



Otoño 2020, nº15 (2)

## ETNOMUSICOLOGÍA

Encuentro Internacional de Docentes de Música de Cuenca. IX Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología

Miriam Castellanos López 2

## ARTEFACTOS

*Que tenga que venir la Ana*. Durezas, arraigos y conquistas en el legado de Gata Cattana

Juan Jesús Torres y Pedro Salguero 8

*Music has the power*: las canciones de las elecciones presidenciales de 2020 en Estados Unidos

Lucía Heras Fernández 19

## ENTREVISTAS

Entrevista a José Magro, *El Meswy*.

“Ser lo que hablamos y hablar lo que somos”. Conciencia lingüística crítica, pedagogías antirracistas y Hip-Hop

Francisco Óscar Checa Fenández 29

## Dossier “La producción musical: un reto para la musicología del s.XXI”

Marco Antonio Juan de Dios y Jordi Roquer (editores)

La producción musical: un reto para la musicología del s.XXI

Marco Antonio Juan de Dios y Jordi Roquer 43

De la escritura musical a la grabación: ontologías y material

Héctor Cavallaro 57

La evolución tímbrica de Radiohead a través del análisis cuantitativo y cualitativo de sus primeras producciones discográficas

Iyán F. Ploquin 79

*Here I go again*: Re-producción musical, mediación tecnológica y música popular

Silvia Segura 107

Rasgos estilísticos del reggaetón *mainstream*, una aproximación desde la producción musical

Marina Arias 130

Estética del error, nostalgia y ritmo a través de la mediación tecnológica en el lofi hip-hop

Manuel Lagullón 157

*Overdubbing* Queen: Análisis comparativo de las estructuras multipista en los solos de Brian May (1970's vs 1980's)

Oriol de Haro 178

La construcción de la imagen del estudio de grabación tradicional

Pablo Espiga 226

El estudio de grabación como elemento clave en la concepción del post-rock de Simon Reynolds

Ugo Fellone 247

Productores en la nueva escena de flamenco electrónico

Francisco Bethencourt 270

## Equipo

**Dirección:** Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela Suárez

**Equipo editorial:** Fernán del Val, Gonzalo Fernández Monte, Llorián García Flórez, Rubén Gómez Muns, Isabel Llano Camacho, Susana Moreno Fernández, Mariló Navarro, Sara Revilla Gútiez, María Salicrú-Maltas

**Edita:** SIBE Sociedad de Etnomusicología [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com)

**Contacto:** [etno.cuadernos@sibetrans.com](mailto:etno.cuadernos@sibetrans.com)

## Encuentro Internacional de Docentes de Música de Cuenca IX Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología

Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 13 a 15 de noviembre de 2020

**Miriam Castellanos López**

Durante el fin de semana del 13 al 15 de noviembre se celebró en la sede de la UIMP de Cuenca el Encuentro Internacional de Docentes de Música de Cuenca / IX Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología. Debido a la situación de pandemia que vivimos, dicho Encuentro se realizó en línea, superando las 9.000 visualizaciones. Organizado por la propia UIMP y Estival Cuenca, el patrocinio corrió a cargo del Consorcio Ciudad de Cuenca, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Departamento de Didáctica de la Educación Física, Artística y Música de la UCLM. A lo largo de los tres días en los que se estructuró se desarrollaron 35 comunicaciones seleccionadas por el comité científico y 4 conferencias grupales. En total, intervinieron 65 personas que provenían de siete comunidades autónomas y cuatro países: España, Chile, Portugal y Brasil. En cuanto a los asistentes, se dieron cita a través de YouTube y Facebook, canales por los que se emitió de forma gratuita el Encuentro, personas de todos los rincones de España y de muchos otros países: Argentina, Ecuador, Chile, Colombia, Brasil, Venezuela, República Dominicana, ...

El viernes 13 las Jornadas dieron comienzo con el acto de inauguración en el cual intervinieron Joaquín Gascón, director de la UIMP en Cuenca, Daniel León, gerente del

Consorcio Ciudad de Cuenca), Juan José Pastor, director del Departamento de Didáctica de la Educación Física, Artística y Música de la UCLM, Isis Saz, representante de la UCLM en Cuenca, Sonia Isidro, delegada de Educación de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha en Cuenca, y Marco Antonio de la Ossa como director de las Jornadas y del Encuentro Internacional de Docentes de Música de Cuenca. Tras este evento protocolario, dio comienzo la primera conferencia plenaria con el título “El proyecto Concavenatur Corcovatus: aprendizaje servicio, el Museo Paleontológico de Castilla-La Mancha y Pepito, un dinosaurio muy especial”, a cargo de Yolanda Rozalén y Óscar Ávila.<sup>1</sup>

A las 17:00 horas comenzó la primera mesa de comunicaciones. Tuvo como título “La educación musical en la universidad del Siglo XXI: modelos, paradigmas, retos”<sup>2</sup>. Moderada por Francisco Manuel López Gómez, en ella intervinieron Silvia Nogales Barrios (CIDoM, UCLM) con la comunicación “El Platero y yo de Castelnuovo Tedesco: una mirada performativa e interdisciplinar hacia una aplicación didáctica”, Javier Benito Blanco (Facultad de Educación de Ciudad Real, UCLM), con la comunicación “La música

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=g-oNbO4SECY>

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1Cwadml6Mws>

como herramienta didáctica e interdisciplinar: estudio de caso experimental en Educación Primaria”, Rosa Pilar Esteve Faubel y Miguel Ángel Molina Valero (Departamento de Didáctica General y Específicas, Universidad de Alicante), cuya comunicación llevaba por título “La formación inicial del maestro de música en la Universidad de Alicante: expectativas y necesidades” y Pedro García Muñoz (Centro Concertado “Ntra. Sra. de las Mercedes” de Tarancón, Cuenca; Facultad de Educación de Cuenca, UCLM) con la comunicación “La importancia del aprendizaje cooperativo en el aula de música como mejora de los resultados de aprendizaje”. Finalmente, Laura Mondéjar (CEU Andalucía) defendió “La práctica en las asignaturas de música de los grados de educación. Enfoque, adaptaciones y recursos”, finalizó la primera mesa de comunicaciones.

Paralelamente a esta mesa, se desarrolló otra que llevaba como título “La Educación musical en la universidad del siglo XXI: modelos, paradigmas, retos”,<sup>3</sup> moderada por Lola Segarra Muñoz (Facultad de Educación de Cuenca, UCLM), y miembro del Comité Científico del Encuentro Internacional de Docentes de Música de Cuenca. En ella participaron Agustín Lozano (Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha) con la comunicación “La enseñanza de la teoría musical mediante el uso de juegos de mesa y de cartas: una propuesta de investigación pedagógica” y Ana M<sup>a</sup> Martínez Matea (CEIP “Ciudad de Nejača”, Tres Cantos, Madrid), con la comunicación “Las redes

sociales, un aliado educativo”. Tras ella, intervino Miguel Morell (IES “Diego de Siloé”, Albacete) cuya propuesta llevaba por título “Música para tod@s”. Omar León Jiménez (CEIP “Gloria Fuertes” de Tarancón, Cuenca) participó con la comunicación “Harry Potter y los planos secretos” que dio paso a la última exposición, a cargo de Virginia Sánchez Rodríguez (Facultad de Educación de Ciudad Real, UCLM), cuya comunicación llevaba por título, “Música y cine en torno a El rey león: de la universidad al aula de Primaria”. Una vez finalizadas las 2 mesas, los asistentes pudieron disfrutar de la segunda conferencia plenaria a cargo de Sergio Lasuén (Conservatorio Profesional de Música “Maestro Chicano Muñoz” de Lucena), cuya ponencia llevaba como título “La enseñanza de la armonía en los distintos niveles educativos: hacia un enfoque sincrónico de carácter práctico”.<sup>4</sup> Una vez concluida, el Encuentro dio por finalizada su primera jornada.

Arrancaba el sábado con dos mesas de comunicaciones. La primera de ellas llevaba por título “Aproximación a la Educación Musical en Escuelas de Música, Conservatorios Profesionales y Superiores. Sinergias, interdisciplinariedad y aproximaciones a otros ámbitos”.<sup>5</sup> Moderada por Pedro Muñoz, en ella intervino en primer lugar María Victoria Rodríguez García (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) con la comunicación “Musicoterapia en escena: una ayuda para combatir la ansiedad escénica de los alumnos de los

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sOuSqiwb07g>

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=XnjiQPwX8I-I>

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=OshNcw0xZA0>

conservatorios de música”. Tras ella, fue el turno de Constanza Rincón Prat (Centro Integrado de Música “Padre Antonio Soler” de San Lorenzo de El Escorial, Madrid) con la comunicación “La integración curricular del lenguaje musical y las ciencias sociales, una investigación-acción que mejora el proceso de enseñanza- aprendizaje”. Tras su exposición, finalizó Miriam Castellanos (Escuela Municipal de Música “Ismael Martínez Marín”, Cuenca; Facultad de Educación de Cuenca, UCLM) con la comunicación “Música para tod@s”.

En la mesa paralela, moderada por Ana María Martínez Matea (CEIP “Ciudad de Nejaca”, Tres Cantos, Madrid), que llevaba por título “Didáctica, metodología, recursos y actividades para la Educación Musical”<sup>6</sup>, se pudo escuchar como inicio de la misma a Marco Antonio de la Ossa (CEIP “San Fernando” de Cuenca, Facultad de Educación de Cuenca, UCLM), con “El proyecto *Lee, (re) crea, ¡siente el arte!* de la Facultad de Educación de Cuenca (UCLM)”. Tras su exposición intervino Samuel Cuenca Moreno (Greenwich School) con “Experiencia educativo-musical en Irlanda. Cómo hacer de la música un pilar fundamental del proceso de enseñanza-aprendizaje en un centro Montessori”. Continuaron Laura Moral-Bofill y Lourdes López de la Llave (Universidad Nacional de Educación a Distancia) con “Entornos de aprendizaje de la música desde la teoría de Flow”, finalizando María Viñas Jimeno Gómez (IES “Las Rozas 1”, Madrid; Facultad de Educación de la UCLM) con “Tocamos juntos: hacemos ClassBand”.

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ADqfE2zWsYQ>

Tras la conclusión de las mesas de comunicaciones, el transcurso del sábado dio paso a la tercera conferencia plenaria. En esta ocasión, se pudo disfrutar de la ponencia de Jordi A. Jauset (doctor en Comunicación, ingeniero y músico), “Neurociencia aplicada a la educación musical”.<sup>7</sup>

Atravesado el ecuador del Encuentro, comenzó la jornada de la tarde del sábado con otras dos mesas de comunicaciones. “La educación musical en escuelas de música, conservatorios profesionales y superiores y universidad. Sinergias, interdisciplinariedad y aproximaciones a otros ámbitos”.<sup>8</sup> Moderada por Marco Antonio de la Ossa, se inició con la propuesta de Javier Monteagudo Mañas,



<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=OLNuiYvZi6s>

<sup>8</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=nC-TPYohJ\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=nC-TPYohJ_I)

Conrado Enrique Carrascosa López y José Pascual Hernández Farinós (Universitat Politècnica de València; Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia) “La práctica del repertorio sinfónico para banda en el aula de tuba de los conservatorios superiores de música españoles: análisis de la situación actual y propuesta de mejora”. Tras su intervención, Amparo Lacruz Zorita (Universitat Politècnica de València; Conservatorio Superior de Música Liceo de Barcelona) y Conrado Enrique Carrascosa López (Universitat Politècnica de València) hablaron de su proyecto “Adecuación de la enseñanza superior de violonchelo a la sociedad globalizada: propuesta para el estudio y la difusión del repertorio latinoamericano contemporáneo”. Por su parte, M<sup>a</sup> Ángeles Campayo (Universidad Complutense de Madrid) intervino con la comunicación “Educación musical para el desarrollo sostenible: una propuesta de formación del profesorado de música desde la perspectiva de la educación emocional”, y Juan Carlos Navarro Gimeno (Conservatorio Profesional de Música “Tomás Torrejón y Velasco” de Albacete) finalizaba este apartado con n “Pedagogías para la enseñanza del violín del siglo XX aplicadas en el aula del siglo XXI”.

La mesa que moderaba Omar León Jiménez (CEIP “Gloria Fuertes” de Tarancón, Cuenca) y que llevaba por título “Educación musical en Educación Infantil y Educación Primaria”<sup>9</sup>, se inició con la intervención de Ximena Valverde “¡Todo suena, todos aprendemos mejor! Aprendizajes interdisciplinarios a través de

la música como estrategia curricular”. Tras ella, intervinieron Roberto Macián-González, María Jesús Puerto-Sánchez, Pedro A. Rodríguez-Cortés, Emilia Campayo-Muñoz, Óscar Chiva-Bartoll, Lidón Moliner-Miravet, Cristina Arriaga-Sanz, Alberto Cabedo-Mas. (Universitat Jaume I, Universidad Complutense de Madrid, Universidad del País Vasco) con el proyecto “Crear una orquesta en el aula de Primaria: opciones y decisiones iniciales”. Finalizada esta intervención, Ana Pitarch Badal (CEIP “Maestro Vicente Artero”, Castellón) expuso su comunicación titulada “El ABP en la clase de música: dos ejemplos de trabajo en Historia de la Música en Primaria”. Daniel Martínez Babiloni, (CEIP “Fabián y Fuero”, Villar del Arzobispo, Valencia) finalizó la mesa de la tarde del sábado con “Prácticas transformadoras e inclusivas desde la educación musical. El aula de música del CEIP ‘Fabián y Fuero’ de Villar del Arzobispo (Valencia)”. Como cierre de esta segunda jornada, María Jesús Camino (IES “Valentín Turienzo”, Colindres, Cantabria) ofreció la ponencia plenaria “Educación Musical en Clave de TIC”.<sup>10</sup>

El programa del domingo 15 de noviembre comenzó con dos mesas paralelas. La mesa moderada por Felipe Gertrúdx Barrios (Facultad de Educación de Toledo, UCLM), llevaba por título “Didáctica, metodología, recursos y actividades para la educación musical”<sup>11</sup>, y tenía como conferenciantes a Félix Alejandro Quiñones Ramírez, que ofreció la comunicación “Docencia compartida con estudiantes para la enseñanza de la música. Diseño de una

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CEZfhalti-o>

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gNHKgnnvSNY>

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=TKWYqIQx6Lg>

innovación y proyecto de tesis”. Continuó Raúl Torres Ortega (Asociación Aula Sonora de Cádiz) con “La música como herramienta de transformación social: proyectos de intervención”. Tras su intervención, Lluís Solé Salas y Mercè Carrera Peruga (Universitat de Vic; Universitat Central de Catalunya) explicaron su proyecto “La orquesta inclusiva de la UVIC: accesibilidad aplicada a una experiencia musical”. Yailin Martínez Hierrezuelo, Carlos Martínez Valle y Anelia Ivanova Iotova (Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid) continuaron con la comunicación “El repertorio en la asignatura de Lenguaje Musical: una técnica didáctica para estimular el interés situacional del alumnado” y Cristina López Gómez, María García López e Inés Franco Tovar (Fundació Mira’m; CPCI Cruz Roja; CEE “Virgen de Agosto”, CEE “Infanta Elena” de APCA) finalizaron con “Comunicación 30: “Abriendo perspectivas en educación especial: musicoterapia educativa”

Simultáneamente, Yolanda Rozalén (coordinadora de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha) moderaba la última mesa de comunicaciones de este Encuentro Internacional de Docentes de Música de Cuenca, que llevaba por título “Didáctica, metodología, recursos y actividades para la Educación Musical”<sup>12</sup>, y en la cual intervino en primer lugar Pedro Andani (Escuela Musigenios, Valencia) con “¡A prueba de notas! Un concurso musical de TV en el aula”. Tras su exposición, Yvette Delhom López (Creadora y formadora de la

metodología musical “Batucado”) habló de su proyecto “Batucado: metodología musical desde bebés”. José Daniel Telles dos Santos (Universidade Federal do Pampa, Brasil / Universidade de Aveiro, INET-md, Portugal) intervino con “Música y (es) movimiento: ‘O Passo’, un enfoque multisensorial para la enseñanza y el aprendizaje de la música en el siglo XXI”, y María Teresa Botella Quirant y José María Esteve Fauvel (Universidad de Alicante) hicieron lo propio con su proyecto “Historia animada a través de la música”. Finalizaron esta última mesa de comunicaciones Raquel Bravo Marín y Narciso José López García (Facultad de Educación de Albacete, UCLM) con su propuesta “¿Eres capaz de escapar del aula de música?”.

Como podemos observar, fue un fin de semana lleno de recursos, investigaciones e ideas acerca de la formación musical en muy diversas etapas e instituciones (asociaciones, educación infantil, educación primaria, secundaria, escuela de música, conservatorio profesional, superior, universidad...) que han quedado recogidas en YouTube y Facebook para que puedan ser disfrutadas por cualquier persona y en cualquier instante.

Finalizó el I Encuentro Internacional de Docentes de Música en Cuenca con el acto de Clausura en el que intervinieron varios miembros del Comité Científico del Encuentro, la coordinadora de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Yolanda Rozalén, y el director de las IX Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología y del Encuentro Internacional de Docentes de Música de Cuenca, Marco

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yXeYqvgxYXY>

Antonio de la Ossa, quien dio las gracias de forma encarecida a todos los conferenciantes, miembros de su equipo, organizaciones y entidades, así como al público que asistió a través de las redes y de forma virtual al congreso.

Queda patente la novedad y la importancia de un evento de estas características, en el cual se dieron cita un buen número de profesionales que se dedican a la docencia de la música. Entre las muchas conclusiones que vamos extrayendo con el paso de los días, quizá la más significativa sea que todos los docentes debemos remar en la misma dirección para que la música tenga la consideración que merece.

Sin más, esperamos que la situación de pandemia pase pronto y podamos volver a vivir un Encuentro de estas características el próximo año, pero en esta ocasión (y en las venideras) de forma presencial, que nos permita disfrutar de los asistentes y del otoño en Cuenca, ciudad Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO desde 1996, que recibe con los brazos abiertos a los participantes de congresos y jornadas de este tipo.

.

## Que tenga que venir la Ana. Durezas, arraigos y conquistas en el legado de Gata Cattana



Entrevista para Wag1 Magazine. 2017. <https://www.wag1mag.com/gata-cattana/>.

### Juan Jesús Torres y Pedro Salguero

Que sí, que todo es verdad.

Que portamos estandartes incendiarios  
y discursos agresivos  
y consignas de venganza

(...) Que increpamos  
y discrepamos de todo  
cuando se conoce

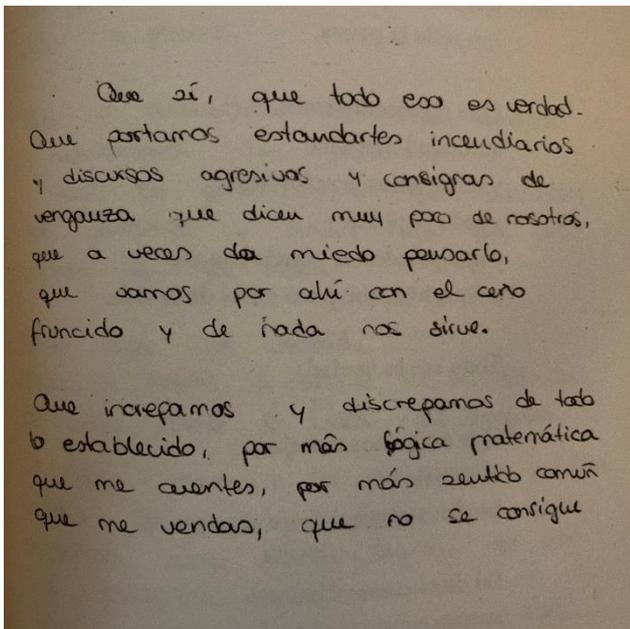
(...) Que no reconocemos  
autoridad ninguna  
y sembramos la polémica  
y todo es política  
y qué pesados os ponéis con eso  
y Ana, hija, qué poco sabes de la vida

(Cattana, 2019: 115-116)

La caligrafía de Ana Isabel García Llorente<sup>1</sup> tenía apariencia adolescente. Las letras casi dibujadas, en bolígrafo sobre papel de cuaderno rayado, eran redondeadas y ligeramente inclinadas a la izquierda. Es una escritura repetida en muchos jóvenes estudiantes de grado; una mano demasiado perpendicular al papel, con muy poca distancia entre el codo y la tinta. Escribir sobre papel, en nuestros tiempos desorbitados, es un acto de acción, muy lejos del original quietismo de lo hermoso, del *kallós*. Ana Isabel, parece, escribía sobre el papel, *arrojándose* en él; lo hacía con

<sup>1</sup> El título de este artículo alude a uno de los versos de la canción “Lisístrata”. Gata Cattana. 2012. Anclas. Trimu

fuerza, o, mejor dicho, con ánimo. Quizás por eso su manuscrito *Todo lo demás, no*, poema póstumo publicado en 2019 por la multinacional Random Penguin House, es un relato en prosa, nauseado y liberador. Un poema que, visto ahora, en su desgarradora torpeza, desde lo pasional que muchos críticos literarios recomendarían pulir, parece querer resonar como himno generacional en el utópico caso de que absorber poesía fuese uno de esos contenidos tan recurrentes en la red. Casi se dejan tocar: una lectura rápida de sus versos filtra muchas de las características que, según algunos análisis de cierta repercusión (Seemiller y Grace, 2019; Combi, 2015), definen a una nueva generación de jóvenes que, aseguran, han dejado caducos a los *millennials* para situar a éstos (y a los autores de este texto) a poco más que a la altura del betún en cuanto a repercusión para las formas de vida contemporánea.



