionan datos no necesariamente profesionales, lo que dificulta precisar su funcionalidad y aplicabilidad; pero sí son la expresión de la creatividad y entusiasmo de los actores de la música popular urbana desde estos géneros.

Según la tabla 8, las bandas, difunden sus trabajos mayoritariamente, a través de las redes sociales, variables que alcanza el 96,6%; en bares, lo hace el 69 %; en conciertos, en 62.1%, y lo hacen en escenarios como: el Prohibido, Barraca, Zoociedad y Stencil; a través de la radio, un 57.1% y lo hacen en: Super 9.49, Prohibido Prohibir, Punkuradio y radios online. Las que lo hacen por televisión, en canales como: Ecuador TV, UNSION, TELERAMA, variable que alcanza un 17,2%. Y finalmente, a través de otros medios, lo hacen en un 25,9 %. Como ocurre en la era digital, las redes sociales son el medio de difusión más empleado, sigue los bares y los conciertos. Estos dos lugares son sitios de trabajo, es decir, que se dan a conocer durante las interpretaciones. Los resultados coinciden que varias investigaciones acerca de estos nuevos géneros, por ejemplo, Muñoz Tapia (2018) con respecto al (t)rap argentino, reconoce que la digitalización favorece la masificación de estos géneros musicales. Resalta que ahora con la portabilidad y el acceso a recursos audiovisuales, las pequeñas bandas realizan grabaciones caseras y videoclips, los cuales pueden subir a internet.

Medios de difusión redes sociales

Tabla 9

Redes sociales usadas por las bandas

Redes sociales	Bandas	Porcentaje
YouTube	41	70,7%
Facebook	55	94,8%
SoundCloud	17	29,3%
Instagram	2	3,4%
Twitter	6	10,3%
MySpace	1	1,7%



Las bandas priorizan para su difusión a través del uso de las redes sociales, así, en Facebook, lo hace un 94,8; en YouTube, un 70,7%; en SoundCloud, un 29,3%, en Twitter, un 10,3%; en Instagram, un 3,4% y a través de MySpace, en un 1,7%. En Facebook se dejan ver más que en YouTube. Instagram y MySpace son los menos utilizados. En un estudio, llevado a cabo en Ecuador por Zambrano Tacuri y Mosquera (2018), si bien se mantienen las dos primeras opciones, se consiguió el orden inverso: YouTube (49%) y a Facebook (37%); sin embargo, lo relevante es que coinciden en que los grupos se dan a conocer mediante las redes sociales.

Finalmente, la escena musical popular urbana a través de las bandas de heavy metal y rap, se completa a través de los temas más recurrentes que interpretan estas bandas, los cuales podemos apreciar en la siguiente tabla:

Temáticas recurrentes

Tabla 10

Temáticas abordadas por las bandas en sus obras

Temática abordada	Aborda (%)	No aborda (%)
Aspectos positivos, individuales	51.7	48.3
Problemas sociales	58.6	41.4
Religión	10.3	89.7
Aspectos negativos del comportamiento humano	31.0	69.0
Juventud	12.1	87.9
Cultura urbana	17.2	82.8

Las temáticas por su recurrencia destacan: la evocación a los problemas sociales, un 58,6%; aspectos positivos del individuo, un 51,7%; aspectos negativos del comportamiento humano, un 31%, los hechos y acontecimientos de la cultura urbana, un 17, 2%; los problemas y conflictos juveniles, un 12,1% y finalmente, los temas vinculados con las prácticas religiosas, un 10,3%. El tema preferido son los problemas sociales, significa que la música se usa para la reflexión, la búsqueda de una mejor

sociedad. De estos resultados, se reflexionarán sobre dos considerando a González Guzmán (2004). Afirma el autor que estos géneros contienen, resguardan, fortalecen identidades deliberante. Están ahí para hablar de futuro, de cambio, de renacer. Se reúnen los intérpretes bajo el paraguas de sentirse, saberse un colectivo, misma indumentaria, comportamiento y expresión. Pero también es protesta ante la injusticia social, con sus interpretaciones luchan por “la erradicación de las inequidades sociales, raciales y de género” (González Guzmán, 2004, p. 41). En estos dos aspectos coinciden con los resultados del estudio desarrollado aquí.

DISCUSIÓN

El análisis de la información en la constitución de la escena musical popular de la región de Cuenca-Ecuador entre 2000 y 2015 permitió documentar que las bandas musicales de heavy metal y rap, podría concebirse como “una cartografía alterna” (Tello y Di Marco, 2014, p.10), las cuales, registran los modos de hacer y producir música en y desde un “sitio”, de manera que, la música se visibiliza como síntoma de un cuadro sociocultural particular, que en su fase inicial, aparece como manifestación de “insularidades creativas” (Tello y Di Marco, 2014, p.10).