Extracto del manuscrito del poema *Todo lo demás, no*. Publicado en *La escala de Mohs*, editado por Aguilar en febrero de 2019

La nueva generación, la Z, acaso la última a juzgar por la denominación, comparte con la anterior su nativismo digital, agregando una distinción fundamental: ya no dudan en construir su identidad en la presencia cotidiana en una realidad construida por relatos, virtuales y masivos, asentados en un ambiente *transmedia*. Una visión mucho más superficial serían las cuatro «íes» en la clasificación de Iñaki Ortega y Núria Vilanova (2017): internet, irreverencia, inmediatez e incertidumbre. Internet por ser el fenómeno social más importante de nuestra historia reciente, sobre todo por sus incontrolables tendencias y por ser un sesgo de entendimiento importante. Mientras que los Z se mueven en él con naturalidad y reticencia, los críticos, casi siempre sus padres o profesores, se sumergen en él como en un bosque oscuro, inquietante y fascinante al mismo tiempo. Irreverencia por la sapiencia de la variable fiabilidad de contenidos, lo cual genera cierta distancia de verdad, e inmediatez por la capacidad de conformación de la Web a tiempo real de acuerdo a sus usuarios. Por supuesto, el resultado es una incertidumbre difícil de resolver en profundidad, expuesta a lecturas epidérmicas que resultan lenguajes literales. Sea como fuere, sí transpira una propuesta de conclusión: hay una generación en crisis endémica que se expresa y se reivindica con formas, en ocasiones, inesperadas a la vez que lúcidas, que van más allá de su formalismo.

En 2008, Ana Isabel García tenía 17 años y apuraba sus últimos años de instituto en Adamuz. En 2012, estaba a punto de finalizar sus estudios en Ciencias Políticas en la Universidad de Granada. En esos

cuatro años, una nueva juventud emergía. Con sus dudas y su aplastante estética, con sus gritos y sus sonidos. En esa ecuación, el rap, y subgéneros como el trap, infame expresión del quejido adolescente de nuestro tiempo, tuvo mucho que decir. Ernesto Castro ha sido el primero en analizar la cultura trap como resultado de los procesos de crisis continuada después de 2008. En *El Trap. Filosofía millennial para la crisis en España* (2019), Castro ha notado que la variante golfa y ecléctica del rap tradicional no encontró repercusión en España hasta 2013, a la vez que asegura que este tipo de música —que no es más que “cocaína y follar” en la definición de Yung Beef, uno de sus principales exponentes—, es el resultado de la rabiosa resignación resultante de la Gran Recesión de 2008. La propuesta es doble:

(...) hay que tener en cuenta que, si bien es cierto que en 2008 comenzó la crisis económica, el año más duro para la juventud española, que es el estrato de población que se ha volcado a favor del *trap*, fue justamente 2013: ése fue el año en que la tasa de paro juvenil alcanzó un máximo histórico del 55%. En otras palabras: el año que surgió el trap en España, más de la mitad de los jóvenes españoles estaban desempleados (...).

(...) La situación económica de una sociedad condiciona, pero no determina completamente sus expresiones artísticas. El arte no es un mero reflejo de la economía, y los efectos de una crisis no se suele manifestar inmediatamente en la cultura de una sociedad, sino que, muchas veces, no se visibilizan hasta que el periodo de recesión ya ha pasado. A fin de cuentas, no es posible la creación artística sin un cierto desahogo

económico y, para muchos miembros de mi generación, ese desahogo no empezó hasta después de 2014 (Castro, 2019: 77).

Duró poco, producto de nuestros tiempos acelerados. En torno a finales de 2015, el trap derivó en un pastiche *kitsch*, que acepta en sus postulados la música y la estética *choni*, incluyendo, quizás por esa relación con lo andaluz, desde su posición siempre periférica con lo *cani* y lo cutre, sonidos flamencos filtrados por el auto-tune. Rosalía, denostada por los puristas, aceptada en Malasaña, admirada en los polígonos industriales de la España profunda, es el perfecto ejemplo; capaz de versionar, *a capella* y con coro de voces, a Los Chunguitos en plena ceremonia de los Goya, revisar a Enrique Morente y conceptualizar a San Juan de la Cruz en un disco cargado de referencias traperas, usando el *quillo* desde el extrarradio de Barcelona. Como es de esperar, las dudas sobre la tendencia del género, las reticencias sobre el estilo (uñas largas, tatuajes en la cara, ropa de lujo) provienen de una comunidad *hipster* que se apropió hace mucho de los discursos intelectuales y la reflexión estética, y que ha poblado los mercados del arte contemporáneo sin reconocer que, en el otro lado, también había actitud crítica. No necesariamente como respuesta, pero sí como afirmación, en 2015, Ana Isabel García ya era Gata Cattana; rapera, poeta, feminista y activista, que marcaba ritmos y rimas influenciada por Góngora, Quevedo y Rosa Campoamor.

Lo que la gente ignora  
yo solo quiero pintarlo  
porque conozco el tiempo  
y sé cómo pararlo  
yo creo que tú sabes  
que no me la suda tanto  
porque me encanta el fuego  
pero me estoy quemando.

Estos versos de la canción “Hasta el final”, incluida en *Banzai*, el disco, también póstumo, de Gata Cattana, la sitúa, en relación a una historia cultural del rap español aún por definir, en una posición de cierto academicismo virtuoso en conexión con el egocentrismo propio del género. Ese virtuosismo, que Ernesto Castro (2019) sitúa en un arduo análisis etimológico cerca de lo varonil (ambos términos parecen compartir el sánscrito *vir*; virtud o viril), ubica el rap de Gata Cattana en un plano obstinado con lo ético-político. Sin embargo, el gesto creativo de Ana Isabel añade un compromiso especialmente reseñable en este acercamiento; el talento virtuoso de Gata Cattana se posiciona en una doble reivindicación feminista y andalucista (o periférica, de especial preocupación por las tensiones norte-sur) que ubica su trabajo en una posición de activismo político: “Nosotras siempre hemos sido lo que nunca seremos” (Cattana, 2018: 34). En los poemas y las rimas de Gata Cattana se dibuja una mujer expuesta a una realidad empresarial heteropatriarcal, donde ella se construye, irremediamente, desde la defensa del afuera, como una apoderada de sí misma. De acuerdo al análisis propuesto por Christian Laval y Pierre Dardot (2013), Gata Cattana pertenecería a la generación que exalta los principios adquiridos en su

proceso de crecimiento, haciéndolos notar siempre que pueden, y en el caso de que no sea posible, conformando la posibilidad.

Que te crees Don Quijota  
y vas por ahí combatiendo gigantes  
cuando aquí fuera solo quedan  
las ruinas de Bankia

(Cattana, 2019: 118)

Y es que, ante tanto coloso, sobre todo aquellos que rescataron la desvergüenza para salvaguardar sus decisiones, es sensato preguntarse cómo pelearlos y, sobre todo, desde dónde. Atravesado por la crisis persistente, nuestro tiempo ha querido interpretarla desde diferentes ámbitos, en diferentes perspectivas (Harvey, 2012; Wallerstein, 2007; Preciado, 2019). No ha sido fácil; la incertidumbre de este ahora, maximizado en época de pandemia (Zizek, 2020), acentúa los efectos destructivos de un liberalismo exacerbado. El resentimiento social, el *anti-intelectualismo*, la crispación y una ecología a todas luces insostenible, es la pócima perfecta para alentar populismos de derechas que, además, encuentran una alarmante impotencia en el activismo de izquierdas, desplazado éste de su estatus como fuente de reflexión crítica desde hace más de medio siglo (Polanyi, 2017). Ante esta compleja situación, cara a cara con el peligro de ciertas fórmulas repetidas en la supuesta creación artística institucional, se pone en funcionamiento un nuevo tropismo y un nuevo tipo de reflexividad que implica tanto a artistas como a teóricos y activistas en un tránsito que va más allá de los límites que tradicionalmente se asignan a su actividad, con la intención expresa de enfrentarse al

desarrollo de una sociedad compleja. Un tropismo que expresa el deseo y la obligación de girarse hacia otra cosa y una reflexividad que remite a una revuelta al origen para acabar con su aislamiento y abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso (Holmes, 2007). Gata Cattana partió desde una lectura feminista y subalterna, y, en consonancia con Donna Haraway (1991), desde un conocimiento situado<sup>2</sup>.

Gallardones y Roucos Varelas  
se me aparecen, ¿te lo puedes creer?  
En serio, desde el púlpito,  
con oscuras sotanas y cuernos y rabos,  
frotándose las manos y ya sabes...;

Mirándome como si fuera la Eva  
más impura por los siglos  
de los siglos,  
la Magdalena no arrepentida,  
la Hipatia de Alejandría,  
la Juana de Arco o la Mónica Lewinsky.

Y me parece que por todas ellas  
me condenan y me parece que es justo

(Cattana, 2019: 90-91).

---

<sup>2</sup> Conocimiento situado es un concepto de naturaleza epistemológica definido en 1991 por Donna Haraway. En esencia, Haraway pretende diseñar una crítica a la epistemología feminista desde, precisamente, los postulados del feminismo. Su intención: revertir la potente narración por la que la verdad aspira a ser universal, común a todas las personas, desde una separación del cuerpo y los sentidos para contemplar la verdad desde una posición de poder. Haraway, sin embargo, integra los contextos concretos en los procesos cognitivos, esto es, los puntos de vista y la situación personal de cada persona que pretenda, de alguna manera, generar conocimiento.

Solo desde esta postura *situacional* se hace posible un acercamiento crítico a la producción artística, estética y política de la poeta y cantante cordobesa, para interpretarla ahora en su latente activismo artístico, de acuerdo a la línea contextual de los feminismos contemporáneos. Ana Isabel García, ya alterada en Gata Cattana, trabajó por la elaboración de una sinonimia compactada. Rapera y cristalina, portadora y transmisora de demandas socio-políticas desde su propio dialecto artístico que, aun habiendo reconocido en varias ocasiones la amabilidad con la que fue tratada en el ambiente *underground* nacional, sin sorteo de obstáculos por el hecho de ser mujer, contribuyó con su presencia en la escena de la música urbana a *degenerar*<sup>3</sup> un espacio masculino y masculinizado, ampliando la *situación* de la mujer en una historia cultural demasiado candente como para permitir su construcción sin las voces generalmente acalladas. Y lo hizo desde el intento subversivo de voltear los mandatos patriarcales de género, característicos de la industria musical y de la vida en general. Gata era rimadora. Es cierto que en sus investigaciones hubo matices flamencos, latinos o electrónicos, pero es innegable que su gesto artístico está pensado en un sentido rapero. Su proyecto póstumo,

---

<sup>3</sup> Para ColectiVaDeseante, *de-generación* significa “apropiación del género o territorio del rap por parte de las mujeres”. Son las voces de las mujeres que, apoyándose en su efecto “como portadoras y transmisoras de demandas político-sociales con lenguaje artístico propio”, acaban “de-generando o de-construyendo un espacio originariamente masculino y masculinizado del cual las mujeres se apropian al cantar sobre temáticas que atraviesan sus cuerpos: sus territorios”. (ColectiVaDeseante, 2016).

*Banzai*, suena, precisamente, a batalla resignada y vencida, en cierta manera, por la visualidad de la música urbana y su identificación como contenido multimedia.

Como todos los de su generación, Gata Cattana era muy cuidadosa con las redes sociales; en su caso, las usaba como herramienta o interfaz hipermedia, donde todas las formas estéticas, narrativas, emocionales y morales, que fundamentan la comunicación interactiva, se ven entremezcladas, consabidamente, con las intenciones y consecuencias políticas de su producción (Mora Fernández, 2009). Todo su material editado se puede encontrar online sin apenas esfuerzo, ordenado y categorizado. Y es que está en el fundamento de la música urbana contemporánea la posibilidad de ser compartida, comentada y consumida en los espacios virtuales, a tiempo real. El nicho de la nueva industria está, justamente, en esos lugares acelerados donde la generación Z propone su respuesta ante los desafíos de la sociedad de masas. Es ahí, en el espacio difuso de lo viral, donde se entrelaza la identidad propia con la colectiva, desde un innegable discurso personal y político. Gata Cattana parte de una concepción de la música como potente disparador social que forja profundos efectos culturales, que en último término funcionan como simientes de la sociedad (Semán y Vila, 2011). Si la rimadora cordobesa defendía la apertura de su rap a otros espacios, desde el reguetón al flamenco pasando por el trap, era porque intuía la posibilidad del brebaje, que es la música urbana actual, para introducir reivindicaciones temporales con tintes

políticos a un público todavía por sensibilizar.

Es sabido que la música es epistémica y que, desde sus múltiples lenguajes, puede erigirse como constructora de subjetividades liberadoras (Adorno, 1966). Como rapera, cargada de reivindicación del ego, Ana Isabel sabía que la importancia de lo dicho (nada mejor que el rap, que vive de la palabra) apuntaba a uno de los mitos más retorcidos de aquello que se ha llamado *fundamentalismo económico*, que producir más es, en cualquier caso, mejor, obviando el deterioro de los recursos humanos cuando hablamos de cultura (Herrero, 2014)<sup>4</sup>. El rap apunta y dispara, sus versos son resúmenes concretos de la vida, también cuando ésta se presenta como machista. Gata Cattana usaba la música como usaría cualquier otra profesión, desde la consciencia plena de su situación como rapera, asentada en la experiencia vivida, como mujer y como poeta, como la Ana abrumada y consumida por sus personajes; a veces Ana Sforza cuando es poeta, la mayoría como Gata Cattana, cuando se transformaba en la mujer que la niña andaluza soñaba ser.

“De la protesta a la cesta”, así se refería metafóricamente Laura Camargo a la

---

<sup>4</sup> A este propósito: “La necesidad de que la economía crezca sirve de justificación lo mismo para arrebatar derechos laborales, que, para destruir el territorio, para eliminar servicios públicos o para reformar el código penal... Y las personas lo tenemos tan incorporado en nuestros esquemas racionales que apenas se escuchan voces críticas que denuncien la falacia y el riesgo de perseguir el crecimiento económico como un fin en sí mismo, sin preguntarse a costa de qué, para satisfacer qué y quién se apropia los beneficios de ese crecimiento”. (Herrero, 2014: 228-229).

mercantilización del rap hace más de una década (2007). Se hace patente, en nuestro preciso momento, la adhesión a la experiencia cotidiana de la sapiencia de que cualquier ámbito de la vida social y, en este caso, cultural, ha sido ya mercantilizado (Rowan, 2010). La estigmatización acarreada por *hacer dinero* con la producción de música rap, aunque siga generando conflictos sobre pureza, aunque fluctúe sobre la moral y la autenticidad, ha dejado paso al entendimiento y a la tolerancia, incluso a la vanagloria de aquellos que piensan que estar *dentro* es una señal de conquista y estrategia revolucionaria (Castro, 2019: 366-381). Gata Cattana lo consideraba como una *liberación*, tanto para aquellos que esperan lucrarse con su arte como para las mujeres que deciden tomar el rol que más les apetezca hacia sus carreras profesionales. El rap y la poesía, para Gata Cattana o Ana Sforza, proteste o no<sup>5</sup>, son potencialmente *profesionalizables* para las creadoras de contenido cultural, que, en paralelo a la tendencia, han alcanzado un reconocimiento suficientemente rentable como para vivir de ello. Y es que parece ya una evidencia que las redes sociales se han convertido en un novedoso centro de liberación económica y profesional basada

<sup>5</sup> En respuesta a una pregunta lanzada por el periodista Jorge Gregori sobre la relación entre el florecimiento de rap protesta y la crisis económica del momento, Gata Cattana respondió: «Creo que es fundamental que cada vez más gente ayude y despierte, y ayude a despertar a los demás. Lo que no me gusta es que el rap se convierta en un panfleto y que esté supeditado a un ideario político. El arte es arte y el rap tiene que ser rap, y música. Pero sí que creo que la gente debería mojarse más». <https://www.youtube.com/watch?v=6wPkyzZoco&t=956s> [Consulta: 20 de mayo de 2020].

en la experiencia individualista compartida (Ardévol y Márquez, 2018).

Nosotras siempre hemos sido  
lo que nunca seremos.

(...) Fuimos un mucho de puta  
y un poco de monja,  
demasiado humanas para endiosarnos  
demasiada idea para tan poca carne,  
fuimos tan del sur  
que le dimos la vuelta

(Cattana, 2019: 35)

Intentos como los de Asociación Moradas (formalizada en 2012 por Laura Carrasco y Luz Herrero, investigadoras de la Universidad Complutense de Madrid) aclaran que el rap producido por mujeres, de marcado carácter feminista, encuentra su origen a comienzos de la segunda década de nuestro siglo, dentro de las denominadas *economías culturales* (Du Gay, 1997). Si fue posible la presencia de Gata Cattana en el rap español, y como ella siempre dijo, desde el respeto y la igualdad, fue, en gran medida, gracias a las consecuencias de las luchas de sus antecesoras, que han permitido que la voz femenina tenga un lugar propio en la industria cultural *underground*. En este caso, la demasiado corta trayectoria como profesional de Gata Cattana hizo que su situación laboral no superase plenamente lo prolegómenos del fenómeno mediático, la fama y el *mainstream*. Sus contratos con compañías discográficas y editoriales no llegaron a superar las categorías de *independiente* y autogestión, y como suele ocurrir, la seguridad contractual llegó de manera póstuma. Normalmente, el tránsito de una artista por las diversas, y no

siempre claras, categorías de la industria cultural viene de la mano, más que del éxito contrastado, de una actividad empresarial sin posibilidad de delegación, donde la artista es la que gestiona cada uno de los procesos que formalizan la producción de su producto, apoyada en redes, ya sean virtuales o físicas, conformadas por amigos y gente cercana. La estética resultante es de un amateurismo típico de los comienzos, que se intenta pulir con el tiempo. Tanto es así, que, en una de sus últimas entrevistas, la propia Ana Isabel reconocía que es el espacio visual el que había sido deliberadamente tratado para darle empaque a su proyecto *Banzai*<sup>6</sup>.

Es verdad que estabas  
más guapa que nunca,  
con tu tráfico, tus lucecitas  
de Navidad  
encendidas desde agosto

(...) ¿Soy yo la que se parece a ti  
o eres tú,  
que me has estado tentando  
hasta convertirme en lo que tú querías?

(Cattana, 2019: 24)

Desde su cuidado y controlado espacio de influencia, Gata Cattana, como otras jóvenes de su generación en puestos semejantes, contribuyó a dilatar los límites del trabajo tradicionalmente atribuido a la mujer. Aunque para ello tuviese que mudarse a Madrid, sumándose, irremediabilmente, al histórico flujo de movilidad desde la periferia, Andalucía en este caso, a la capital. Ana Isabel siempre

<sup>6</sup> <https://www.wag1mag.com/gata-cattana/>.  
[Consulta: 16 de mayo de 2020]



Grafiti en Malasaña, Madrid

fue consciente de la intensa carga simbólica de su trasvase, de que tal movimiento aceptaba cierta sumisión, la que se filtra a través de generaciones de mujeres, de abuelas a nietas, que sobrellevan sobre su espalda años de subdesarrollo, maltrato y exclusión (Gallego, 2018). La migración femenina hacia los centros de producción desde Andalucía por motivos laborales, que obscurecen otros mucho más profundos y dolorosos, es, a día de hoy, un dato innegable; por cada mujer que decide mudarse a Andalucía, dos emigran; casi siempre mano de obra cualificada que no hace más que contribuir a una cada vez más amplia brecha cualitativa del trabajo, a nivel regional, dentro del estado español<sup>7</sup>. Al mismo tiempo, no son pocas las voces que denuncian la obligada adaptación de tradiciones, e incluso acentos, a las costumbres, casi siempre impostadas, de esos núcleos económicos, políticos y culturales. Recientemente, en una

<sup>7</sup> Datos procedentes del informe *La mujer en el Mercado de Trabajo Andaluz. 2019*, editado en 2020 por el Observatorio Argos. Sistema de Prospección Permanente del Mercado de Trabajo de Andalucía, perteneciente al Servicio Andaluz de Empleo de la Consejería de Empleo, Formación y Trabajo Autónomo de la Junta de Andalucía.

esclarecedora reunión sobre años de investigación, la periodista andaluza Mar Gallego (2020) ha indagado en los efectos del abuso de clichés y estereotipos achacados a lo andaluz, dando voz, en un elaborado estudio de campo, a diversas mujeres del sur que en algún momento han sentido cierta *andaluzobia*:

Reírse de un acento, asumir que tienes que ser graciosa o que tienes arte y –en el caso de tenerlo– no dar ningún valor a ello debido a una mirada esencialista, dar por hecho que no tienes estudios o no sabes nada, defender que vives del dinero de otros pueblos, admirar a otra persona solo porque habla un castellano normativo, argumentar que los hombres andaluces son más machistas o que las andaluzas se quedan embarazadas mucho antes, que a los quince estamos «muy desarrolladas» y a los veinte somos abuelas, que somos más guapas y exóticas... son algunos de los estereotipos que atraviesan el Estado Español. Por otra parte, entre los estereotipos que circulan en torno al pueblo andaluz, también en círculos activistas y feministas, resulta llamativo el que tacha a las personas del sur de poco productivas y vividoras (Gallego, 2020: 170).



Grafiti en Lavapiés, Madrid



Grafiti en Lavapiés, Madrid

Baila mi negra tu libertad,  
al garrotín, al garrotán  
Un día de estos te voy a llevar  
a Andalucía del norte, má<sup>8</sup>.

Gata Cattana sabía que era otra de esas *malhablás*. Ella también soportó el «quilla, arsa, mi arma», cuando escuchaban su acento, o aquella manida máxima «a mí me encantan los andaluces», asumiendo así una de las paradojas más repetidas en este país: que lo andaluz es algo propio, alejado de lo español a la vez que, desde ciertos pueblos autoconsiderados oprimidos, asumen la fácil relación de lo español con lo andaluz, estereotipos basados en la dudosa percepción de lo auténtico, el arrojo y la pasión (Gallego, 2020: 85-90). Ana Isabel no era ajena a estas diatribas identitarias; en sus composiciones poéticas

<sup>8</sup> Letra de “Mi negra letra”. Gata Cattana. 2018. Banzai. Autoproducido.

y musicales se destila un empeño epistemológico del sur que convive con la necesidad de pertenencia a un norte productivo (de Sousa Santos y Meneses, 2014). No se trata aquí de presentar estas relaciones entre identidad y negocio como una contradicción latente, más bien la pretensión es la de advertir de la ideación de estrategias simbólicas a las que necesariamente deben enfrentarse algunas mujeres en su intento de profesionalizarse en un mundo que acarrea consigo muchos niveles de complejidad que dificultan una existencia plena de derechos. Gata Cattana, desde su poesía, desde sus rimas, desde su gesto, su acento y su presencia, quiso lidiar con la posición subalterna que sintió como mujer andaluza. Y lo hizo desde los códigos de conformación industrial, sin negar que las formas de liberación pasan por un profundo conocimiento del sistema.

Ana Isabel García Llorente murió en Madrid el 2 de marzo de 2017. Tenía 26 años. Su legado es su alter ego, Gata Cattana, una de las agitadoras culturales más prolíficas de su generación, que debe ser leída como mujer, poeta, cantante, feminista, andaluza, emprendedora y empresaria de su obra. Una mezcla de subjetividades que se mostró reticente a los cantos de sirena de la industria musical y editorial generalistas, una artista plenamente consciente de su inmersión en un implacable logos capitalista y heteropatriarcal, capaz de mercantilizar sin escrúpulos el rap protesta y la poesía visceral, a la vez que introduce valores y postulados feministas en la misma lógica crediticia. Quizás por ello, por salvaguardar su memoria como creadora, puede resultar

necesaria una revisión de su obra desde la lectura de Graciela Rodríguez (2018) cuando asegura, sin matices, que «el feminismo vende». Es algo que, en cierto modo se ha podido constatar en 2020, donde no pocas voces se han empeñado en relacionar una manifestación feminista con una pandemia mundial. Por supuesto, no podemos confirmar la siguiente relación, pero la preferimos: “Lisístrata”, el single que catapultó la carrera de Gata Cattana, fue publicado, en la plataforma de música en streaming *Bandcamp*, el 14 de abril de 2015. Un año después, el 8 de marzo de 2016, las calles de Madrid se inundaron de mujeres reclamando sus derechos y libertades; la afluencia fue el triple que el año anterior y, desde entonces, el crecimiento ha sido incesante. Y es que los valores insertos en la música corren por su sistema productivo, por una vía para la libertad metafórica y una resistencia comunicativa, que convierte la expresión artística “en catarsis y altavoz de las y los invisibles, en un mecanismo de resistencia simbólica contra el sistema dominante” (Carrasco y Herrero, 2015: 32).

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1966. *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp.
- Camargo, Laura. 2007. “De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap”. *Viento sur*, 91.
- Carrasco, Laura; Herrero, Luz. 2015. “Demostrar más para ser una más: mujeres y Hip Hop en el Estado español”. Madrid: Asociación Garaje de Magni.
- Castro, Ernesto. 2019. *El Trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Errata Naturae Ediciones
- Cattana, Gata. 2019. *La escala de Mohs*. Madrid: Aguilar (Random Penguin House)

ColectiVaDeseante; Pattaro Amaral, Fernanda ; González Martínez, María Nohemí. 2016. *Artes en Femenino: investigaciones situadas y performances colaborativos*. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar.

Combi, Chloe. 2015. *Generation Z: Their Voices, Their Lives*. London: Hutchinson.

Gallego, Mar. 2020. *Como vaya yo y lo encuentre. Feminismo andaluz y otras prendas que tú no veías*. Madrid: Libros.com.

Gay, Paul du et alii. 1997. *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. Londres: Sage/Open University Press.

Haraway, Donna J. 1991. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Harvey, David. 2012. *El enigma del capital y las crisis del capitalismo*. Madrid: Akal

Herrero, Yayo. 2014. *Una mirada para cambiar la película. Ecología, ecofeminismo y sostenibilidad*. Ediciones Dyskolo.

Holmes, George. 2007. "Protection, politics and protest: understanding resistance to conservation". *Conservation and society* 5(2): 184-201

Laval, Christian; Dardot, Pierre. 2013. *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa.

Márquez, Israel; Ardévol, Elisenda. 2018. "Hegemonía y contrahegemonía en el fenómeno youtuber". *Desacatos: Revista de Ciencias Sociales*, 56.

Mora-Fernández, Jorge. 2009. *La interfaz hipermedia: el paradigma de la comunicación interactiva*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Fundación Autor.

Ortega, Iñaki; Vilanova, Núria. 2017. *Generación Z. Todo lo que necesitas saber sobre los jóvenes que han dejado viejos a los millennials*. Plataforma Editorial.

Preciado, Paul B. 2019. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

Polanyi, Karl. 2017. *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Virus Editorial.

Rodríguez, Graciela. 2018. *La epopeya de las mujeres*. Editorial La Huerta Grande.

Rowan, Jaron. 2010. *Emprendizajes en Cultura*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Santos, Boaventura Sousa; Meneses, Maria Paula. 2014. *Epistemologías del Sur (perspectivas)*. Madrid: Editorial Akal.

Seemiller, Corey; Grace, Meghan. 2019. *Generation Z. A Century in the Making*. London and NY: Routledge.

Vila, Pablo; Semán, Pablo. 2011. *Troubling Gender. Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene*. Philadelphia: Temple University Press.

Wallerstein, Immanuel. 2007. *La crisis estructural del capitalismo*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.

Žižek, Slavoj. 2020. *Pandemia. La covid-19 estremece al mundo*. Barcelona: Anagrama.



Muro homenaje a Gata Cattana en Granada

## ***Music has the power: las canciones de las elecciones presidenciales de 2020 en Estados Unidos***



### **Lucía Heras Fernández**

El vínculo entre la música y la política en Estados Unidos se remonta al origen de la democracia en el país. Durante la segunda mitad del siglo XVIII las colonias inglesas en Norteamérica aumentaron su territorio hacia el oeste debido al incremento del desarrollo económico y social. Este progreso, junto a corrientes de pensamiento independentistas fraguadas décadas atrás, hizo que en las colonias surgiera un movimiento secesionista. Tras una serie de rebeliones, como el Motín del té de Boston provocado por la subida de impuestos, en 1776 las trece colonias firmaron la Declaración de Independencia. Con el nacimiento de la nueva nación, se hizo necesario discutir el tipo de gobierno que sustituiría a la organización anterior y la democracia presidencialista fue el sistema elegido.

A causa de este nuevo panorama político nacieron las campañas presidenciales y con ellas la música de apoyo a los candidatos. Para dar a conocer a los aspirantes entre el público, componer una letra sencilla que transmitiera unos valores acompañada de una melodía pegadiza, era una herramienta efectiva. A menudo sus autores, tanto profesionales como aficionados, se basaban en melodías que ya eran conocidas por la población para realizar sus creaciones. De esta forma se apelaba a una experiencia común que generaba cohesión entre los oyentes (Gullickson, 2007). Un buen ejemplo de ello es el caso de George Washington con la canción: “God Save Great Washington”, basada en un himno al monarca británico.

Para seguir conociendo la evolución del lazo entre la música y las elecciones presidenciales en Estados Unidos es indispensable detenerse en la Era Progresista. Este periodo, que abarca desde el año 1890 hasta 1920, estuvo marcado por una profunda reforma social y política a través del gobierno federal, cuyo objetivo era erradicar la corrupción, las malas prácticas comerciales y las injusticias sociales procedentes del industrialismo. A lo largo de esta etapa, y más que en ninguna otra, se acentuó el foco sobre la personalidad de los candidatos debido a su carisma, en lugar del partido al que representaban. Theodore Roosevelt, cuyo don de gentes provocó una mayor involucración ciudadana en la política nacional, es un representante de esta fase. En consecuencia, las canciones de campaña reflejaron el momento sin aludir a los problemas a los que tenía que hacer frente el país de manera explícita, sino proyectándolos en las cualidades que tenían los políticos para resolverlos (Gullickson, 2007). Una muestra de esta estrategia es la pieza “We want Teddy Four Years More”, una composición de 1904 cuya letra refleja la imagen de héroe bélico que los estadounidenses tenían de Roosevelt, alguien viril y agresivo que les sabría dirigir ante cualquier conflicto.

Los anuncios comerciales cantados, más conocidos como *jingles*, fueron los herederos de las canciones de campaña durante la primera mitad del siglo XX. Estas cancioncillas se adaptaron al formato de la radio y de la televisión, condensando en pocos segundos letras sencillas y melodías pegadizas. El máximo exponente de la efectividad del *jingle* político fue “I Like

Ike”<sup>1</sup> para la campaña del republicano Dwight Eisenhower en 1952. Esta sintonía repetía una y otra vez el mensaje: “Me gusta Ike, te gusta Ike, a todo el mundo le gusta Ike para presidente”. La pieza fue efectiva y, además de ayudar a llegar a la presidencia a Eisenhower, se hizo muy popular entre los estadounidenses, de tal manera que hoy en día permanece en la conciencia colectiva del país (Suddath, 2019).

A partir de los años cincuenta las alianzas entre músicos y políticos tomaron forma de manera definitiva, una relación que se ha mantenido hasta la actualidad. Tanto artistas como candidatos han aprovechado la popularidad y los valores asociados al otro para favorecer su imagen pública. Existen numerosos casos de este tipo de uniones, como en 1959 cuando Frank Sinatra realizó una versión de su tema “High Hopes” en apoyo al demócrata John F. Kennedy cuya letra proclamaba: “Mil novecientos sesenta es el año para sus grandes esperanzas. Ven y vota por Kennedy”.

Sin embargo, la relación entre música y política no ha sido siempre amistosa. También se han dado casos de artistas que no han estado de acuerdo con el uso de su obra por parte de aspirantes a la presidencia. La primera vez que esto sucedió fue en los ochenta, una década dominada por Ronald Reagan, quien ocupó el Despacho Oval desde 1981 hasta 1989. El actor y político usó para su reelección como presidente del país la canción de Bruce Springsteen “Born in the USA”.

<sup>1</sup> Ike es el apodo del nombre Dwight.

Springsteen expresó públicamente su descontento con esta situación y utilizó su fama para criticar a Reagan y el mal uso que había hecho de su canción. Este acontecimiento marcó el inicio de una larga lista de músicos contrariados por la reproducción de sus creaciones en mítines políticos que se extiende hasta la actualidad.

A través a estas sucintas pinceladas se puede apreciar cómo el sonido de las elecciones de Estados Unidos ha jugado un papel clave para atraer a las masas. Desde la aparición de la familia Clinton sobre el escenario acompañando a Fleetwood Mac en el baile inaugural presidencial, pasando por iniciativas como Rock the Vote o Rock Against Bush, hasta Barack Obama cantando en varias de sus apariciones públicas; la política de este país entiende a la perfección el poder social de la música. La habilidad de los equipos tras las campañas para encontrar la canción perfecta varía, pero siempre hay de fondo una melodía que aporta información extra al electorado. En la elección de las piezas musicales hay mensajes, guiños y claves que hablan sobre la identidad que el futuro presidente quiere transmitir y eso son pistas que no hay que dejar pasar.

### **El sonido de las elecciones presidenciales 2020**

Para poder entender los valores que Donald Trump y Joe Biden han querido mostrar a través de las canciones de sus mítines, es necesario conocer el contexto político actual de la nación. Al inicio del año 2017 Trump alcanzó la presidencia como

representante del Partido Republicano, envuelto en sospechas sobre sus métodos para llegar hasta la Casa Blanca. Desde el inicio del mandato del cuadragésimo quinto presidente de los Estados Unidos hubo polémicas, puesto que su victoria se relacionó con la difusión de noticias falsas y estratagemas informáticas relacionadas con *hackers* extranjeros. Los años en el cargo de este magnate neoyorkino han estado cargados de políticas exteriores agresivas, proteccionismo económico y vetos migratorios. También se ha posicionado a favor de las armas y de la pena de muerte; mientras que se ha mostrado en contra de las políticas de protección del medio ambiente y de proporcionar ayudas sanitarias eficientes durante la crisis del coronavirus. A nivel social se ha dado una fuerte polarización de la ciudadanía, debido a que los comentarios xenófobos, racistas, LGTBI-fobos y misóginos del presidente han provocado multitud de protestas y enfrentamientos por todo el país.

Entre los numerosos escándalos que han salpicado a Donald Trump en estos cuatro años, destacan sus dos procesos de destitución, algo nunca visto hasta fecha. El primero de ellos se inició en 2019 por el uso ilegítimo que hizo de su influencia, al pedir al presidente de Rumanía que investigara a Joe Biden, su oponente en las recientes elecciones y posterior vencedor. El segundo *impeachment* al que se ha visto sometido fue a raíz de la toma violenta del Capitolio por parte sus seguidores con motivo de su derrota en las elecciones de 2020. El todavía presidente no dudó en animar a los manifestantes a través de mensajes por redes sociales. Estas

plataformas han sido utilizadas asiduamente por Trump para propagar desinformación y avivar conflictos. Por esta razón, y a escasos días de finalizar su presidencia, sus cuentas en Twitter y Facebook, entre otras, fueron suspendidas.

Visto el ambiente tan hostil que se ha generado durante este tiempo, tanto fuera como dentro del país, las elecciones de 2020 han supuesto un punto de inflexión para la historia de Estados Unidos. Los votantes han tenido la oportunidad de decidir si mantenían en el poder a uno de sus líderes más polémicos o cambiaban el rumbo de la nación. Tras varios días de escrutinio y con un resultado muy ajustado, Joe Biden puso fin a la presidencia de Donald Trump. Sin embargo, para este estudio eso no es lo importante, sino qué música ha acompañado a todo este proceso.

Para llevar a cabo un breve análisis sobre las canciones que han sonado en los mítines de los candidatos, cabe detenerse en explicar cuál ha sido el procedimiento de selección de la música. Los temas que se analizarán a continuación se han elegido en base al artículo “What Do Rally Playlists Say About the Candidates?” del *New York Times*. Esta pieza facilita las *playlists* que los contendientes han reproducido en sus eventos. Por lo tanto, para mantener un criterio uniforme, las canciones escogidas serán la de entrada y la de salida de ambos aspirantes. De este modo se podrá dibujar el tipo de huella que quieren dejar en la audiencia a través de su aparición inicial y de su despedida.

## Donald Trump

Al luchar por una segunda legislatura, el equipo de este candidato ya se había enfrentado antes a una selección musical para la campaña electoral. Tras la revisión de las canciones que han acompañado a Donald Trump, se puede comprobar que su lista de reproducción no ha variado mucho desde 2016. Esto se debe a que el magnate de Nueva York no introduce canciones del momento, prefiere clásicos del rock del siglo XX, en concreto aquellos publicados entre las décadas de 1950 y 1970. La causa de ello es que en este espacio temporal Trump estaba viviendo su adolescencia y juventud, etapas de crecimiento que marcan de forma significativa el gusto musical de cada persona (Stephens-Davidowitz, 2018). Además, estas canciones transmiten grandilocuencia y dramatismo, elementos que el republicano siempre busca en sus apariciones públicas.

Otro hecho a destacar sobre el tipo de música que se puede escuchar en los mítines de Trump es el perfil de los intérpretes. La inmensa mayoría de ellos son hombres blancos, cisgénero y heterosexuales, una imagen similar a la de la mayoría de sus votantes. No obstante, la excepción más llamativa de la lista de 2020 ha sido la inclusión de dos temas del grupo Village People. Esta banda disco de finales los 70 es conocida por crear composiciones pegadizas, bailables y llenas de guiños a la comunidad gay, quien no apoya demasiado al republicano. Sin embargo, esta falta de simpatía no ha tenido mucho peso, ya que Trump compartió en redes vídeos bailando “YMCA” tras sus discursos.

Muchos de los artistas cuyas obras han puesto ritmo a las apariciones de este candidato, incluidos Village People, han pedido que se retire su música por la discrepancia política que sienten con el neoyorkino. Sin embargo, su equipo ha hecho oídos sordos a estas peticiones. Pero no han sido todo quejas, también se han dado casos de músicos que le han apoyado como Ted Nugent o Kayne West.

### “God Bless the USA” por Lee Greenwood

Esta ha sido la canción de entrada de Donald Trump, una pieza muy recurrente en actos del Partido Republicano. Debido al patriotismo de su letra, es un tema que suena a menudo en fechas significativas para Estados Unidos como el 4 de julio, Día de la Independencia, o el 11 de septiembre, aniversario de los atentados de las Torres Gemelas.



Lee Greenwood, autor e intérprete de “God Bless the USA”, escribió esta composición a causa del derribo del avión de pasajeros de Korean Air por parte de la Unión Soviética en 1983. El vuelo 007 salió de la ruta establecida y entró en espacio aéreo prohibido, lo cual propició el ataque de los soviéticos. Greenwood publicó su obra un año después, coincidiendo con la

reelección de Ronald Reagan. Esta se hizo muy popular entre el público y se consagró como un himno no oficial del país.

La balada es country, un estilo musical originado en los estados rurales del sur en las primeras décadas del siglo XX. El género suele etiquetarse como “música blanca” puesto que prevalece la idea de que la mayoría de los intérpretes y oyentes comparten este color de piel, aunque eso no sea del todo cierto (Himmelman, 2019). Otros adjetivos asignados comúnmente al country son “conservador” o “tradicional”. Alice Randall, profesora en la Universidad Vanderbilt, explica los motivos de esta consideración a través los cuatro dogmas en los que se basa la lírica del género: “La vida es dura. Dios es real. La familia, el whisky y la carretera son compensaciones importantes, y el pasado es mejor que el presente”.

La Teoría de los Fundamentos Morales (Haidt, 2012) del psicólogo Jonathan Haidt ayuda a comprender el vínculo que se crea entre géneros musicales y posturas políticas. Según la hipótesis de Haidt, las personas fundan sus criterios para juzgar qué es bueno y qué es malo a través de la ponderación de ciertos valores. Por una parte, los progresistas dan más peso a conceptos como los cuidados y la justicia, los conservadores, por otra, lo hacen con la lealtad, el respeto a la autoridad y la pureza. El country abraza con sus canciones los mismos preceptos morales que este segundo grupo, al igual que el Partido Republicano, lo que clarifica esta unión.

Pese a la relocalización en 2020 de “God Bless the USA” el mensaje original se mantiene intacto: habla sobre la libertad, la familia, la defensa de la nación y la honra a los caídos en la guerra. Estos temas son clave para configurar la identidad de los republicanos, por ello resulta tan eficaz en sus eventos. Apela a personas con un fuerte espíritu patriótico que abrazan lo tradicional, un perfil que encaja con los asistentes a los mítines de Donald Trump.