Se desprendió de esta base de datos, las siguientes características: las bandas de Heavy metal y el rap en la ciudad y la región, entre 2000 y 2015 están en su periodo de constitución, 49 de ellas se establecen en este recorte de tiempo, lo que equivale a un 84%. Además, son jóvenes músicos formados en universidades y centros musicales. Su edad oscila entre 16 y más de 40 años, sin embargo, la mayoría de los integrantes de las bandas está entre 21 y 35 años, cifra que alcanza un porcentaje del 67,9%, lo que se puede explicar siguiendo las etapas propuestas por Erikson (Cfr. Bordignon, 2005). También debe precisarse que el 37,9% de los integrantes de las bandas practican heavy metal y solamente un 17, 2%, el rap. Los integrantes de estos géneros musicales aparecen como voces alternativas de músicas subversivas, consumidas por jóvenes, quienes portan señas de identidad características: la ropa oscura, el pelo largo



y accesorios de metal o cuero. Pero también actitudes y comportamientos críticos que los une entre sí y los enfrenta a otros músicos, a otras regiones, inclusive dentro de una misma región, o ciudad.

Cabe mencionar que se trata de una esencia callejera que es parte de su magia, de su autenticidad y los vincula directamente con la categoría juventud, como una forma de autoexpresión, de posición crítica y de denuncia social en contra de las injusticias y los márgenes establecidos por las sociedades modélicas y los centralismos estéticos. Como lo podemos leer, un estudio en la capital del Ecuador: Hardcore y Metal en el Quito del siglo XXI (Viteri, 2011 y González Guzmán, 2004) en donde se reta a la música en su capacidad de ser al mismo tiempo un reflejo del orden social y un medio para subvertirlo, y se plantea la existencia de conflictos de clase, recogidas por las acciones estéticas de juventudes de clase media, habitantes, inclusive de espacios de una misma ciudad.

Otro dato caracterizador de la escena regional musical cuencana es que un 98,1% de los integrantes de estas bandas, son hombres; mientras que únicamente el 1,9% son mujeres, como lo revela la tabla No.3 de la investigación. Al respecto, Ruiz Escobar (2020), en Hacia una reflexión feminista: la construcción social de la economía política de las estructuras del sentimiento en las mujeres metaleras de Quito, afirma que, desde la perspectiva de género, las estructuras de sentimiento, la construcción de poder, hace que la presencia de la mujer en las bandas de metal sea escasa, lo cual permite aseverar que estos géneros musicales, solo deben ser interpretados por hombres. Estos signos revelan tensiones sociales provenientes de posicionamientos patriarcales en las prácticas mediadas por la música. La preponderancia de lo masculino en esta clase de actividad también se aprecia en otras regiones como México (Silva Londoño, 2017). Es importante, señalar también que los medios más recurrentes de difusión del heavy metal y el rap en la presente escena musical son las redes sociales, las utilizan 56 bandas; en presentaciones de conciertos, lo hacen 32 bandas; en los bares, 40 bandas; y en la radio, lo hacen 30 bandas. Por lo tanto, su exposición es intensa, mediática y trabajada como alternativas funcionales para su presencia en la escena musical

regional, nacional e internacional. Conocen el poder de exposición y expansión que generan estos medios, por eso es, que prefieren el Facebook, un 94,8 % de las bandas. Youtube, con un 70,7% y SoundCloud con un 29,3 %. De manera que, si bien están en una fase de constitución de las bandas, lo hacen con mucha potencia y con la intención de ser parte de una escena local, sin descuidar las dimensiones translocales e incluso, las virtuales. Con estas acciones, complejizan aún más, las construcciones formales de la escena musical cuencana y revelan el tipo de participantes y las interacciones que estos establecen.

Al respecto, Bennett y Peterson (2004) diferencia y caracteriza tres tipos de escenas musicales: las locales, situada en un espacio delimitado y en un periodo de tiempo en donde músicos y aficionados se interrelacionan a través del gusto musical. Sin embargo, las actividades locales se movilizan, se interconectan con otros lugares y diseminan procesos translocales, extendidos a través de tecnologías comunicacionales: grabaciones, grupos de fans, otros. Y las virtuales, a las cuales, las concibe como formaciones emergentes que se difunden a través fundamentalmente del internet, estrategias online, seguimientos de páginas web, redes sociales, plataformas multimedia y la acción recurrente de los fans con estos medios.