### **“You Can’t Always Get What You Want” por The Rolling Stones**

Esta canción escrita por Mick Jagger y Keith Richards, cantante y guitarrista respectivamente de los Rolling Stones, era la que ponía fin a los eventos de Donald Trump. La oración está formulada en pasado porque “You Can’t Always Get What You Want” ha sido la sintonía de cierre de los mítines de este candidato hasta el verano de 2020. A partir del mes de agosto aproximadamente la pieza musical tras los discursos de Trump pasó a ser “YMCA” de Village People debido a las represalias legales con las que los Stones amenazaron al todavía presidente si seguía usando su obra. Pese a este cambio en los últimos meses de campaña, merece la pena poner el foco sobre la canción de la banda inglesa, ya que ha sido durante mucho tiempo la melodía de salida de Trump.

“You Can’t...” se mostró al público por primera vez en diciembre de 1968 en un programa especial de la BBC. Mick Jagger fue quien presentó esta retransmisión llamada *The Rolling Stones Rock and Roll Circus*, donde aparecían diferentes músicos

invitados por el grupo, como John Lennon, Yoko Ono o Eric Clapton, para tocar algunas piezas. Durante la actuación de la banda anfitriona, Jagger cantó esta canción, cuya letra habla de la resignación con la que hay que afrontar las derrotas. También se ha visto la composición como un canto de despedida a la insurrecta década de los sesenta. En el contexto angloparlante, ese decenio estuvo marcado por el inconformismo de la juventud en ámbitos como el político, el social o el cultural. Toda esta sublevación contra el orden establecido tuvo como banda sonora la obra de grandes grupos de rock, entre ellos los propios Rolling Stones.

El hecho de relocalizar esta pieza tras los discursos de Trump en las elecciones presidenciales de 2020 es algo, cuando menos, paradójico. El mensaje que impera en esta canción consiste en saber encajar con entereza un fracaso, algo que, como se ha podido comprobar por la reacción del candidato del Partido Republicano al perder las elecciones, no es su mayor cualidad. Según los gustos musicales que Donald Trump ha dejado ver al público, esta composición encaja en su lista por el momento en el que fue publicada y la grandilocuencia que desprende. Sin embargo, la letra parece ser desvinculada de la melodía por el expresidente, quien siempre ha hecho gala de ser un gran triunfador, pero no parece aceptar que no siempre se puede tener lo que se quiere.

## Joe Biden

No es la primera vez que el representante del Partido Demócrata en las elecciones del 2020 intenta llegar a la Casa Blanca. Joe Biden ha luchado hasta tres veces por ser presidente de los Estados Unidos de América: la primera en 1988, la segunda en 2008 y la tercera en 2020, con la que ha conseguido la victoria. Valores como la templanza, la moderación y la experiencia han sido fundamentales para construir su perfil y vencer a su contrincante. Sin embargo, pese a todos sus años en política, Biden nunca ha sido un líder carismático que haya atraído a las masas, sino que ha llegado a ser Jefe de Estado a través de la perseverancia.

La lista de reproducción que lo ha acompañado en este periodo electoral ha reflejado esta actitud de mesura y conciliación. Un ejemplo de ello es el porcentaje equitativo que hay entre canciones interpretadas por artistas blancos y negros. Al querer transmitir unión frente a los conflictos raciales que han marcado la agenda de Estados Unidos en los últimos meses, esta estrategia es un claro guiño a la igualdad entre los ciudadanos que Biden quiere enfatizar.

Otro mensaje que puede percibirse en la *playlist* de los eventos del demócrata es la apelación a los votantes más jóvenes. Este grupo poblacional ha destacado en los últimos años por no participar demasiado en el proceso electoral, pese a involucrarse en movimientos sociales. Debido a ello, el equipo de Biden ha visto en este sector una oportunidad para conseguir votos y la música reproducida en los mítines así lo

demuestra. Al contrario que su oponente, el pensilvano ha añadido más canciones de la década de 2010 que de ninguna otra, pese a que también hay presencia de grandes himnos del siglo XX.

Por último, cabe destacar que la candidatura del que fuera senador de Delaware ha sido apoyada por numerosos músicos: desde Lady Gaga, pasando por Cher, John Legend, Taylor Swift o Jennifer Lopez, el número de artistas que ha animado a votar a sus seguidores y se han posicionado a favor del demócrata ha sido llamativo. Tanto a través de redes sociales como mediante declaraciones en medios de comunicación, el mensaje ha sido claro: los intérpretes prefieren a Biden.



## “We Take Care of Our Own” por Bruce Springsteen

Esta canción publicada en 2012 fue la que acompañó a Barack Obama durante las elecciones presidenciales y la que sonó tras su discurso de la victoria en Chicago. Al ser una pieza asociada a un abrumador triunfo del Partido Demócrata, Joe Biden ha querido retomarla. Además, Biden fue vicepresidente durante el mandato de Obama, por lo que se ha valido de la buena relación mantenida con el que fue primer

presidente afroamericano para ganar más simpatizantes.

Bruce Springsteen, autor e intérprete de esta pieza, es un músico que ha destacado por involucrarse de manera activa en política. Los candidatos demócratas como John Kerry o Barack Obama, siempre han sido sus favoritos, mientras que se ha mostrado crítico con republicanos como Reagan y Bush. Su apoyo a Biden ha sido constante a lo largo de las elecciones, ya que, aparte de poner banda sonora a su entrada, también cedió la canción “The Rising” para publicitar su candidatura.

El álbum que alberga “We Take Care Of Our Own”, llamado *Wrecking Ball*, está inspirado en la crisis económica de 2008 y cómo ésta transformó el país. La letra de la canción habla sobre tiempos difíciles que vuelven duro el corazón de las personas; sin embargo, mientras hondee la bandera, dice que siempre habrá un esfuerzo por mejorar la situación. Esta información ayuda a entender el motivo de la relocalización de la pieza en 2020, puesto que los cuatro años de Trump en la presidencia han estado envueltos en conflictos que han generado divisiones entre los estadounidenses. La crisis del coronavirus o las protestas antirracistas han sido algunos de los ejemplos más usados por el demócrata para insistir en la necesidad de alianzas. A causa de esta polarización de la ciudadanía, Biden se ha querido presentar como la esperanza conciliadora que la nación necesita.

### “Learn to Live” por Darius Rucker

Este es el tema que cierra los discursos de campaña de Joe Biden. La pieza forma parte del álbum homónimo publicado en 2008, que llegó a ser disco de platino. El autor e intérprete, Darius Rucker, habla en esta composición sobre los consejos que le dio un vecino de avanzada edad, al que llama abuelo debido al vínculo tan estrecho que generó con él. La lección vital que la canción transmite es disfrutar de la vida con responsabilidad y manteniendo los pies en la tierra.

El hecho de que Rucker sea uno de los artistas negros más populares del country estadounidense no es casualidad, es una estrategia que busca interpelar a diferentes grupos de votantes. Por un lado, debido al estilo musical en el que se etiqueta “Learn to Live”, apela al patriotismo y a la nostalgia de los perfiles más conservadores. Con ello se ve el interés en restar votos a Trump, quien goza de más popularidad en ese sector. Además, la figura de una persona mayor que alecciona a un joven encaja con el dogma de la importancia de la familia, tan significativo en el country. Por otra, el color de la piel del artista llama a los electores progresistas y ahonda en la idea de la inclusividad, tan reivindicada por Biden. Además, esta decisión pone en valor la obra de un intérprete negro en un género predominado por músicos blancos.

Darius Rucker, quien no suele pronunciarse en cuestiones sociales o políticas, en una entrevista concedida en julio de 2020, mostró su consternación sobre el racismo en Estados Unidos. El hecho de que el

cantante hiciera hincapié en el punto de inflexión que supuso para él la muerte de George Floyd, reforzó esta alianza entre el músico y el discurso del candidato demócrata.

Como puede comprobarse, el equipo de Joe Biden ha usado la música para subrayar los puntos más importantes de su programa electoral. No solo ha quedado demostrado en la selección de la lista de reproducción, sino que las canciones de entrada y de salida enfatizan de nuevo el mensaje de igualdad que difunde el candidato. De una manera más o menos impostada, el perfil de Biden ha quedado dibujado a través de la banda sonora de su campaña, por lo que el acompañamiento musical ha cumplido su cometido.

### ¿Tiene la música el poder?

Visto el largo e intenso recorrido que la música y la política han vivido a través de la historia estadounidense, cabe preguntarse si este arte tiene algún papel más allá de acompañar a los aspirantes a la presidencia. Puede parecer que las canciones populares son un telón de fondo en actos y campañas, es decir, puro entretenimiento, no obstante, su presencia alberga más poder de lo que parece. Desde luego los mandatarios sí que conocen el peso que tiene una melodía. Una realidad que lo ejemplifica a la perfección es la censura que algunos temas musicales han sufrido en las dictaduras.

Israel Pastor Sainz-Pardo en su análisis sobre canciones políticas apunta la cantidad de mensajes que las composiciones pop introducen en la

audiencia. Sin embargo, no debe perderse de vista que la música, aunque inserte ideas rompedoras entre la población, no es una corriente organizada, por lo que su capacidad de movilización es relativa. Algunos ejemplos de géneros cuyos versos han concienciado a la ciudadanía son el blues, el folk, el punk o el rap. Estos estilos, pese a no haber realizado una acción social planificada, han presentado problemáticas en la agenda política que, de otra manera, no hubieran tenido la misma importancia.

En cambio, gran parte de las canciones populares no tienen letras que hablen de injusticias sociales, sino que se apoyan en temas recurrentes como el amor en todos sus estadios, la felicidad o la tristeza. Por lo tanto ¿son éstas menos políticas que las otras? Según Theodor Adorno, las piezas que no denuncian ninguna injusticia envían también un mensaje, pero en este caso de refuerzo al orden establecido (Pastor Sainz-Pardo, 2016). Víctor Lenore recoge esta idea y da un paso más allá, pues señala que el hecho de que solo se reconozcan como obras comprometidas las canciones protesta es un triunfo de la derecha (Lenore, 2015). Esto se debe a que se produce una gran victoria por parte del conservadurismo cuando el oyente no cree estar siendo víctima de un bombardeo constante de preceptos que mantienen el *statu quo*.

Sean más o menos explícitas en su lírica, las canciones son una herramienta clave para el *soft power*, es decir, son usadas para obtener una influencia favorable sobre los votantes a través de los valores que transmiten. En este sentido, ayudan a construir de manera indirecta la imagen de

un candidato, ya sea este un magnate ultraconservador o sea un exsenador moderado. Desde la despedida de Donald Trump hasta la investidura de Joe Biden, han sonado melodías en todo momento, lo cual no hace más que evidenciar una vez más el gran poder político que tiene la música.

## Bibliografía

Gullickson, Luke. 2007. "Presidential Campaign Songs of the Progressive Era: The Political Language of Personality". *Constructing the Past*, 8: 1-17.

Lenore, Víctor. 2016. "¿Por qué la derecha está ganando la batalla de la música popular? Pop, política y la importancia del lazo social". *Periférica Inter-accional*, 16: 21-31.

Mehring, Frank. 2021. "The Power of Popular Music during the 2020 Presidential Campaign". *Atlantisch perspectief*, 2020: 22-26.

Pastor Sainz-Pardo, Israel. 2016. "Canciones políticas: un análisis del pop-rock comprometido". *Con la música a otra parte*, pp. 191-219.

## Artículos en prensa

Behr, Adam. 2016. "[Trump slammed by musicians for appropriating music, but pop and politics have a long history](#)". *The Conversation* [Consulta: 9 de enero de 2021].

Ganz, Caryn. 2019. "[What Does Campaign Rally Music Say About a Candidate?](#)". *The New York Times* [Consulta: 9 de enero de 2021].

Himmelman, Isaac. 2019. "[Why Is Country Music Considered So White?](#)". *HuffPost* [Consulta: 10 de enero de 2021].

Kommers, Cody. 2018. "[Why Republicans Listen to Country Music and Democrats Don't](#)". *Psychology Today* [Consulta: 10 de enero 2021].

Llaneras, Kiko; Grasso, Daniele; Andrino, Borja y Galocha, Artur. 2020. "[Así ha cambiado el voto de los estadounidenses en unas elecciones polarizadas por la pandemia y la desigualdad racial](#)". *EL PAÍS* [Consulta: 14 de enero de 2021].

Marcos, Carlos. 2020. "[Los Rolling Stones contra Donald Trump](#)". *EL PAÍS* [Consulta: 12 de enero de 2021].

Savage, Mark. 2020. "[US election 2020: What we can learn from Trump and Biden's musical choices](#)". *BBC News* [Consulta: 9 de enero de 2021].

Smith, Harry. 2020. "[Darius Rucker speaks candidly about racism and country music: 'It's not OK'](#)". *TODAY* [Consulta: 15 de enero de 2021].

Stephens-Davidowitz, Seth. 2018. "[The Songs That Bind](#)". *The New York Times* [Consulta: 11 de enero de 2021].

Suddath, Claire. 2019. "[A Brief History of Campaign Songs](#)". *TIME* [Consulta: 9 de enero de 2021].

## Entrevista a José Magro, *El Meswy*

“Ser lo que hablamos y hablar lo que somos”.

Conciencia lingüística crítica, pedagogías antirracistas y Hip-Hop.



Concierto de El Meswy por el XX Aniversario de su 1er Álbum en solitario *Tesis Doctoral*, Alcorcón, 2017

### Francisco Óscar Checa Fenández<sup>1</sup>

Hablar de José Magro o de *El Meswy*, su pseudónimo artístico (Zaragoza, 1972), es hacerlo de una de las voces más reconocidas en la historia de la música rap en España. Aunque es maño de nacimiento, a los 4 años su familia se asienta en el municipio madrileño de Alcorcón, su verdadera “patria chica” y donde pasaría el resto de su infancia y adolescencia. Sería

en ese *Alcorcón* de mediados los años 80 donde descubre la cultura Hip-Hop (primero a través del grafiti y después con las rimas) y, como cualquier otro chaval periférico de la época, se adentra en ella de manera autodidacta: “Mi vida siempre ha sido así. Yo lo llamo hacer las cosas. Como nadie más iba a hacerlas por mí, me tocó aprender solito”. Por aquel entonces, esta ciudad al sur de la Capital vivía una época dorada dentro de la cultura urbana; un punto referencial donde el baile, el rap o la pintura brotaban por las venas de muchos de sus jóvenes habitantes.

<sup>1</sup> Graduado En Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada (UGR). Máster en Lenguas y Culturas Modernas UGR. Doctorando en el Programa de Lenguas, Textos y Contextos de la UGR; francheca@gmail.com.

La notoriedad de José Magro en la escena se debe principalmente a ser uno de los miembros fundadores del histórico grupo *El Club de los Poetas Violentos* (CPV), creado en 1993. Esta crew de raperos madrileños es identificada por la crítica como el primer grupo de rap en España que abrió la senda de la profesionalización del género e influyó enormemente en el estilo y evolución de toda la plana mayor del rap en castellano posterior. Entendiendo el Hip-Hop y la cultura urbana como unas de las corrientes artísticas y sociales más identificables internacionalmente en la actualidad (ciudadanos de pleno derecho en las listas de ventas, en los carteles de los festivales internacionales más notables e incluso en los circuitos de radiotelevisión) es requisito *sine qua non* dar voz y reconocer a los precursores nacionales que asentaron las bases hace casi tres décadas para que todo lo que vino después pudiera existir. Con una industria prácticamente inexistente y un desconocimiento general absoluto de lo que provenía del otro lado del charco, ellos fueron los primeros en adaptar con éxito al lenguaje y cultura castellana las dinámicas rítmicas, léxicas y estilísticas del Hip-Hop neoyorquino.

Además de su faceta como artista (con más de 10 discos en solitario e infinidad de colaboraciones y conciertos) Magro nunca descuidó su faceta formativa ni su vocación docente e investigadora. Proviene de una familia humilde y reconoce con orgullo ser el primer graduado universitario de su familia. Fue con la separación del grupo en 1999 (nunca llegaron a disolverse manifiestamente, ya que, de hecho, se volvieron a juntar 10 años después) y tras varios años de visitas constantes, cuando

se traslada a EE. UU. Allí tiene fijada su residencia permanente desde hace más de dos décadas y actualmente, tras doctorarse en Lingüística Hispánica, es profesor en la University of Maryland. Sus principales áreas de investigación son las relaciones de poder que se establecen entre lengua, identidad y sociedad, el español como “lengua de herencia” en los Estados Unidos, y la implementación de pedagogías antirracistas a través del Hip-Hop en el aula. Además de publicar recientemente el Vol. 2 de su último disco, el explícito *Partituras pa’ partir fascistas*, nos cuenta que su próximo libro *Lengua y Antirracismo*, se encuentra ya en proceso de revisión.

Esta conversación telemática se presenta como un recorrido por los pilares que definen su trayectoria: su faceta artística y su particular visión tanto del rap como de la industria musical actual, los retos a los que se enfrenta la comunidad docente, así como la necesidad de empoderar las variedades lingüísticas empleadas por sus estudiantes, a menudo desacreditadas en el continente vecino, a través del Hip-Hop.

**La primera pregunta, en clave biográfica, es obligada. ¿Qué lleva a un rapero de Alcorcón a terminar dando clase en una prestigiosa universidad estadounidense como la de Maryland?**

En 1999 me mudé a Brooklyn, Nueva York. Desde allí, estuve trabajando en mi música y en *Broncoestilo*, mi marca de ropa y sus tiendas. El negocio iba bastante bien hasta que la recesión económica impactó en la industria textil y, sobre todo, en los pequeños negocios. Con una bebé recién

nacida y otro en camino, me planteé qué hacer. Ya desde que terminé mi licenciatura en psicología social en 1995, quería trabajar con clases que se valieran del Hip-Hop como herramienta para desarrollar el pensamiento crítico en los jóvenes. Incluso llegué a proponer una serie de talleres al Ayuntamiento de Alcorcón, pero ignoraron mi propuesta por completo a pesar de que tenían todos los recursos necesarios para poder llevarlos a cabo. Era un ayuntamiento (pseudo) socialista por aquella época.

En el 2009, me surgió la oportunidad de trabajar con el *Kips Bay Boys & Girls Club* del Bronx para desarrollar un programa extraescolar de Hip-Hop. Al trabajar con la juventud del Bronx y ver la gran necesidad de maestros con voluntad real por hacer algo con sus estudiantes, me presenté para maestro. Reunía todos los requisitos lingüísticos y académicos, incluso pasé los exámenes de oposición con excelente nota, excepto el de la maestría en educación, que es necesaria para enseñar en las escuelas neoyorquinas. Así que solicité entrar al programa de maestría en educación en *Queens College* y me aceptaron. Durante los dos años que estuve cursando la maestría, trabajé simultáneamente con mis muchachxs del Bronx, de quienes tengo muy gratas memorias y aprendí enormemente; y con CPV, pues todo esto coincidió con el rejuente, los conciertos y la salida de nuestro último álbum juntos. Durante mi maestría, el Dr. Álvaro Fernández, quien impartía el curso de *Literatura durante la dictadura franquista*, uno de mis profesores favoritos de toda mi carrera, me dijo que yo estaba perdiendo el tiempo con una

maestría, que solicitara para un doctorado, que me ayudaría con las recomendaciones y demás. Yo no acababa de creérmelo, pues para mí, lograr un doctorado, como luego pude comprobar, es una misión que necesita una motivación y una entrega absoluta.

Otros dos profesores que son prácticamente familia como la Dra. Dinzey-Flores y el Dr. Edward Paulino me animaron y motivaron a aplicar a diferentes programas. Como resultado, me ofrecieron becas en dos universidades. Yo no me podía creer que me fueran a pagar por estudiar. Tras conocer al Dr. José del Valle del Graduate Center (City University of New York), quien me presentó el programa de sociolingüística que por aquel entonces él dirigía, no lo dudé ni un momento. Así, empecé a cursar mi doctorado en uno de los mejores programas de sociolingüística de los EE.UU. teniendo el privilegio de recibir clases de verdaderas bestias de la sociolingüística (p.ej., Ricardo Otheguy o Cece Cutler), la lingüística aplicada crítica y adquisición de segundas lenguas (como mi directora de tesis, Beatriz Lado), del campo de las ideologías lingüísticas (como José del Valle o Niki Makihara) e incluso de la sociología, como David Brotherton, quien realizó un impresionante trabajo etnográfico sobre los *Latin Kings*. Durante el doctorado, por razones familiares, nos mudamos de Brooklyn a Washington DC. Así es que hice el doctorado yendo y viniendo a Nueva York y enseñando en Hunter College y George Washington University (GWU), todo esto compaginado con la producción de música (durante ese tiempo saqué *Siempre*, con CPV, y A.S.E.S. en solitario). En esta última

universidad, trabajé como profesor a tiempo completo, pero cuando solicité una plaza permanente que salió, no logré conseguirla. Como decía mi abuela, no hay mal que por bien no venga, pues tras doctorarme en 2016 (yo creo que en GWU no pensaban que lo haría tan rápido, yo, un rapero), el Dr. Manel Lacorte me contactó para que me uniera a su equipo en la Universidad de Maryland, que es una *research university* mucho más diversa, con un clima profesional y personal excepcional, en el que la Dra. Eyda Merediz desarrolla un gran papel como directora del programa de español y en la que estoy disfrutando enormemente de mi trabajo.

**Empecemos por la música: La publicación en 1994 de *Madrid, Zona Bruta*, primer LP de CPV, supuso el primer gran boom de la música rap en España, en términos de revolución artística, impacto mediático y profesionalización del género. ¿Cuál dirías que es el legado y la influencia que dejó CPV en todo el rap que se ha gestado posteriormente?**

La erupción CPV rompió con todo lo que se había hecho hasta entonces en la música producida en España por múltiples razones. Sus mayores aportaciones son de dos tipos: ideológicas y de formato. En cuanto a la cuestión ideológica, CPV comenzó como un colectivo de MCs que se unieron para sacar un álbum profesional. En el inicio, éramos muchos más de los que acabamos siendo antes de la partida de Frank T. Todos procedíamos de la clase obrera y de las áreas de Madrid más deprimidas económicamente. Además, y

esto es importante, en el colectivo había numerosos miembros racializados. CPV era tan ortodoxo en cuanto a la conceptualización del Hip-Hop como anárquico en su funcionamiento y planteamientos ideológicos. Al contrario que otras bandas musicales, CPV nunca tuvo un líder y aunque en algunas prácticas y posicionamientos no coincidíamos en absoluto (p. ej., en cuanto al uso de drogas, religión, etc.), en lo fundamental estábamos todos de acuerdo: respeto por la diversidad e intolerancia radical frente a la intolerancia. No nos posicionábamos dentro de los ejes políticos institucionales, sabíamos que “to’l pescao estaba vendido”, pero CPV era marcadamente antifascista, antirracista y pacífico, pero no pacifista, creíamos en la autodefensa como opción, además de válida, absolutamente necesaria. Para CPV, la autodefensa era un mandamiento. Se vivía (y se vive) en un clima de tensión constante y eso se reflejaba y refleja en nuestras rimas.

En cuanto al formato y a la práctica, en CPV éramos también muy ortodoxos: dos platos y micros, lo demás eran *gilipollec* innecesarias. Esto caló bastante. De hecho, en las giras, yo recuerdo hacer campaña de exaltación y promoción de la figura del DJ como eje central del rap. Por eso, Jota Mayúscula jugó un papel tan protagonista en CPV, cosa que en otros grupos de rap no suele pasar. Pero tal vez la aportación más importante de CPV es cómo translocalizamos (Pennycook, 2008) la lengua. Creo que CPV fue capaz de capturar lo que se estaba haciendo en la calle con la lengua, cómo se adoptaban y



El Meswy en concierto con su grupo CPV, Madrid, 2012

adaptaban desde la matriz lingüística del rap estadounidense (de Nueva York principalmente) al español de los barrios obreros de Madrid tanto la terminología como la estructura métrica. Alim (2004) conceptualiza estas prácticas lingüísticas como *Hip-Hop Nation Language*, y es algo que ha ocurrido con éxito en otras ciudades como París o Marsella y que ocurre cada día en cada rincón del globo. En cuanto a la métrica, las estructuras que traíamos, cómo ajustábamos las sílabas al ritmo, fue completamente innovadora. A partir de CPV, lo demás han sido variaciones más o menos afortunadas. Probablemente este proceso, antes o después, habría ocurrido igualmente, pero piensa que CPV ya estaba haciéndolo desde antes de que el grupo empezara, de hecho, Paco King ya lo hacía con bastante éxito en 1986. Pero a partir de 1992, que es cuando empezamos a conectar los que terminamos formando CPV, fue un

desparrame de creatividad en cuanto a estructura métrica, un proceso que se retroalimentaba de las intervenciones constantes de todos los miembros del grupo y sus satélites (VKR, Krazé Negro Zé, etc.). Y claro, las rimas, su léxico, su contenido, sus referencias culturales... Estábamos poniendo nuestros barrios en el mapa del Hip-Hop global.

**Ahora que mencionas el *Hip-Hop Language*, lo primero que pienso es en el *African-American Vernacular English*, la variedad usada históricamente por los afroestadounidenses, que ha sido asociada siempre a un estatus socioeconómico y cultural bajo. Algo similar a lo que ocurre en España con las variedades empleadas en el rap donde no se reproducen los estándares lingüísticos normativos. ¿Sirvió el Hip-Hop para recordar y validar la existencia de modalidades lingüísticas que se alejaban del nivel estándar?**

La construcción de la lengua estándar es ideológica-discursiva. No hay nada en el hecho lingüístico que justifique la legitimación de una variedad frente a otras ni las relaciones asimétricas de poder resultantes de este proceso de estandarización. La cuestión está en a quién benefician y a quién perjudican y cómo combatir esas ideologías. El Hip-Hop legitima variedades estigmatizadas social e históricamente y, en ese mercado simbólico, invierte su valor convirtiéndose en la variedad prestigiosa (Magro, 2016). En ese sentido, el Hip-Hop crea oportunidades para empoderar ciertas variedades (y a sus usuarios) que en entornos hegemónicos se han construido como no aceptables.

**Es más que evidente la evolución del rap en los últimos años en cuanto a la forma de concebir, producir y distribuir el objeto musical: CDs más reducidos, menor número de tracks en ellos, más singles en solitario que van acompañando a un videoclip (véanse los nuevos *Divertimentos* de Kase O), temáticas más dispares antes que conceptos unificados, la irrupción de las discográficas autoeditadas... ¿Cómo crees que ha mutado el panorama musical actual en relación a lo anterior y con la incorporación de las nuevas tecnologías?**

La incorporación de las nuevas tecnologías ha tenido impacto desde los inicios de la música, incluso antes de corporativizarse. Desde la creación de instrumentos y los primeros sistemas de reproducción de notas musicales mediante cilindros en el Al-Ándalus medieval, a la grabación en vinilo y de esta, a cintas, de cintas al CD, del CD a las plataformas digitales, hasta la más

reciente vuelta al formato físico y el impresionante incremento de artistas publicando en vinilo (entre los que me encuentro), todo cambia. Todos estos cambios tienen pros y contras. Desde mi punto de vista, la mayor ventaja de la digitalización total ha sido el abaratamiento de costes de producción y el menor impacto medioambiental, la reducción de intermediarios (*culture vultures*<sup>2</sup>) y la accesibilidad. Sin embargo, los inconvenientes, desde mi punto de vista han sido catastróficos para el arte en sí, pues se ha pasado de una obsesión por la calidad a una por la cantidad. Esto ha generado una sobresaturación de ofertas que, si ya de por sí la industria musical siempre ha promovido artistas de calidad cuestionable, pero cuyos contenidos no amenazan el equilibrio hegemónico, ahora las plataformas están invadidas por propuestas que solo requieren de habilidades en marketing digital y unos bots en algún lugar de Asia para convertirlas en verdaderos éxitos (al menos en cuanto a exposición mediática). Para los que venimos de los 90, buscar en los archivos hasta encontrar lo que buscamos es algo natural, pero a las nuevas generaciones esto es algo que les resulta más complicado y acaban tragándose lo que tenga más exposición, es decir, más vistas, o el último artista que ha sido viral por razones que poco tienen que ver con la calidad artística. En música *mainstream* esto es completamente normal y ha sido siempre la práctica habitual.

<sup>2</sup> Literalmente “buitres de la cultura”. Hace referencia a la persona u organización que consigue lucrarse mediante prácticas deshonestas utilizando una cultura por la que no se preocupan ni respetan (UrbanDictionary.com).

En Hip-Hop nunca fue así. El respeto se traducía en ventas y este se ganaba pillando el micro en tugurios de barrio y siempre basándose en los dogmas intrínsecos del Hip-Hop: credibilidad, originalidad y autenticidad: estilo. Hoy cualquier mocoso te hace un vídeo con dos pistolas y el coche de su padre y los niños se lo creen, lo cual es otro problema que se sale del foco de esta pregunta. Los que seguimos trabajando bajo estos dogmas seguimos pensando (de manera consciente o inconsciente) que un álbum tiene un hilo argumentativo que responde a un marco histórico y sociopolítico concreto, de lo contrario sería un mixtape.

Por otro lado, creo que el de Kase O no es un buen ejemplo, pues, aunque su proyecto está enmarcado en este paradigma, sus lanzamientos individuales están todos enmarcados dentro de una línea argumentativa concreta, hacer rap para pasar el rato. Eso me parece una buena idea para seguir funcionando dentro de unos valores más o menos alineados con la forma tradicional de entender el Hip-Hop y adaptarse a la nueva realidad de la industria. Otra cuestión es si el Hip-Hop debería intentar adaptarse a estas imposiciones hegemónicas o resistirlas, pero claro, también estamos hablando de alguien a quien se ha legitimado y se ha aceptado como el mejor rapero de habla hispana cuando ni por asomo lo es, independientemente del aprecio que le tengo. Y yo de esto entiendo un poco (risas). Si una máquina del tiempo nos hubiera teletransportado desde el año 1994 hasta hoy y hubiésemos escuchado a los que se les ha naturalizado como los top Mcs, nos habríamos echado las manos

a la cabeza y jurado que la máquina nos estaba vacilando. Hoy, muchos nos echamos las manos a la cabeza. Pero si se puede convencer a la gente de que Trump o Abascal son opciones políticas legítimas, no es para nada de extrañar que se haya convencido al público de que estos raperos sean los máximos exponentes del género (y no lo digo por Kase O, que probablemente sea el que más habilidades tiene de todos ellos).

**De tus palabras se puede deducir que gran parte de la música de corte “urbano” o popular que se produce hoy en España vive una crisis de contenido donde ese mensaje social o político que aspira a definir y transformar la realidad desde una perspectiva comprometida ya no se posiciona en el centro de la narración. ¿Se han impuesto para siempre (al menos a ojos de una sociedad de consumo) estas retóricas puramente banales e individualistas cada vez más próximas al neoliberalismo?**

Absolutamente, pero no creo que se haya dejado de producir, al contrario, yo creo que aún se produce mucho con mensaje social o político, pero la hegemonía es muy perra, es capaz de diluir propuestas excelentes en este océano sobresaturado de propuestas que no atentan contra el orden vigente. Y esto no es una imposición, esto es hegemónico, es decir, ocurre mediante el consentimiento de la gente. Es algo que se asume, se internaliza y se reproduce. Sin embargo, también hay gente que tiene el poder de resistir y, gracias a estos pequeños actos de resistencia por parte tanto del artista como

del público, algunas cosas acaban saliendo. Piensa que el plan estaba claro. La idea era llenar festivales con “chavales de buen rollo” (según me dijo textualmente un ejecutivo encargado del festival Cultura Urbana, muy popular en su momento). Esto era normalizar el Hip-Hop, hacerlo *mainstream*, pero no como en otros contextos como el de las urbes estadounidenses o francesas en los que el locus de producción sigue siendo el barrio. En España hubo un proceso de apropiación en el que jóvenes de clase media *a lo Nach* (el arquetipo de este tipo de raperos) promovieron un Hip-Hop apático, aséptico, en el que hasta sus mensajes más reivindicativos jamás articulaban cualquier ideología que atentara contra el sistema demócrata-capitalista-neoliberal, la dictadura del mercado de la cual se benefician. No quieren poner en riesgo ese beneficio. Esto es evidente en la reproducción del discurso neoliberal del tipo Grupo Prisa en cuanto a la cuestión de la independencia de Cataluña, la lucha armada en Euskadi, la lucha antirracista y antifascista (posiciones necesariamente radicales) o, más recientemente, la encarcelación de Pablo Hasél por ejercer su libertad de expresión. No se mojan, no vaya a ser que pierdan un festival o una



Concierto de El Meswy por el XX Aniversario de su 1er Álbum en solitario *Tesis Doctoral*, Alcorcón, 2017

prometida consejería de cultura en algún ayuntamiento que se las quiera dar de progresista cuando realmente no lo es.

**Adentrémonos ahora en tu faceta como docente e investigador. Por supuesto dependerá enormemente del centro educativo en cuestión y sobre todo de la perspectiva y conocimiento de los profesores que lo llevan a cabo, pero, en términos generales, ¿qué diferencias percibes del sistema de enseñanza universitario lingüístico en Estados Unidos en comparación con España?**

Aquí no tengo datos para hacer una valoración pues no conozco la situación española. Conozco personalmente a algunos profesores muy potentes en el área de la sociolingüística crítica como Ígor Rodríguez-Iglesias, de la educación como Cristina Aliagas, o de las ciencias de la información, como mi *combarriota* Daniel Martínez-Ávila. Di una ponencia en una clase de Ígor y el nivel crítico de sus estudiantes me pareció muy alto, pero claro, eso depende en gran medida del profesor/ programa y, en ese sentido, en EE. UU. es una situación similar. Yo me doctoré en uno de los programas más potentes de sociolingüística del mundo y una de las universidades más críticas de los EE. UU. (City University of New York), pero he enseñado en otras universidades cuyos departamentos, o más bien algunos, muchos o casi todos los miembros de estos reproducen en su microcosmos departamental las mismas ideologías hegemónicas que se pueden encontrar en muchas universidades españolas, por lo que me cuentan profesores de allí.

También en las zonas bilingües de España parece ser bastante diferente y hay mucha más sensibilidad crítica en cuanto a ideologías lingüísticas, métodos, etc. La universidad, al fin y al cabo, no es más que una representación en miniatura de la sociedad en la que está enmarcada, con sus imposiciones y resistencias a estas.

En el departamento en el que trabajo, por ejemplo, hay de todo, pero la gran mayoría del profesorado tiene como objetivo luchar hacia la justicia social. La actual directora, junto al director de estudios graduados y del área de lingüística, me encargaron desarrollar unos talleres de pedagogía antirracista que han resultado en otro encargo más innovador y que puede tener un verdadero impacto, unos módulos pedagógicos antirracistas para todas las clases de lengua. Creo que en algunas instituciones siempre hubo predisposición, pero se evitaba la conversación en cuanto al antirracismo militante, las posiciones eran más moderadas. Lo acontecido tras la ejecución pública de George Floyd por agentes de policía en mayo del 2020 ha bajado el umbral de indecisión en cuanto a abordar el racismo de frente, algo que multitud de académicos llevábamos investigando y practicando por mucho tiempo y que por fin está siendo reconocido. Un abordaje moderado ante el racismo ha resultado inefectivo y, por fin, esto se empieza a entender.

**Aunque su utilidad y posibilidades educativas han sido ampliamente demostradas en el plano científico (véase el proyecto *Versebrant*, que además da voz al rap realizado en otras**

**lenguas cooficiales del estado español), es un hecho que el Hip-Hop sigue siendo objeto de estigmatización en contextos académicos. ¿Qué aporta el estudio del rap y el Hip-Hop como sujeto teórico con relación a otros pensamientos críticos, así como dentro del aula que lo conviertan en una herramienta cultural y pedagógica eficaz? ¿Cómo interpretas el futuro a medio o largo plazo de los estudios académicos sobre rap?**

El estudio del Hip-Hop o *Hip-Hop studies* es un campo interdisciplinar muy diverso y ya plenamente legitimado en el entorno académico, independientemente de que aún haya instituciones/ profesorado reaccionario que aún tenga reparos en aceptarlo. Mis aproximaciones a este campo son principalmente desde la sociolingüística aplicada crítica. En este sentido, sus contribuciones críticas más notables, y que a mí me interesan y con las que yo trabajo, son en el área de la lengua-poder-identidad, la multiliteracidad (o mutialfabetización) y la conciencia lingüística crítica. En este sentido el aparato teórico es de gran ayuda para implementarlo en la práctica cotidiana en el aprendizaje de lenguas y literacidad (o alfabetización) en general. Sin embargo, hay que tener bastante cuidado. Estoy de acuerdo con Travis Gosa (2012) en que la *Educación Hip-Hop* se ha convertido en un nuevo 'hustle'. Se piensa que es algo 'cool' y otorga un grado de modernidad a quienes la practican y provee oportunidades remuneradas. Yo considero que, aunque no es imprescindible ser parte del movimiento, sí es necesario tenerle respeto y conocerlo en profundidad antes de utilizar el Hip-Hop como herramienta

educativa. También me parece importante subrayar que la pedagogía Hip-Hop o Educación Hip-Hop no es enseñar a rimar (o pinchar, producir bases, pintar, bailar), eso se aprende por iniciativa propia y en la calle, sino utilizar el Hip-Hop como herramienta pedagógica que ayude a alcanzar los objetivos de liberación propuestos por los pedagogos críticos como Freire (1970) o Giroux, (1983), independientemente de si también se provee apoyo o *feedback* con el aprendizaje de las diferentes disciplinas del Hip-Hop.

En cuanto al futuro de estos estudios, es evidente que cada vez somos más académicos cuya identidad primaria es Hip-Hop, independientemente de si somos artistas reconocidos, no tan reconocidos o participantes pasivos en el movimiento. Este hecho, unido a la globalización del movimiento, anticipan un auge en el campo y una legitimación incluso en sistemas educativos ideológicamente reaccionarios (como parece ser que es el español por lo que deduzco de la formulación de tu pregunta). Además del aumento de la cantidad y calidad de académicos del movimiento, diferentes universidades de prestigio están contratando a MCs reconocidos como asistentes para impartir clases que profundicen en diferentes aspectos del Hip-Hop (p. ej., Q-Tip para el *Clive Davis Institute* de NYU o gth Wonder en Yale University).

**Una de tus investigaciones más interesantes arroja luz al hecho de cómo las variedades lingüísticas entre las que normalmente se maneja el Hip-Hop (adquiridas de forma natural por los estudiantes y despreciadas por la cultura *mainstream*) se vuelven un instrumento poderosísimo a la hora de desarrollar conciencias lingüísticas empoderadas y fomentan la motivación y el deseo de los alumnos por mejorar sus competencias lingüísticas. ¿Cómo descubres el potencial educativo de emplear estas prácticas y qué valoración haces de su implementación en el aula?**

En realidad, esto ya estaba descubierto desde antes de los años 70 con las investigaciones de Fishman o William Labov o la conceptualización de los mercados lingüísticos de Pierre Bourdieu. H. S. Alim (2009) también lo investigó en el entorno educativo secundario con el inglés afroamericano. Uno de mis estudios se centró en cómo todo esto se articula en el entorno del aprendizaje de español como lengua de herencia en una universidad de NYC en la que la mayoría de los estudiantes hablaban variedades de español estigmatizadas. En otro estudio, que creo que es al que te refieres, trataba de ver cómo estos materiales influyen en un aumento de la conciencia lingüística crítica (CLC) y su conexión con un aumento de la motivación en estudiantes de un curso *mainstream* de español como L2. Todo parece apuntar a que, efectivamente, hay un vínculo entre un aumento de la CLC y la motivación para aprender español como L2 o lengua de herencia (Magro, 2016). No obstante, lo realmente

interesante de un aumento de la CLC en cualquier tipo de estudiante es su misión transformadora, liberadora, empoderante y antirracista. En este sentido, la implementación de estos materiales ayuda a cuestionar y desvelar las diferentes ideologías lingüísticas hegemónicas, a quién perjudican/favorecen e incitar a la acción directa antirracista.



Ponencia sobre "Language ideologies" en Graduate Center, City University of New York, New York City, 2014

**Ese carácter antirracista y antifascista intrínseco de la cultura internacional del Hip-Hop ha sido una reivindicación continua en tu carrera (“Contradicción, oxímoron: Agua seca, facha rapero, racista biblioteca<sup>3</sup>”). ¿Es especialmente necesario reivindicar este hecho ahora cuando parece que vuelve el auge de políticas fascistas en el mundo y cada vez más pseudorraperos están desafiando estas lógicas hegemónicas en el rap?**

<sup>3</sup> Extracto del sencillo FACHERO, de El Meswy & Frank T, de septiembre de 2019. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=QWA4Fyc3oMA&ab\\_channel=ELMESWYCPVoficial](https://www.youtube.com/watch?v=QWA4Fyc3oMA&ab_channel=ELMESWYCPVoficial)

Por un lado, como bien mencionas en tu pregunta, el carácter antirracista y antifascista era intrínseco y se daba por asumido en el Hip-Hop, tanto desde dentro como desde fuera. No tiene ningún sentido usar nuestra música, surgida de la pobreza, la falta de oportunidades, de la opresión como resultado de políticas neoliberales, de la hibridez —tanto en su identidad racial otrerizada como en las prácticas creativas y de pensamiento— para fomentar el odio hacia sus creadores y exponentes. En otras palabras, ¿cómo vas a usar una música en la que uno de sus componentes centrales es la negritud para mandar mensajes racistas y fascistas? Desafortunadamente, esto ya ha ocurrido con otros géneros musicales. La apropiación por parte del *mainstream* y, posteriormente, por la derecha más reaccionaria ocurrió con el Rock y el Ska. Por más absurdo y surrealista que esto parezca, hoy en día es absolutamente necesario enfatizar y hacer explícito que no hay lugar para el racismo ni el fascismo en el Hip-Hop.