Además, se debe considerar que los datos analizados visibilizan, un alto porcentaje de producción de piezas de la música popular urbana desde los géneros de heavy metal y rap. Durante el periodo de análisis se han creado: 805 canciones, 38 álbumes, 135 CD, 41 compilatorios. Las bandas de heavy metal producen 111 CD; mientras las de rap producen 24 CD. Los actores al tener facilidad para grabar los CD proporcionan datos de sus producciones que pueden o no ser profesionales, o puede tratarse de ejercicios musicales o producciones caseras. Lo que si queda evidenciado es que son la expresión creativa de los jóvenes músicos de la época estudiada. Tarea que la realizan desde sus casas, en un 58,6% y desde estudios de grabación, un 39,7%. Con respecto a la lectura y a la comprensión de la temática, se debe señalar que el repertorio musical del heavy metal y del rap en la escena musical cuencana, asume un tono crítico frente a los problemas sociales

de la época, el porcentaje de esta temática arriba a un 58,6%. Los problemas individuales, un 51,7 %; los comportamientos humanos negativos a un 31%, los comportamientos de las culturas urbanas, un 17,2%. También refieren practicas particulares de los jóvenes, gustos, preferencias, actitudes juveniles, y los adoctrinamientos religiosos aparecen con porcentajes menores, un 12,1%, los primeros; y un 10,3% los segundos. Datos que visibilizar las preocupaciones por habitar y describir la ciudad en su dinámica cotidiana. Y musicalmente entrelazan texto, música y representación textual como lo explica Sánchez (2020), en Heavy metal y Rap en Cuenca: el rap elabora discursos de naturaleza verbal en la que prima la actitud frente al oyente y los comunica a sus auditorios, los exhorta a reflexionar y a dialogar sobre las prácticas cotidianos. De manera que, rítmica, música y recitado del texto forman una unidad, y juntos, intensifican el sentido y hacen que funcione en su musicalidad.

En la presente investigación, todos los datos que la investigación recogió quedan registrados en un archivo digital, en el que constan información sobre: informantes, e-mail, nombres de las bandas, año de creación, estrategias de difusión, géneros musicales, número de integrantes, repertorios, producciones en CDs, álbumes, canciones, de entre otros. Se trata de un archivo abierto y en construcción permanente, el cual podría seguir almacenando información para ser utilizada como referente por futuras investigaciones sobre el tema.

Por otro lado, Heredia (2007) afirma que lo regional es una práctica social, y cultural. Pero, además, es un lugar de enunciación que configura y designa. Nombra algo para referirlo y simbolizarlo de maneras diversas y para visibilizar el quehacer pragmático de subjetividades heterogéneas que se implican mutuamente y que responden a sus respectivas realidades desde, otros lugares de emisión, que no son los oficiales, los antropológicos. De esta manera, exponer desde una región particular supone prefigurar escenas culturales que responden a procesos estéticos que se construyen desde subjetividades que exponen legados culturales y estéticos que se muestran, incluso como necesidades políticas.

Estos postulados se allanan con los planteamientos de Sarah Cohen (1999), quien define una escena musical como un área geocultural determinada en donde se gesta interrelaciones entre actores, producciones, y géneros musicales, los cuales se revelan como sentimientos de comunidad, herencia e identidad. Y con los de Bennett y Peterson, (2004) cuando propone que estas identidades son fluidas y cambiantes y que es posible pasar de una escena a otra, desde recortes temporales, en donde los músicos, sus piezas musicales y sus seguidores se identifican o se diferencian desde los signos musicales y culturales que los unen. Con estas asociaciones teóricas-metodológicas interconectamos, las categorías funcionales del presente análisis: región y escena musical para evidenciar como juntas articularon una lectura concreta del comportamiento del heavy metal y el rap en Cuenca entre 2000 y 2015.

CONCLUSIONES

Luego de la investigación realizada, se visibiliza una escena musical y estética de las bandas de heavy metal y rap en la región denominada Cuenca-Ecuador entre 2000-2015, se muestra en una fase inicial de conformación de bandas; sin embargo, su producción y difusión considera límites flexibles entre los signos localizados, los translocales y los que circulan virtualmente dentro de la ciudad, la región y el país.

Además, estamos frente a un recorte temporal activo en producciones de canciones, álbumes, CD, y otros formatos, lo cual permite visibilizar contribuciones artísticas y musicales, que forjan la esencia cultural regional. Sin embargo, la producción musical popular urbana enfrenta dificultades, no cuentan con apoyo económico requerido, y obliga a las bandas a cubrir sus gastos de grabación y producción. En este sentido, las redes sociales se han convertido en el medio más idóneo para la difusión de estos géneros musicales. También, sus presentaciones las realizan en vivo, en conciertos, en bares, en calles de ciudad dinamizan la vida cultural de Cuenca y la región. De manera que, su contribución ha sido real y propositiva en la definición de la fisonomía cultural y musical regional, local.

Los temas de sus composiciones visibilizan percepciones particulares sobre sus integrantes como sujetos sociales que activan imaginarios culturales y estéticos propios, quienes son recibidos por sus comunidades con calificativos que distorsionan su presencia y construyen prejuicios para los cultivadores de estos géneros musicales. Se trata de miradas de inconformidad y crítica al sistema social vigente de Cuenca y la región, con las que articulan fraternidades reales y fuertes dentro de los escenarios de las culturas urbanas de la ciudad.

En relación con el archivo referencial que la investigación configuró, se debe indicar que es abierto y en construcción permanente, permite seguir almacenando datos, los cuales podrían ser utilizados como archivo referencial para futuras investigaciones sobre el tema. Y lo que es más, permitiría completar la presente investigación que colocó como recorte de temporal, 2015.

Finalmente, no se puede obviar que lo geo-cultural es una construcción subjetiva e histórica, es una morada existencial, situada sobre determinadas geografías, en donde los signos y señales que aparecen en las escenas musicales regionales pueden ser concebidos como movimientos articulados por

voces alternativas, que quizá tachadas de subversivas por no integrarse a la lógica del mercado, mantienen un estatus artístico aún cubierto por esa aura que distingue a las obras, que, según Benjamín, tiende a desaparecer. Y no es que el aura de las obras desaparezca, sino que se traslada a otro lugar, a otro espacio (González, 2021, p. 211).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, G. (2007). *Hip Hop más allá de la calle*. Longsellers, S.A.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares*. GEDISA.
- Bennett, A. y Peterson, R. (eds.). (2004). *Music Scene. Local, Translocal y Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Bocco, A. (2010). *La literatura de fronteras como desajuste de la literatura nacional. Hacia una visión integral de la literatura argentina*. Silabario.
- Bordignon, Nelso A. (2005). El desarrollo psicosocial de Eric Erikson. El diagrama epigenético del adulto. *Revista Lasallista de Investigación*, 2(2), 50-63. <https://www.redalyc.org/pdf/695/69520210.pdf>
- Cohen, S. (1999). Scenes. En B. Horner y T. Swiss (eds), *Key terms in popular music and culture* (pp. 239-251). Blackwell.
- Espinosa Tamez, P.; Hernández Sinencio, H.; López Guzmán, R. y Lozano Esparza, S. (2018). *Muestreo de bola de nieve*. Universidad Autónoma nacional de México.
- Fernández, G. (1991). *Cultura y región. Centro de Estudios Regionales*. Instituto Internacional "Jacques Maritain".
- Fleming, L. (2009). *La construcción literaria de la región. Poesía del norte. De la región vivida a la patria grande: In memoriam de Alicia Chibán* (pp.137-148). EUNSa.
- García Canclini, N. (2012). *Cultura y Desarrollo: Una visión crítica desde los jóvenes*. Grupo Planeta.
- González Guzmán, D. (2004), *Rock, identidad e interculturalidad. Breves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano*. Íconos, 18, 33-42. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/2204/4/RFLACSO-II18-05-Gonzalez.pdf>
- González, I. (2021). Del jazz al rap. De las reproducciones mecánicas a la reproducción digital de la música negra norteamericana. *El Oído Pensante*, 9(1), 209-232. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8684>
- González-Zamar, M. y Abad-Segura, E. (2023). Aproximación al aprendizaje artístico-visual digital en la Educación Superior. *Maskana*. 14(1), 66-77. <https://doi.org/10.18537/mskn.14.01.05>.
- Grimson, A. y Bidaseca, K. (Coords.). (2013). *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO.
- Heredia, P. (2007). Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras del siglo XXI. En M. E. Castellino (Coord.), *Literatura de las regiones argentinas II* (pp. 155-182). Universidad Nacional de Cuyo.