Por otro lado, debemos profundizar en por qué esto está ocurriendo. Cómo es posible que gente que dice ser seguidora mía se haya decepcionado al escuchar lo que digo en mis discos más recientes como si hubiese cambiado en algo mi mensaje, en ese sentido, desde que lancé el MZB. ¿Estás sordo? ¿Tienes problemas de comprensión? ¿Te lo tengo que traducir a otra variedad lingüística? Obviamente no, pues si lo entienden ahora, lo entendían en 1994, 1997 o 2009. Sin embargo, hoy codifican los mismos mensajes a través de la normalización y blanqueamiento de la derecha (no considero que haya extrema derecha, la derecha es derecha) por los

medios y sus discursos diseñados desde la ingeniería social. Así, los bulos y la reproducción en bucle de mantras (p. ej., “tan malos son unos como los otros”, “no hay que ser ni de izquierda ni de derecha”, “la política solo separa a las personas”, “no soy racista, pero...”, “libertad o comunismo”, “todas las opiniones se respetan”, “los nazis eran socialistas, los fascistas sois ‘vosotros’”, y un sinfín de sandeces que la gente internaliza y reproduce) consiguen penetrar en los sectores más desfavorecidos económica y, sobre todo, culturalmente. Debido a este aparato de blanqueamiento y normalización de la derecha, se ha conseguido, por ejemplo, que opere legalmente y a sus anchas un partido político cuyos dirigentes estarían presos en muchos otros países con democracias más desarrolladas, que haya un surgimiento de la derecha en barrios obreros y que haya raperillos de tres al cuarto usando el rap como vehículo para difundir todo lo anterior. Esto último, la existencia de lo que ya se conoce como facheros (raperos de derecha), es muy útil para el blanqueamiento de la derecha más explícita porque le otorga modernidad e incluso poder de usarlo para defenderse contra las acusaciones de racismo de forma similar al uso del par de tíos Tom que tienen en sus partidos.

Todo esto podría haberse evitado si en la transición del Hip-Hop de los 90 a su mayor alcance mediático a partir del 2000, se hubiese mantenido el locus de producción en los barrios. Sin embargo, fueron raperos de clase media y/o ajenos a la experiencia de lucha obrera y antirracista, con mensajes insípidos y amparados en la

equidistancia, los que fueron catapultados por sellos discográficos que, como estos mismos artistas, se beneficiaron de la lucha de los grupos hardcore de los 90. Así, bajo el “bienquedismo” y “buenchavalismo” y sin causar agravios ni problemas, dócilmente, estos artistas (con excepciones, por supuesto) son los que lograron llegar a un público más *mainstream* que no estaba vinculado a nuestras vivencias, experiencias o exigencias vinculadas a la lucha social y que, utilizando un mensaje tanto en contenido como en forma que no se saliera de tono, lograron un cierto capital económico y social (nunca cultural).

Este fenómeno de cómo el Hip-Hop perdió su esencia de resistencia en España puede deberse a cuestiones demográficas y sociohistóricas. Un estudio comparativo con otras escenas cercanas como la francesa, por ejemplo, podría iluminar sobre las razones de por qué en Francia la gran mayoría de sus artistas proceden de los barrios, son personas racializadas y por qué la identidad de clase y antirracista es un patrón inquebrantable, mientras que en España los artistas más mediáticos son unos chavales que generalmente carecen de credibilidad, autenticidad y, en algunos casos, incluso de originalidad, elementos imprescindibles para que algo sea respetable dentro del movimiento (véase, por ejemplo, Androutsopoulos, 2010). Todo esto ha llevado a una situación en la que todo y cualquiera vale. Como resultado, cada vez es más frecuente ver el oxímoron del fachero.

**Ya para terminar: en tu tesis doctoral llevas a cabo un exhaustivo estudio acerca de la influencia que ejerce en estudiantes de español como segunda lengua la enseñanza de contenidos con metodología *content-based* relacionados con la naturaleza sociopolítica del lenguaje en aras de poder desarrollar una conciencia y competencia lingüística adecuada y que sea explícitamente antirracista. Tus conclusiones fueron realmente positivas y demuestran cómo se pudo paliar esta desigualdad mediante la acción directa aspirando a una comunidad abierta y creativa de ciudadanos autocríticos. A pesar de esto, ¿qué elementos del lenguaje seguimos utilizando cotidianamente (en el aula o fuera de ella) en los que incurrimos en formas de discriminación? ¿Cómo de largo es el camino que aún nos queda por recorrer?**

Uff, muchísimos. Para empezar, y probablemente también para acabar, algo muy difícil de sacudirse de encima: el respetar y asumir aquellas ideologías lingüísticas de la lengua estandarizada (Lippi-Green, 1997, 2012).

Para combatir estas ideologías también conocidas como ideologías monoglóticas o homogenismo, lo primero de todo, creo que hay que entender y reflexionar sobre cómo la imposición de unas variedades lingüísticas sobre otras no tiene nada que ver con el hecho lingüístico (Tusón, 1995). Para ello, como propongo en *Lengua y Antirracismo* (Magro, bajo contrato), es necesario examinar desde la sociolingüística crítica los cuatro tipos de variación lingüística (social, geográfica, contextual/estilística, temporal) y las

ideologías, actitudes y mecanismos mediante los cuales se estigmatizan aquellas variedades asociadas con hablantes racializados y/o de bajo estatus socioeconómico. Simultáneamente, se debe examinar cómo las variedades asociadas a grupos con poder se eligieron, legitimaron y se convirtieron en prestigiosas, así como las implicaciones sociopolíticas de estos procesos de legitimación y estigmatización —¿a quién benefician, a quién perjudican?—. Además, dentro de una agenda descolonizadora del currículo, se debe examinar cómo el capital simbólico de estas variedades depende del mercado lingüístico (Bourdieu, 1991) e invierten su valor dependiendo del contexto cultural en el que suceden (p. ej., entorno académico frente al Hip-Hop). Adicionalmente, es importante no solo enfatizar la naturaleza sociopolítica de la lengua, también hay que enfatizar la multiplicidad de voces y prácticas literarias que históricamente han sido excluidas de los contextos que se han normalizado como prestigiosos. Por ejemplo, valorando e integrando prácticas (y practicantes) como el rap, comedia, *storytelling*, grafiti, etc. La idea no es incluir todo esto en los márgenes, sino en el centro, visibilizándolo y empoderando a aquellos grupos que se identifican con ello. Estas prácticas no son deficientes, como se ha venido construyendo discursivamente desde perspectivas hegemónicas, sino diferentes y valoradas en diferentes contextos. Cuando dejemos de usar como faro lingüístico a la RAE o renunciemos a buscar reconocimiento en aquellas instituciones hegemónicas responsables de la propagación y normalización de estas

ideologías, cuando dejemos de inferiorizar a otras variedades según lo interiorizado como válido/normal/prestigioso/ilegítimo desde niños en nuestras primeras fases en el proceso de socialización, cuando escapemos de la idea de sustituir un grupo de poder por otro, ahí es cuando seremos libres para darnos cuenta de que es injusto perjudicar/beneficiar por ser lo que hablamos y hablar lo que somos. Entonces, actuaremos contra ello.

*la clase de español como segunda lengua: Integración de contenidos relacionados con la dimensión sociopolítica del lenguaje en un acercamiento content-based.* Tesis doctoral. The Graduate Center. City University of New York.

Magro, José Luis. 2016. "Talking Hip-Hop: When stigmatized language varieties become prestige varieties". *Linguistics & Education*, 36(2): 16-26.

Pennycook, A. 2008. *Global Englishes and transcultural flows*. London: Routledge.

Tusón, A. 1995. *Anàlisi de la conversa*. Barcelona: Ariel.

## Bibliografía

Alim, S. H. 2004. "Hip hop nation language". En E. Finegan and J. Rickford, (eds.), *Language in the USA*, 387-409. New York: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_ 2009. "Translocal style communities: Hip Hop youth as theorists of style, language, and globalization". *Pragmatics* 19(1): 111-135.

Androutsopoulos, J. 2010. "Ideologizing ethnolectal German" in Sally Johnson and Tommaso M. Milani (eds.) *Language Ideologies and Media Discourse: Texts, Practices and Politics*, 182-202. New York: Continuum.

Bourdieu, P. 1991. *Language and Symbolic Power*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Freire, P. 1970. *Pedagogy of the oppressed*. New York: Seabury Press.

Giroux, H. 1983. "Theories of Reproduction and Resistance in the New Sociology of Education: A Critical Analysis". *Harvard Educational Review*, 53(3): 257-293.

Gosa, T.L. & Fields, T.G. 2012. "Is hip-hop education another hustle? The (Ir) Responsible use of hip-hop as pedagogy". In B. J. Porfilio; M. Viola (eds.) *Hip-hop (e): The cultural practice and critical pedagogy of international hip-hop*, 195-210. New York: Peter Lang.

Lippi-Green, R. (1997). "Teaching Children How to Discriminate: What We Learn from the Big Bad Wolf". En *English with Accent: Language, ideology, and discrimination in the United States*, 79-103. New York: Routledge.

Magro, José Luis. (2016). *Lengua y Racismo. Motivación, Competencia y Conciencia Lingüística en*

## La producción musical: un reto para la musicología del s.XXI

MARCO ANTONIO JUAN DE DIOS CUARTAS

Y JORDI ROQUER GONZÁLEZ

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Cita recomendada:

Juan de Dios, Marco A. y Roquer, Jordi. 2020. “La producción musical: un reto para la musicología del siglo XXI”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## LA PRODUCCIÓN MUSICAL: UN RETO PARA LA MUSICOLOGÍA DEL SIGLO XXI

**Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (Universidad Complutense de Madrid)**  
**Jordi Roquer González (Universitat Autònoma de Barcelona)**

Uno de los aspectos determinantes para definir la producción musical como objeto de estudio dentro de la musicología es entender el resultado final de la grabación como "obra" y el proceso como "práctica compositiva". Estudiar la producción musical desde la academia implica asumir un uso artístico de la tecnología de la grabación; en este sentido, las artes de la grabación representan todo el conjunto de decisiones técnicas cuyas consecuencias son estéticas (Frith y Zagorski-Thomas 2012). Pero la producción musical es un ámbito estrechamente relacionado con la industria discográfica y adquiere su significado dentro de un modelo de producción capitalista. La creación de un "producto" conlleva la consecución de unas fases que incluyen una inversión económica inicial en el estudio de grabación (aportando recursos técnicos y humanos que repercuten en el proceso de creación), su fabricación en cadena (las plantas de fabricación de los diferentes soportes de grabación) y sus vías de distribución y promoción, buscando siempre un retorno económico. Es precisamente en su "reproductibilidad" donde reside la capacidad comercial de la grabación como producto y, más allá de la revisión "benjaminiana", estudiar la "grabación-creación" de un producto musical conlleva necesariamente la revisión de los vínculos indisolubles que existen entre el artista-ingeniero-productor y la compañía discográfica que normalmente lo financia, y que finalmente lo comercializa. La producción musical engloba un complejo campo profesional donde intervienen decisiones económicas y artísticas. ¿Debemos por tanto entender la "musicología de la producción musical" como un campo de estudio exclusivamente relacionado con aquellas músicas condicionadas por las métricas comerciales de las compañías discográficas? Evidentemente no. La manera en la que el artista se relaciona con la grabación sonora va mucho más allá de los preceptos mercantiles y conlleva una nueva concepción de la obra, donde los procesos tecnológicos relacionados con la grabación sonora juegan un papel determinante en la creación.

La "musicología de la producción musical" tampoco tiene por qué fijar el foco del análisis de forma exclusiva en la música popular urbana. La industria discográfica, y dentro de ella la figura del productor musical -entendiendo este como el máximo responsable de las decisiones relacionadas con el proceso de grabación-, también han jugado un papel determinante en la música clásica a partir del siglo XX. Productores musicales como John Culshaw demostraron cómo el proceso de mediación tecnológica en la grabación podía constituir también en el repertorio clásico un acto creativo en sí mismo, más allá de la inmortalización de la interpretación de la obra dentro de un soporte sonoro específico. De este modo, la producción en cadena del disco se contraponen a la concepción de la actividad del ingeniero de sonido y del productor musical como artesano, donde el tratamiento personalizado en cada producto humaniza el uso de las máquinas vinculándolo a un concepto de autenticidad inherente al propio desarrollo de géneros musicales como el rock. El concepto de producción musical termina por abrazar cualquier música vinculada a la industria discográfica, adaptando diferentes repertorios a nuevos modos de escucha sobre los que se construyen nuevos significados de la obra musical. Pero en el caso concreto de la música popular, esta no puede entenderse sin tener en cuenta el papel determinante de la grabación: "la historia del rock está escrita principalmente como una historia de las grabaciones" (Frith 2012: 207). Dentro de la música popular la evolución musical de un artista se analiza por lo general en función de sus trabajos discográficos, los cambios que se detectan en su nueva propuesta respecto a trabajos anteriores y la "transferencia interpretativa" de esa nueva obra en las giras y conciertos posteriores. Todo forma parte, en definitiva, de las interconexiones de una industria musical que se construye lentamente a lo largo de la primera mitad del siglo XX y que se consolida a partir de la década de los cincuenta con la eclosión del rock y la cultura juvenil.

La influencia de la tecnología de la grabación en la música popular ha sido estudiada por diferentes autores, principalmente a partir de la década de los ochenta del siglo XX. El trabajo de Antoine Hennion (1983, 1989) supone un acercamiento pionero al estudio de la producción musical desde la academia, afrontando el análisis de la figura del productor musical como un agente

imprescindible para entender el proceso de creación del fonograma como sinónimo de obra. El equipo de trabajo que conforma el ecosistema del estudio de grabación lleva a Hennion a considerar la composición como resultado de una colectividad, en contraposición a una idea tan asentada dentro de la musicología como la del genio creativo individual. Aunque los *popular music studies* han abordado tangencialmente la influencia de la tecnología de la grabación en el resultado sonoro y en la definición de géneros y escenas (Tagg 1982; Goodwin 1988; Frith 1988, 1998; Bracket 1995; Theberge 1997) no será hasta la aparición de los primeros textos de Zagorski-Thomas (2007, 2010) cuando se afronte directamente la producción musical como objeto de estudio dentro de la musicología. La publicación de "The Musicology of Record Production" (Zagorski-Thomas 2014), un trabajo que acota las diferentes áreas de estudio de la producción musical a la vez que plantea sus principales retos metodológicos, representa un verdadero manifiesto de intenciones reivindicando la necesidad de incorporar este campo de trabajo a la disciplina musicológica. Este cambio de perspectiva se aleja del análisis de los medios de difusión o de la recepción de la obra musical grabada por parte de las audiencias, para centrarse en los diferentes agentes y procesos tecnológicos que la hacen posible.

Pero la grabación sonora se convierte también en una fuente fundamental para el desarrollo de la "musicología de la *performance*". Los *performance studies* encuentran de este modo en la grabación la herramienta idónea para el estudio de las prácticas interpretativas de diferentes épocas. La creación en 2004 del AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM) supone un impulso definitivo en el estudio científico de las grabaciones desde la musicología. La creación de un *software* especializado como Sonic Visualiser ha permitido además realizar estudios comparativos entre las características de una determinada interpretación, analizando los rubatos, los *tempi*, el uso de las dinámicas, etc. La aplicación práctica de estas nuevas metodologías podemos encontrarla en el proyecto *Style, performance, and meaning in Chopin's Mazurkas*, donde se aplican análisis computacionales en el estudio de la caracterización estilística de las interpretaciones de una selección de Mazurkas de Chopin. El Mazurka Project representa sin lugar a

dudas un hito en el desarrollo metodológico del análisis de la grabación musical con diferentes fines, pero plantea de igual modo numerosas incógnitas relacionadas con la propia naturaleza de la grabación. La grabación distorsiona la "realidad performativa", algo que debemos relacionar necesariamente con el plano tecnológico (grabación multipista, grabación de la interpretación no lineal y asíncrona, edición), pero también con el plano actitudinal y aptitudinal (obsesión del intérprete por la perfección frente al maquillaje sonoro). El desarrollo tecnológico de la grabación se convierte de este modo en el gran aliado del virtuoso, pero también enmascara el error cuestionando la validez del intérprete y alimentando el debate sobre la autenticidad. A diferencia de los estudios centrados en la interpretación, la "musicología de la producción musical" debe incluir necesariamente la mediación tecnológica como parte integrante del análisis, un hecho que vehicula necesariamente la investigación hacia una incursión etnográfica que permita la identificación de los recursos técnicos y humanos que intervienen.

Uno de los principales desafíos de la "musicología de la producción musical" reside en el hecho de estudiar procedimientos no notacionales, algo que dificulta aún más su inclusión en los enfoques académicos tradicionales. En este sentido, se mantiene aún en la actualidad un debate metodológico que incluye la búsqueda de herramientas de análisis adecuadas para afrontar el estudio de la producción musical desde la musicología -en este dossier se incluyen investigaciones en las que se han utilizado algunas de ellas- y el análisis sistemático de los numerosos datos que podemos obtener cuando se trata de programas informáticos. La metodología correcta para afrontar el estudio de la grabación como texto debe centrarse en el análisis del archivo sonoro y puede en este sentido emplear análisis cuantitativos que nos permitan, por ejemplo, definir los efectos de la compresión dinámica en una grabación o la influencia en la estructura de un tema de los cambios del espectro frecuencial como consecuencia de la aplicación de un filtro. Propuestas ya consolidadas como las de Philip Tagg alertaron hace décadas sobre la necesidad de atender al sonido desde la perspectiva de su producción técnica. Tagg ha sido siempre muy crítico con la tendencia del mundo académico a conceptualizar los parámetros de la expresión musical

jerárquicamente a partir de categorías relacionales discretas basadas en la sintaxis. Dada la orientación desde la semiótica musical de las tesis de Tagg, su crítica a esta separación jerárquica de parámetros tiene mucho que ver con la omisión de toda la paleta de significaciones que nos brinda el artefacto sonoro de la mano de la producción musical. En el modelo analítico planteado por Tagg en 1982, ya podemos deducir una división entre los objetos de análisis tradicionales (aspectos tonales, temporales, melódicos, texturales y de dinámica) y aquellos que han sido muy poco atendidos por la academia, a los que él denomina “aspectos acústicos, electro musicales y mecánicos” (1982: 37), parámetros que el autor ha ido reformulando hasta llegar a su última propuesta, recogida en su celebrado *Music's Meanings* (Tagg 2013).

Para la musicología de la producción musical, todo ese aparato teórico –que en los últimos años apunta hacia un cierto estado de consolidación– nos brinda ciertas perspectivas metodológicas que vale la pena comentar. Tal y como ya se ha señalado, algunas de estas nuevas estrategias conectan con metodologías propias de la etnomusicología como la etnografía y el trabajo de campo, aplicados ahora al estudio de grabación en todas sus vertientes (Meintjes 2009; Bates 2016). En otros casos, la necesidad de aproximarse al sonido grabado implica el uso de herramientas para el análisis gráfico, tales como el sonograma o el espectrograma. Estudiar la actividad que acontece en un estudio de grabación nos permite ahondar en un viejo conflicto que parece encajar a la perfección en ese "nuevo" campo de estudio: atender a los procesos y los contextos sin que eso implique alejarse de la obra, del texto y/o de los autores. Es precisamente en esa atención hacia los procesos, donde la producción musical como objeto de estudio presenta una magnífica oportunidad para reflexionar acerca de la dicotomía entre "texto" y "contexto". Para el investigador interesado en la producción musical, las relaciones entre "autor", "contexto" y "texto" pueden resultar reveladoras en el momento en que desencadenan una serie de reflexiones necesarias: ¿hasta qué punto el productor musical es o debe ser considerado autor / creador?, ¿hasta qué punto el material sonoro que escapa de los parámetros tradicionales como la melodía, la armonía, el ritmo, entre algunos pocos más, no debe ser también considerado como un "texto"? o ¿es posible un acercamiento a las nociones de

estilo, género musical o estética de las músicas populares urbanas sin un trabajo sobre algo tan idiosincrático para ellas como es su discurso sonoro? Se trata de preguntas imprescindibles que nos empujan a trabajar desde la multidisciplina que demanda el simple hecho de aproximarse desde las ciencias sociales y las humanidades a ciertos procesos tecnológicos. De esa manera, resulta más que razonable contemplar, por ejemplo, aproximaciones al sonido desde la antropología o la sociología al mismo tiempo que atendemos a cuestiones estrictamente técnicas. Fusionar de manera natural esas intenciones y perspectivas metodológicas no sólo resulta un enorme desafío, es casi una necesidad. Por supuesto, podemos acercarnos a la producción musical desde cualquiera de las infinitas estrategias particulares que nos brindan distintos campos disciplinares pero, finalmente, la naturaleza necesariamente tecnológica de nuestro objeto de estudio siempre nos va a proponer un cierto grado de flexibilidad multidisciplinar. En ese esfuerzo hacia una más que deseable multidisciplinariedad –que, de hecho, ya es ineludible para cualquier disciplina– la musicología tiene mucho que ganar y la producción musical, como campo de estudio, es un terreno altamente fructífero para tal cometido.