- Heredia, P. (2004). ¿Existen las regiones culturales? *Silabario*, 7, 103-112.
- Hormigos-Ruiz, J. (2023). Normalización de la violencia de género en los contenidos culturales consumidos por la juventud: el caso del reggaetón y el trap. *Revista Prisma Social* 4,, 278-303. <https://revistaprismasocial.es/article/view/5039>
- Pedro, J., Piquer, R. y del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12, 63-88- https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf
- Lago, S.; Gala, R. y Samaniego, F. (2019). Plataformas digitales en las industrias creativas en Argentina Aportes para pensar la apropiación, creación e innovación tecnológica. En A. L. Rivoir y M. J. Morales (Coords.), *Tecnologías digitales: miradas críticas de la apropiación en América Latina* (pp. 319-334). CLACSO.
- Martínez, S. (2004). Heavies: ¿Una cultura de transgresión? *Revista de estudios de juventud* 64, 75-86. <https://www.injuve.es/sites/default/files/64tema7.pdf>
- Martínez, S. (2014). Estudio descriptivo de las bandas locales del ambiente under Posadeño desde la visión de sus músicos. *Actas. UNLP. FAHCE*. Departamento de Sociología. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4417/ev.4417.pdf
- Martínez-Salgado, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias. *Ciência & Saúde Coletiva*, 17(3), 613-619. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=63023334008>
- Massara, L. y Gorleri, M. E. (2017). *Aportes y reflexiones sobre la narrativa de dos provincias del Norte Grande en el sistema de la literatura argentina. (NOA) y Formosa (NEA)*. (pp. 147-72). Rufino.
- Molina, H. y Varela, F. (2018). *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo Mendoza. bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/11489/regionalismo-literario-molina-et-al.pdf
- Molina, R., (2018). Antologuemos: Tendencias, inercias y derivas de las últimas antologías poéticas en la España Contemporánea. *Revista de análisis cultural* 11, 57-109. <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12481>
- Muñoz Tapia, S. M. (2018). Entre los nichos y la masividad: el (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias*, 22(43), 113-131. <https://doi.org/10.7764/res.2018.43.6>
- Peñañiel, M.; Anchundia, O; Marcillo, J. y Ramírez, C. (2023). Estrategias educativas y tecnología digital en el proceso de enseñanza-aprendizaje. *RECIAMUC*, 7(2), 39-48. <https://doi.org/10.26820/reciamuc>
- Rey Gayoso, R. y Villares, D.J. (2019). *Trap, algo más que música. Estudio sociológico del trap español*. [Tesis de licenciatura, Universidade da Coruña] <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/28477>
- Ruiz Escobar, M. E. (2020). *Hacia una reflexión feminista: la construcción social de la economía política de las estructuras del sentimiento en las mujeres metaleras de Quito*. [Tesis de maestría, FLACSO, Ecuador]. <http://hdl.handle.net/10469/16531>
- 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. Congreso ALAS 2011: "Fronteras abiertas de América Latina"*. Recife-Brasil.
- Sánchez, A. (2020). *Heavy metal y Rap en Cuenca*. Universidad de Cuenca
- Shuker, R. (2005). *Diccionario del Rock y la Música Popular*. Robinbook.
- Silva Londoño, D.A. (2017). "Somos las vivas de Juárez": hip-hop femenino en Ciudad Juárez. *Revista mexicana de sociología*, 79(1), 147-174. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032017000100147&lng=es&tlng=es.
- Tejedor, S.; Cervi, L.; Tusa, F. y Parola, A. (2020). Educación en tiempos de pandemia: reflexiones de alumnos y profesores sobre la enseñanza virtual universitaria en España, Italia y Ecuador. *Revista Latina*, 78, 1-21. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2020-1466>.



- Tello, A. y Di Marco, M. (sel. y pról.). (2014). *La doble sombra. Poesía argentina contemporánea*. Vaso Roto Ediciones.
- Valdano, J. (2014). *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Eskeletra editorial.
- Varela, F. (2004). El periódico y la reconstrucción de las literaturas regionales. En G. Videla de Rivero y M. E. Castellino (Eds.), *Literatura de las regiones argentinas* (pp. 195-210). Universidad Nacional de Cuyo/ Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.
- Videla de Rivero, G. (1984). Las vertientes regionales de la literatura argentina. *Revista de Literaturas Modernas*, 17, 11-26. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/16035/01-videla-revlitmod17-84.pdf
- Videla de Rivero, G. y Castellino, M. (2004). “Prólogo” a *Literatura de las regiones argentinas*. UNCú.
- Viteri, J. P. (2011). *Hardcore y Metal en el Quito del siglo XXI*. Abya-Yala.
- Walser, R. (2014). *Running with the Devil: Power, gender and madness in heavy metal music*. Wesleyan University Press.
- Zambrano Tacuri, C. E y Mosquera, M. (2018). La producción audiovisual como medio de difusión de la música nacional. *INNOVA Research Journal*, 3(1), 42-54. <https://doi.org/10.33890/innova.v3.n1.2018.337>