Todas las aportaciones de los autores en este dossier responden, en mayor o menor grado, a ese afán y voluntad de trabajar desde una orientación multidisciplinar y, a su vez, de reivindicar la producción musical como objeto de estudio dentro de la musicología actual. Se trata de entender la producción musical como obra de arte plena, tal y como reflexiona Héctor Cavallaro en su artículo “De la escrita musical a la grabación: ontologías y material”. Los “artefactos sonoros” que se representan en las músicas grabadas no solamente están relacionados con nuevas técnicas, también con un nuevo modo de representación artística. Es la “actitud artística” en las decisiones que se deben adoptar durante los procesos de grabación lo que debe elevar el trabajo del ingeniero de sonido o del productor musical a la categoría de arte. Apoyándose en las ideas de Gayraud, Cavallaro argumenta cómo en la producción musical la mediación tecnológica es más que una alteración, representa su condición de posibilidad. Nos ubicamos de este modo en la antítesis de lo que Fred Gaisberg denominaba “fotografías sonoras” de las

interpretaciones musicales, unas fotografías borrosas condicionadas por las características del estudio, por la necesaria adaptación en la interpretación de los músicos y por las propias limitaciones de los soportes de grabación y reproducción. El cambio de paradigma surge con la concepción del estudio de grabación como el espacio creativo donde se origina la obra musical, y la interpretación sobre un escenario como consecuencia final de esa grabación: “El estudio de la música grabada en relación a la sala de conciertos se vuelve, por tanto, análogo al estudio del cine en relación al teatro: un producto construido en un proceso no lineal en contraposición a un proceso lineal de interpretación” (Zagorski-Thomas 2014: 26). La aparición de la grabación multipista en la década de los cincuenta del siglo XX transforma la interpretación musical en un acto asincrónico y, de este modo, el estudio se convierte en un espacio de experimentación donde la obra musical se construye a partir de numerosos fragmentos que se transforman en un todo tras el proceso de mezcla: un puzzle sonoro a partir del cual obtenemos finalmente el *master*.

La "musicología de la producción musical" debe afrontar los objetos de análisis no solo en su contexto socio-histórico, también en su contexto tecnológico. El desarrollo de la tecnología de la grabación juega un papel determinante tanto en el estudio de los procesos de producción como en su resultado sonoro final. La evolución tecnológica hacia medios digitales aporta a la interpretación musical una perfección matemática que convive con el acercamiento de los nuevos músicos-programadores a la estética del error, mediante un uso personal de unos dispositivos creados precisamente para evitarlo. La tecnología afecta directamente a la interpretación y puede ser analizada en términos de *groove*, *feel* o *swing*, tal y como ha sido demostrado por Manuel Lagullón en su aportación al dossier. El uso de secuenciadores y *samplers* acercan el concepto de interpretación al de composición: el productor compone una interpretación (Kvifte 2010). Esta interacción entre intérprete y máquina, el uso personalizado de estos dispositivos relacionados con la grabación sonora o la programación MIDI, genera interesantes influencias en la práctica performativa (y, por ende, en la compositiva) que constituyen caminos de ida y vuelta, como ya ha sido demostrado en otros trabajos previos (Zagorski-

Thomas 2010; Katz 2010). El resultado de esta interacción se manifiesta tanto en la "mecanización" de la interpretación humana como en la "humanización" de la interpretación a través de las máquinas, planteando interesantes debates en torno a sus consecuencias estéticas.

El estudio de las técnicas de producción y la tecnología empleada en su contexto histórico adquiere el mismo interés cuando hablamos de visitar sonoridades pasadas. La emulación de sonoridades y tecnologías del pasado juega un papel determinante en el concepto de tecnostalgia (Pinch y Reineke 2009; Van de Heijden 2015) al que acude Lagullón para analizar algunas de las características de la estética del lofi hip hop. También Ugo Fellone aborda el estudio de las texturas sonoras y los procesos para extrapolar interesantes reflexiones acerca de las estéticas del denominado "post-rock", término que en su propia naturaleza nos recuerda el carácter circular de las tendencias musicales a lo largo de la historia. Una circularidad que en las músicas del s.XX queda especialmente ligada a cómo nuestra memoria –individual y colectiva– categoriza los sonidos y procedimientos del pasado. Usamos esta "memoria sonora" para construir nuestra propia historia de la grabación o para buscar una resignificación en otros géneros empleando unos indicadores sonoros determinados. Las cualidades tímbricas de los sonidos sirven, tal y como apunta Silvia Segura, para construir un *zeitgeist* sonoro, es decir, una conciencia del sonido de la época. De este modo, adquiere el mismo interés dentro de la musicología el impacto de una nueva tecnología en su contexto histórico original, teniendo en cuenta el "efecto inicial de *shock*" al que hace referencia Askerøi (2013: 2) como la forma en la que revisitamos esas sonoridades o las comparamos con sonoridades posteriores. La transformación del impacto inicial de una nueva tecnología, la intencionalidad presupuesta en sus desarrolladores y la resignificación que sufre en algunos casos en su aplicación artística explican algunos de los procesos más relevantes de la producción musical, como el uso del Auto-tune, efecto inherente a las sonoridades del reggaetón que analiza Marina Arias en su artículo. Otro aspecto fundamental a la hora de afrontar metodológicamente el análisis de la producción musical es el estudio del timbre. El "diseño sonoro" ocupa para el ingeniero-productor un lugar prioritario en el proceso de creación. En este

sentido, el uso de herramientas de análisis como Sonic Visualiser juega un papel determinante tal y como queda demostrado en el trabajo de Iyán Ploquin, donde los *plugins* Spectral centroid e Inharmonicity permiten al investigador extraer los datos para el estudio de la evolución tímbrica en el corpus de una banda a través de sus grabaciones. Por su parte, Oriol De Haro se acerca al sonido de las guitarras de Queen con un estudio cuantitativo sobre los procesos de sobregrabación de las guitarras de Brian May. Para entender que, a menudo, estilo y procedimiento técnico van de la mano, el caso de May puede resultar paradigmático como un claro ejemplo de lo que Zagorski-Thomas (2014: 66) denomina "marca sonora" o *signature sound*.

También en nuestro país existen, por supuesto, interesantes casos de estudio que definen el sonido de nuestro pasado y presente musical y que deberán ser abordados en el futuro. De alguna forma, los artículos de Francisco Bethencourt y Pablo Espiga vienen a cubrir ese espacio con un trabajo de campo alrededor de la figura del productor Ale Acosta, en el primer caso, y una reflexión sobre los estudios de grabación como espacios de trabajo en el segundo. Bethencourt aporta la visión emic del propio productor acerca de su filosofía de producción, técnicas y planteamientos estéticos. Espiga, por otro lado, nos acerca a los importantes cambios que sufrieron los estudios en el paso del formato vinculado a las grandes multinacionales discográficas al de *home studio*, un cambio complejo, pero sin duda imprescindible para entender la música en la actualidad. El autor también recalca en el caso estatal y en la necesidad imperante de documentar la historia de nuestros estudios de grabación, espacios de altísimo valor musicológico e historiográfico, como Sonoland, RCA, Kirios, Audiofilm, Cinearte o EMI, sobre los cuales, desgraciadamente, no existe aún un trabajo que haga justicia a su enorme contribución cultural. Finalmente, resulta interesante advertir que en el presente dossier encontraremos una serie de conceptos a los que vale la pena prestar atención; conceptos como "hiperrealidad sonora", "colectivo creativo", "tecnostalgia" o "marcador sonoro" parecen estar sedimentando en los esquemas conceptuales de la "musicología de la producción musical". Prueba de ello es que, de manera natural, aparecen en distintos artículos, aterrizando desde planteamientos dispares, pero con la virtud de no solo augurar nuevas

perspectivas, sino también insinuar que la producción musical representa ya una fuente de nuevos objetos de estudio y paradigmas teóricos para la musicología. Algunos de ellos, como por ejemplo el concepto de "marcador sonoro", han sido acuñados recientemente, pero ya son compartidos aquí por Segura y De Haro, quienes coinciden también en abordar el concepto de "hiperrealidad sonora", al cual también Cavallaro hace alusión en su artículo.

Parece razonable, por lo tanto, afirmar que el interés académico hacia el campo de la producción musical se ha expandido más allá del ámbito anglosajón que hasta hace pocos años aglutinaba buena parte de las contribuciones. La edición de este dossier es una buena prueba de ello, ofreciendo una selección de textos que beben directamente de esas fuentes fundamentales para mostrar que la disciplina ya dispone de una generación de musicólogos armados con nuevas herramientas y dispuestos a abordar el sonido de la música popular urbana desde nuevas orientaciones. Uno de los objetivos de un trabajo como éste es, precisamente, el de fortalecer la comunidad de investigadores que comparten el interés por la producción musical, investigadores que puedan unir sus perspectivas para, por ejemplo, ahondar en las dificultades sobre el análisis de los procesos de producción, algo que quizás sea una de las empresas más problemáticas, pero sin embargo prioritarias de la disciplina. En la vertiente historiográfica, la deuda con los estudios e ingenieros históricos en Madrid y en Barcelona es, sin duda, otra de estas prioridades. Más allá de los casos que atañen a la capital (Sonoland, RCA, Kirios, Audiofilm o Cinearte, ya mencionados en el capítulo de Espiga), también urge documentar la historia de estudios ubicados en Barcelona como Belter, Gema o los estudios de EMI-Odeon (posteriormente Estudis Perpinyà). Por supuesto, también resulta imperativo abordar otros casos que encontramos fuera de esos dos principales focos empresariales del país. Lo que no debería dar ningún lugar a dudas es que documentar la historia de la grabación en nuestro país resulta algo más que una asignatura pendiente: debería ser un deber en términos de preservación de un patrimonio cultural que atañe a lo material y, sobre todo, a lo inmaterial. No olvidemos que, si nuestras vidas tienen esa banda sonora vital a la que a menudo rendimos nuestras

sensaciones más íntimas es porque esas músicas se gestaron en esos espacios dedicados a la alquimia sonora que son los estudios de grabación.

Para finalizar, es preciso mirar hacia el futuro, un futuro para el cual parece más que razonable pensar que el interés hacia este campo no puede más que crecer. La omnipresencia de la tecnología en los procesos de creación y recepción musical nos invita, cada vez más, a tener en cuenta la producción musical como objeto de estudio para la musicología. Sin embargo, no deberíamos obviar que la creación artística y la tecnología siempre han ido de la mano y que tal binomio no es, para nada, exclusivo de ninguna música o época en particular. Son quizás las distintas aproximaciones a la actividad musical que han venido dándose en las musicologías del siglo XX lo que nos puede sugerir que el artefacto tecnológico se aleja del interés del musicólogo. Nada más lejos de la realidad. Si la necesaria atención al proceso técnico que nos advierte la musicología de la producción musical contribuye a recordarnos que tal binomio es y ha sido una constante en la historia de la creación artística, bienvenido sea ese recordatorio. Como bienvenida será también la perspectiva –tan propia del paradigma de la etnomusicología– que nos recuerda la necesidad de atender al contexto y a los procesos. ¿Cómo pretender explicar las músicas del último siglo sin atender a los espacios y a los procesos de producción que los determinan? Si la musicología de la producción musical ha venido para quedarse, que sea este trabajo un buen punto de partida. ¡Esperamos que lo disfrutéis!

### Referencias bibliográficas

Askerøi, Eirik. 2013. *Reading Pop Production. Sonic Markers and Musical Identity* (Tesis doctoral). Universidad de Adger, Kristiansand.

Bates, Eliot. 2016. *Digital Tradition: Arrangement and Labor in Istanbul's Recording Studio Culture*. New York: Oxford University Press.

Bracket, David. 1995. *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frith, Simon; Zagorski-Thomas, Simon (eds.). 2012. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate.

\_\_\_\_\_ 1988. "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular". *Papers: revista de sociología* Vol. 29; pp. 178-196. Disponible online: <http://papers.uab.cat/article/view/v29-frith/pdf-es> [Consultado: 10/12/2020]

\_\_\_\_\_ 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

\_\_\_\_\_ (2012). "The Place of the Producer in the Discourse of Rock". En S. Zagorski-Thomas y S. Frith, eds., *The Art of Record Production: an Introductory Reader to a New Academic Field*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, pp. 207–222.

Goodwin, Andrew. 1988. "Sample and hold: pop music in the digital age of reproduction". En: *Critical Quarterly*, vol. 30, nº 3; pp. 34-49.

Hennion, Antoine. 1983. "The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song". *Popular Music*, Vol. 3, pp. 159-193.

\_\_\_\_\_ 1989. "An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music". En: *Science, Technology and Human Values*, vol. 14, nº 4; pp. 400-424.

Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.

Kvifte, Tellef. 2010. "Composing a performance: The analogue experience in the age of digital (re) production". En *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, pp. 213–230. Londres: Routledge.

Meintjes, Louise. 2009. "The politics of the recording studio: A case study from South Africa," en Cook, N., Clarke, E., Leech-Wilkinson, D., and Rink, J. (eds) *The Cambridge Companion to Recorded Music*, pp. 84–97. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Companions to Music).

Pinch, Trevor; Reinecke, David. 2009. "Technostalgia: How old gear lives on in new music". *Sound souvenirs: Audio technologies, memory and cultural practices 2*: p. 152.

Tagg, Philip. 1982. "Analysing Popular Music". En *Popular Music*, 2, pp. 37–67. Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_ 2013. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York: The Mass Media Music Scholars Press.

Theberge, Paul. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Middletown: Wesleyan University Press.

Van der Heijden, Tim. 2015. "Technostalgia of the present: From technologies of memory to a memory of technologies". *NECSUS. European Journal of Media Studies* 4, n.º 2: pp. 103–121.

Zagorski-Thomas, Simon. 2007. "The Musicology of Record Production". En: *Twentieth-Century Music*, 4 (2), pp.189-207. Cambridge University Press. Disponible en: <http://journals.cambridge.org/action/displayIssue?jid=TCM&volumeld=4&seriesId=0&issuelid=02>. [Consultado: 16/12/20]

\_\_\_\_\_ 2010. "Real and Unreal Performances: The Interaction of Recording Technology and Rock Drum Kit Performance". En A. Danielsen, ed., *Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, pp. 195–212.

\_\_\_\_\_ 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

## De la escritura musical a la grabación: ontologías y material

HÉCTOR CAVALLARO

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Palabras clave: ontología, material, partitura, grabación, estética.

Keywords: *ontology, material, score, recording, aesthetics.*

Cita recomendada:

Cavallaro, Héctor. 2020. "De la escritura musical a la grabación: ontologías y material". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:*

*<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## DE LA ESCRITURA MUSICAL A LA GRABACIÓN: ONTOLOGÍAS Y MATERIAL

Héctor Cavallaro

### Resumen

Podemos entender la ontología musical como una rama de la estética musical que se ocupa de las propiedades inherentes a la existencia de un fenómeno (musical) particular. En este artículo abordaremos la escritura musical y la grabación como “rasgos ontológicos” de la música escrita y de la música grabada, respectivamente. Bajo una óptica materialista, proponemos pensar la obra de arte musical como un proceso “inmanente, cristalizado y fijado en sí” (Adorno 2011: 250), lo que nos permitirá mencionar ciertas características ontológicas de la música escrita, cuyo soporte es la partitura, para luego profundizar en ciertas características de la música grabada, cuyo soporte es la fonografía (Gayraud 2018). Así, cuestionaremos qué tipo de relaciones al “material” musical, a su historia y a su “acceso”, establecen las músicas grabadas. A fin de explicitar nuestros argumentos, nos serviremos de la analogía recurrente que asocia la escritura musical a la pintura, de un lado, y la música grabada (fonografía) a la fotografía, por otro. En este sentido, revisaremos los escritos de Walter Benjamin sobre la fotografía, de los cuales emergen constantemente conceptos como el de reproductibilidad técnica, el carácter de “aquí y ahora” (*hic et nunc*) y el del “aura” de las obras de arte, entre otros. El objetivo de estas reflexiones es el de invitar a pensar las músicas creadas en contextos de producción musical bajo el carácter de obra de arte plena, con complejidades y particularidades propias, al mismo tiempo que defender la vigencia de una mirada materialista de la obra musical y de la inmanencia de ésta, incluso en tiempos de inmaterialidad digital.

**Palabras clave:** ontología, material, partitura, grabación, estética.

## Abstract

We can understand musical ontology as a branch of musical aesthetics that deals with the properties inherent to the existence of a particular (musical) phenomenon. In this article we will approach music writing and recording as “ontological features” of written music and recorded music, respectively. From a materialist point of view, we propose first to think the musical work of art as an “immanent, crystallized process” (Adorno 2011: 250), which will allow us to discuss certain ontological characteristics of written music, whose support is the score, and certain characteristics of recorded music, whose support is the phonography (Gayraud 2018). Secondly, we will question what kind of relationships does recorded music hold to the musical “material”, its history and its “access”. As to make our reasoning explanatory, we will use the common analogy that associates musical writing with painting, on one side, and recorded music (phonography) with photography, on the other. In this sense, we will review Walter Benjamin's writings on photography, from which concepts such as technical reproducibility, the character of “here and now” (*hic et nunc*) and the “aura” of works of art, among others, constantly emerge. The aim of these reflections will be to invite us to think about music created in contexts of musical production as full works of art, with their own complexities and particularities, while at the same time defending the relevance of a materialistic view of the musical work and its immanence, even in times of digital immateriality.

**Keywords:** ontology, material, score, recording, aesthetics.

## Introducción

He aquí un nuevo arte [...] no sólo una nueva técnica, sino un nuevo modo poético<sup>1</sup>.

Susanne Langer (1895-1985)

La ontología es una rama de la filosofía que estudia la naturaleza del ser, es decir, las condiciones y características de existencia de una cosa, por ejemplo, los rasgos ontológicos de una obra de arte. Por otro lado, la ontología musical es una disciplina relativamente reciente cuyo punto de partida parece situarse en el texto *Languages of Art* de Nelson Goodman (1968), en el cual el autor circunscribe la ontología de la música dentro de los márgenes de la partitura y la escritura musical a partir de una descripción histórica no poco detallada de la evolución de la notación musical en términos de sintaxis y funcionalidad. Si bien pensar la música como objeto ontológico fue innovador por parte de Goodman<sup>2</sup>, el reducir la ontología musical a la notación musical se volvería una problemática recurrentemente objetada por sus sucesores. La querrela viene no sólo del hecho de primar la notación musical por encima del fenómeno sonoro y de su interpretación, sino también del hecho de evacuar, voluntaria o involuntariamente, tanto la música de tradición no escrita como la tradición fonográfica de grabación musical, ya gigantesca para la época.

A partir de Goodman, su ontología musical sería catalogada de “nominalista” y “revisionista” por Andrew Kania, entre otros, quien desarrollaría un acercamiento metodológico a la cuestión, cuyos fundamentos estaban ya presentes en el ensayo *What a Musical Work is*, de Jerrold Levinson (1980). Andrew Kania propondrá una ontología descriptiva, oponiéndose a la vez tanto a la ontología nominalista/revisionista de Goodman que a otras posibles

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones de los textos citados son del autor. Palabras de la filósofa estadounidense Susanne Langer (1895-1985), citada en *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records* (Albin J. Zak 2001: 1).

<sup>2</sup> Aunque existan antecedentes claros de ello en los escritos de filósofos habiendo tratado la música desde una óptica filosófica, como es el caso de Hegel, Schopenhauer y Nietzsche (por sólo citar algunos del siglo XIX) y más claramente en la primera mitad del siglo XX, como Theodor W. Adorno, ya no sólo abordando la música desde una óptica filosófica sino desarrollando sin duda una filosofía de la música. Estos autores, si bien escribieron directamente sobre la música y sus características de existencia, la referencia a la ontología o a la ontología musical es, en el mejor de los casos, no estructural. Adorno, por ejemplo, escribió mucho sobre ontología sin necesariamente hablar de una "ontología musical".

corrientes ontológicas: la platónica o creacionista, en la cual los objetos existen de manera abstracta e independiente; la idealista, en la cual los objetos existen sólo en nuestras cabezas y la “eliminacionista” – *eliminativism* – en la cual los objetos no existen realmente (Kania 2008)<sup>3</sup>.

Dicho esto, más allá de ahondar en una u otra corriente de la ontología musical como disciplina en este artículo, proponemos interrogar ciertas particularidades que tienen lugar en la transición paradigmática de cierta música concebida a partir del trazo de la escritura hacia una música captada y fijada en el soporte fonográfico que define la grabación musical. Por decirlo de alguna manera, nuestro interés al evocar la ontología musical no es otro que el de señalar que la escritura es un “rasgo ontológico” de la música escrita de la misma forma en que la grabación es un “rasgo ontológico” de la música grabada. En ese sentido, esta diferencia ontológica condiciona la relación que cada una de estas músicas, escritas y grabadas, establece con el “material” musical. He aquí el horizonte que guía la argumentación de este artículo.

¿Qué elementos determinan el cambio de paradigma ontológico que se produce de la escritura musical a la producción musical? ¿Qué tipo de relaciones al “material” musical, a su historia y a su “acceso”, entretejen las músicas grabadas? Intentando responder a estas preguntas, este artículo propone hacer referencia a la categoría de ontología musical en tanto que las propiedades inherentes a la existencia de un fenómeno (musical) particular. Así, introduciendo en principio el marco “materialista” que nos permite entender la obra de arte como un proceso “inmanente, cristalizado y fijado en sí mismo”, sirviéndonos de la teoría estética de Adorno, discutiremos ciertas características ontológicas no exhaustivas de la música escrita con el fin de situarnos en el contexto de la música grabada. Enseguida, y con mayor atención, comentaremos ciertas características ontológicas de la música

---

<sup>3</sup> “Las obras musicales [*musical works*], según ellos [Kania se refiere a los primeros teóricos de la ontología del arte, nombrando principalmente a Nelson Goodman, Richard Wollheim y Nicholas Wolterstorff], aparecen como entidades ‘genéricas’ – entidades que admiten instancias múltiples. ¿Entonces, qué tipo de cosas podrían ser? Las respuestas familiares se reflejan claramente en la lista que he evocado: las obras musicales podrían consistir en colecciones de objetos concretos (nominalismo), abstracciones que existen de forma más o menos independiente (Platonismo o creacionismo), o quizás no existen de verdad (eliminacionismo) [*eliminativism*], o únicamente en nuestras cabezas (idealismo).”

grabada cuyo soporte es la fonografía en su amplia variedad de formatos, a partir principalmente de las proposiciones profundamente “adornianas” expuestas por Agnès Gayraud en su *Dialectique de la pop* (2018). A fin de explicitar nuestros argumentos, nos serviremos de la analogía recurrente que asocia la escritura musical a la pintura y la música grabada (fonografía) a la fotografía. En este sentido, revisaremos los escritos de Walter Benjamin sobre la fotografía, de los cuales emergen constantemente conceptos como el de reproductibilidad técnica, el carácter del “aquí y ahora” (*hic et nunc*) y el del “aura” de las obras de arte, entre otros. El objetivo de estas reflexiones es el de invitar a pensar las músicas creadas en contextos de producción musical bajo el carácter de obra de arte plena, con complejidades y particularidades propias, al mismo tiempo que defender la vigencia de una mirada materialista de la obra musical y de la inmanencia de ésta, incluso en tiempos de inmaterialidad digital.

### **Escritura musical: obra de arte según Adorno / ontología música escrita / “material”**

Pues en el arte no tenemos que ver con ningún juego meramente agradable o útil, sino con un despliegue de la verdad.

Hegel, *Estética, III* (1989: 889)

Observar la obra de arte como se observa un fenómeno material y autosuficiente es hacerlo de la mano del materialismo propio de la Escuela de Fráncfort, más precisamente, de la Teoría estética de Theodor W. Adorno. En este marco, la obra de arte es “un proceso fijado en sí mismo, cristalizado, inmanente [...]” (2004 [1970]: 301). Adorno, como filósofo dialéctico que es, se aproxima al lenguaje musical de manera similar en la que Hegel se aproxima al lenguaje textual, es decir, privilegiando la escritura como cúspide de formalización del pensamiento (Corrales Vásquez 2008)<sup>4</sup>. Si bien esta relación

---

<sup>4</sup> “[...] para Hegel la escritura alfabética es en sí y de por sí la más inteligente, pues en ello, la palabra como el modo de exteriorización de sus representaciones más propio y digno de la inteligencia se ha llevado a la conciencia y se ha hecho objeto de la reflexión. Si bien es cierto, no se olvida aquí la imperfección del lenguaje, puesto que de la misma se encargará de señalar

privilegiada a la escritura es problemática y merecería ser cuestionada, lo que nos interesa en este punto es detectar que tales consideraciones sobre la escritura según Hegel y sobre la escritura musical según Adorno corresponden a su vez a un tipo de música precisa, enmarcada en un contexto histórico, con códigos y tradiciones específicas.

Para Adorno, cuyo trabajo se centra en la música escrita en Europa en los siglos XIX y comienzos del XX (en particular, la transición del período Clásico-Romántico a la Modernidad), la ontología de ésta se encuentra determinada al menos parcialmente por la escritura musical, es decir, que la partitura funge como soporte tangible del cual emana la formalidad material. Se entiende entonces que Adorno considera que el sentido de la obra de arte se encuentra depositado en el objeto sonoro, de manera material y expresiva. Este objeto sonoro no es, por supuesto, la partitura musical en sí (como sí parece serlo para Goodman), sino la materialidad sonora – el fenómeno musical – cuya forma y morfología emergen del diseño trazado desde la escritura musical. En efecto, la filosofía estética de Adorno, en su postura frente a la relación sujeto-objeto, es una filosofía de la “primacía del objeto”, contrariamente a la “primacía del sujeto” de la filosofía hegeliana (Boissière 1999: 203).

Al igual que Hegel, Adorno reconoce que para que haya objeto debe haber sujeto, y que estos mantienen una relación dialéctica: “Si el arte es en su interior un comportamiento, no se puede separar de la expresión, que no es posible sin sujeto” (2004 [1970]: 84). La diferencia reposa en el hecho de que, para Hegel, el objeto se encuentra contenido de cierta forma en el “pensar”, es decir, en el sujeto<sup>5</sup>. En cambio, para Adorno, es el sujeto (y con él, la sociedad)

---

Hegel; es de los humanos donde la semántica está referida a hechos concretos y situaciones determinadas del contexto situacional” (Corrales Vásquez 2008: 130).

<sup>5</sup> Adorno desarrolla este argumento a lo largo de su obra de manera fragmentada, sin embargo, la oposición entre su “primacía del objeto” frente a la “primacía del sujeto” hegeliana aparece quizás de forma más explícita en los textos *Sur la Dialectique sujet-objet*, *Primat de l’objet* y *L’objet n’est pas un donné*, en *Dialectique Négative* (2016 [1966]). Del primero de estos textos, podemos citar: “Según él [Hegel], la dialéctica del sujeto y del objeto aparece, en tanto que estructura del ser, como sujeto. Ambos son, en tanto que abstracción, productos del pensar; la presuposición de su oposición declara necesariamente que el pensar ocurre primero [para Hegel]” (2016 [1966]: 214).

quien se encuentra contenido en la materialidad del objeto. La sociedad penetra en el arte; se encuentra depositado en él bajo formas concretas.

En este sentido, la “penetración” de la sociedad –del sujeto– en el objeto se efectúa en la escritura musical de manera similar que en la pintura, es decir: a través de la mano del artista; a través del gesto corporal, vía el trazo intelectualizado. Es dentro de esta constelación particular que debe entenderse un concepto clave para la estética adorniana como lo es el concepto de “material”. Para Adorno, el material equivale al “espíritu (pensamiento) sedimentado” –... *de l’esprit sédimenté* (1962: 45). La noción de “sedimento” debe ser entendida bajo el prisma del materialismo histórico, es decir, el “sedimento” equivale a los procesos históricos por los cuales ha transitado el material – en otras palabras, la historia de la música escrita, en este caso. A su vez, estos procesos históricos atraviesan el material – para Adorno, como para Marx y Hegel, los rastros de la historia no se borran; se “sedimentan”, de cierta manera. Una definición similar del concepto de “material” que podemos retener es la propuesta más recientemente por el filósofo francés David Lapoujade, quien define el material como “una materia que se vuelve espíritu” (2017: 45). Abordaremos, pues, en un primer tiempo, algunos elementos que determinan el cambio de paradigma ontológico entre la música escrita y la música grabada para enseguida abordar las distintas relaciones que cada una de éstas establece con el material musical.

**Grabación: *Dialectique de la pop* de Agnès Gayraud / ontología de la música grabada / reproductibilidad y "presencia cuántica" / importancia de la mezcla / presencia “hologramática”**

No escribimos canciones, escribimos grabaciones.

Jerry Leiber y Mike Stoller, productores de Elvis Presley (En Zak 2001: 21)

A pesar de la conocida reticencia del filósofo alemán hacia las músicas jazz y populares<sup>6</sup>, el legado de su pensamiento ha permeado, desde finales del siglo XX, la teoría de los *Popular Music Studies*. Es en este contexto en el que

---

<sup>6</sup> Ampliamente criticadas en sus ensayos sobre la industria cultural.

Agnès Gayraud escribe *Dialectique de la pop* (2018), trabajo que asume analizar la obra de arte musical *pop* –en el amplio sentido de músicas grabadas– según una óptica profundamente adorniana. En su *Dialéctica del pop* Agnès Gayraud defiende, al igual que Adorno, una visión material (y materialista) de la obra de arte. Así, el término de “obra de arte” es empleado por Gayraud como un equivalente de “artefacto”. Sin duda, Gayraud asocia estos “artefectos sonoros” que son las músicas grabadas no solamente a una nueva técnica, sino al “nuevo modo poético” de un “nuevo arte”, en las palabras casi proféticas de Susanne Langer. Se trata, en resumen, de una nueva forma de arte:

La hipótesis que aquí se postula es que, dentro del arte musical, generalmente concebido como ‘arte de los sonidos’, el pop [música grabada] puede ser entendido como una forma particular, una manera *distinta* de producir formas –artefectos musicales– a partir de los sonidos (Gayraud 2018: 43).

Nos preguntábamos al inicio: ¿qué elementos determinan el cambio de paradigma ontológico que se produce de la escritura a la producción musical? Si la escritura es un “rasgo ontológico” de la música escrita, la grabación (la fonografía) en tanto que “rasgo ontológico” de la música grabada parece representar la diferencia ontológica principal entre ambas músicas. Siguiendo una cierta tradición pop, pero igualmente de ontología musical, Gayraud propone que la ontología de las músicas pop reside en el soporte fonográfico, entiéndase en la grabación y por ende en la producción musical. Es por esto que Gayraud habla de “obras-grabaciones” (*œuvres-enregistrements*):

Determinadas ontológicamente por la grabación, las obras pop están vinculadas estrechamente a su soporte material. La experiencia de las obras de música popular grabada es indisoluble de los diferentes soportes fonográficos a través de los cuales devienen audibles: el cilindro de fonógrafo, la señal de la radio, el vinilo, el casete, el disco láser, el mp3, el *streaming*... [...] La diferencia entre una sinfonía de Beethoven y una obra pop reside, sin embargo, en que la mediación tecnológica es más que una alteración para esta última: es su condición de posibilidad, su primera determinación ontológica. (2018: 54)

Una de las consecuencias de este estatus ontológico de las obras-grabaciones es el de ser obras de arte reproducibles. Así, la reproductibilidad otorga al objeto sonoro que es la obra-grabación la facultad de existir en múltiples

lugares en simultáneo: “La grabación y sus implicaciones técnico-industriales – es decir su reproductibilidad y su capacidad de ser difundida masivamente y desterrada (*hors-sol*), es decir desterritorializada – constituyen sus criterios determinantes e indispensables [...]” (Gayraud 2018: 45). En todo caso es importante resaltar que la obra-grabación pertenece a esa categoría de obras de arte reproductibles, resultado de un cambio de paradigma histórico en el siglo XX determinado, por supuesto, por las singularidades del progreso tecnológico. Walter Benjamin fue quizás el primero en definir esta categoría en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, al cual Agnès Gayraud no duda en hacer referencia para explicar la obra de arte pop:

Como lo ha expuesto Walter Benjamin a propósito de la fotografía, las obras procedentes de las artes reproductibles ya no tienen, bajo este punto de vista, un ‘aquí y ahora’; *hic et nunc*. Una obra pop, una vez fijada la grabación, existe potencialmente en donde sea y cuando sea. Es una obra reproductible, es decir repetible y difusible lejos de la fuente acústica de origen. (2018: 48)

Sobre este punto pudiéramos contrariar a Benjamin diciendo que, más que una ausencia de un “aquí y ahora”, las obras de arte “reproductibles” exponen quizás una multiplicidad de “ahoras” simultáneos. Digamos que, siendo capaz de manifestarse ontológicamente en diversos lugares al mismo tiempo, la música grabada introduce una especie de presencia múltiple, o, si nos permitimos la alegoría, una “presencia cuántica”; un poco como una partícula existiendo en múltiples lugares al mismo tiempo.

Otro elemento inherente a la ontología de la música grabada es el del rol de la mezcla. Como lo explica el filósofo francés Roger Pouivet en su *Philosophie du rock*, a diferencia de aquello que tiene lugar en las músicas escritas, la obra pop resulta de la mezcla (*mixage*) de elementos grabados, por ende, la mezcla constituye finalmente la obra<sup>7</sup>. Esto implica que las “coordenadas” de articulación sonora que determinan la fisionomía del objeto musical ya no se encuentran exclusivamente en la partitura (en forma de dinámicas, indicaciones tímbricas, de carácter, etc.), sino que se extienden a la mesa de mezclas. La

---

<sup>7</sup> De hecho, la tesis central de R. Pouivet sobre el rock cabe dentro de lo que A. Gayraud nombra, a mayor escala, como un “arte musical pop”: “El rock consiste en la creación de obras musicales bajo la forma de grabaciones en el marco de las artes de masas” (Pouivet 2015).

mezcla es, bajo este punto de vista, tan indispensable para la concretización del objeto sonoro como lo es la extensa gramática que recorre la partitura sin ser notas musicales (y su evolución se encargaría de expandir las posibilidades de articulación sonora hacia terrenos inimaginables hasta entonces por la partitura). Sintomático de esto es, por ejemplo, lo expresado por Jerry Leiber y Mike Stoller, productores-compositores de Elvis Presley, quienes alegarían que su trabajo consistía más en concebir grabaciones –entiéndase: álbumes, discos, *records*– que canciones fijadas sobre un pedazo de papel (Tobler & Grundy 1982: 11).

Las analogías más obvias son las indicaciones de dinámica –*pianissimo*, *fortissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, etc.–, que corresponden a los reguladores de volumen en la mezcla: *fade in*, *fade out*, etc. Otro tipo de indicaciones presentan mayor ambigüedad. Por ejemplo, las indicaciones de carácter –*dolce*, *rubato*, *cantabile*– o de articulación –*tenuto*, *stacatto*– pueden también estar presentes en el estudio de grabación bajo la forma de pre-producción (o experimentación) oral; incluso, como partituras (generalmente cumpliendo una función de boceto o “guía”)<sup>8</sup>. Lo que sucede en la música grabada es que, la pertinencia ontológica de estas indicaciones sólo puede ser confirmada (o evacuada) por la mezcla. Es la mezcla como fase final del proceso de grabación, y no la composición (la escritura musical), quien tiene la última palabra con respecto al resultado sonoro final, como bien lo ejemplifica Agnès Gayraud:

[...] que se trate de *Wish You Where Here* o de *Let It Be*, la obra musical no se reduce únicamente a una serie de acordes y a una melodía [...], incluso cuando estos elementos la determinen como composición. Es decir, que la obra no es sólo composición. Lo que constituye la obra pop *Let It Be* es igualmente la mezcla de pistas grabadas por Paul McCartney el 31 de enero de 1969 en el estudio Apple y completadas por las pistas agregadas por George Harrison en abril del mismo año y en enero de 1970, en los estudios de Abbey Road (Gayraud 2018: 46).

Así, pues, cada una de las versiones grabadas de “Let It Be” en reediciones posteriores, por más variaciones cualitativas (arreglos, nuevas indicaciones

<sup>8</sup> Leiber y Stoller dan a entender que la figura del productor surge en este sentido en “defensa propia”, para poder controlar la profunda transformación que sufrían sus composiciones (sobre el papel-notación) después de ser grabadas en el estudio (Tobler & Grundy 1982: 11).

reemplazando viejas indicaciones, un solo de guitarra que difiere de otro solo de guitarra<sup>9</sup>) que susciten en la escucha del artista o de los oyentes, representan, al menos para Agnès Gayraud, una obra diferente, incluso si provienen de la misma composición. En todo caso, más allá de defender o cuestionar el status ontológico de las versiones de una misma pieza musical, lo que nos interesa es constatar el rol determinante de las fases de captación y producción musical en la constitución ontológica de la obra-grabación, con respecto a la tradición de músicas concebidas a partir de la escritura musical.

Esto nos conduce a otro elemento crucial (el último de esta breve exposición) dentro de los cambios paradigmáticos que se producen en el paso ontológico de la escritura a la grabación musical. Se trata del recorrido que transita la fuente sonora o el “material” desde su captación en un instante preciso y hasta su reproducción o “proyección”, alejada de su origen, cristalizando una suerte de “presencia hologramática”. Como lo propone Gayraud, en la obra-grabación, la fuente sonora que fue en algún momento captada se encuentra factualmente ausente y, aun así, su presencia virtual es evocada en su ausencia física:

En una vieja grabación de blues, el oyente crea una proyección subjetiva del cuerpo ausente de la voz cantante [...] El sonido evoca su fuente, cuya presencia es sugerida en la ausencia. Una encarnación humana parece entregarse, y, simultáneamente, es retirada como una cosa sagrada [...] (2018: 55).

Esto sucede porque, como hemos dicho, la música grabada tiene lugar entre dos dimensiones del sonido. Una de estas dimensiones es la dimensión del sonido “restituido” de la grabación que proyecta su fuente (su origen sonoro captado). La segunda corresponde a la dimensión del sonido reproducido a posteriori por la grabación, a través de los altavoces y hacia el receptor. Es decir, que la música grabada existe:

[...] entre la ‘calidad aurática del sonido’ que la devuelve a la profundidad de su fuente ausente y la ‘calidad concreta del sonido’ que la hace surgir hacia la superficie de su destino, en dirección del receptor. Una, reenviando a una fuente alejada, produce un ‘efecto de presencia’; la otra, acercando el sonido localizado en la grabación de una sonoridad concreta, produce un ‘efecto de materia sonora’ (Gayraud 2018).

---

<sup>9</sup> Gayraud remarca que en la primera versión de “Let It Be”, impresa en 33 RPM, el solo de guitarra de Harrison difiere del solo (menos rock) que quedaría fijado en la versión de 45 RPM, finalmente la versión más conocida (2018: 46).

Estas dos dimensiones del sonido de la música grabada –su reproducción concreta y su poder evocativo de imágenes– constituyen lo que hemos llamado una suerte de “presencia hologramática”. Numerosos ejemplos pudieran ser citados para explicitar esta relación. Quizás uno particularmente claro de este fenómeno se encuentra en el álbum de 1978, *An American Prayer*, en el cual el grupo californiano The Doors musicaliza los poemas de Jim Morrison grabados poco antes de morir en 1971. Los miembros restantes del grupo graban líneas instrumentales que se entremezclan a líneas vocales recitadas por el cantante años atrás y captadas como registro sonoro. Morrison está muerto en 1978, y aun así, el objeto fonográfico evoca su presencia fantasmal como una pista más entre la paleta instrumental: la música dibuja los contornos de un holograma sonoro.

En definitiva, más que encontrarse en oposición a la escritura musical sobre partitura, la grabación constituye una “nueva” forma de escritura. Fiel a su etimología, grabar no deja de sugerir la acción de esculpir, de fijar signos y figuras inteligibles en un soporte dado. Es éste el sentido de lo que Albin J. Zak (2001) denomina *writing records*, cuya traducción más apropiada pudiera ser “escritura de grabaciones”. Siendo el sonido el espectro intangible que brota del grabado sonoro, la ontología de la música grabada se asemeja, como sostiene Zak hablando de los álbumes de rock, a lo que Susanne Langer nombró el “modo del sueño”, propio de la película cinematográfica, en tanto que “crea una presencia virtual, un orden directo de aparición” – esto es, su presencia cuántica, su presencia hologramática, etc. No en vano, pues, la grabación musical apela a la tangibilidad de las artes visuales para hacer comprensible su ontología.

**De la ontología al material: la escritura musical como pintura; la fonografía como fotografía / sobre el “aura” / estallidos de realidad (*punctum*) e “inconsciente sonoro”**

Después de haber presentado algunos elementos que nos parecen ilustrar el cambio de paradigma ontológico que tiene lugar en el paso de la música escrita a la música grabada, podemos entonces abordar nuestra segunda pregunta:

¿qué tipo de relaciones al “material” musical, a su historia y a su “acceso”, establecen cada una de estas músicas? Para entender las diferentes relaciones que establecen cada una de estas ontologías –la de la escritura musical y la de la grabación – con el “material”, puede ser pertinente apoyarse en una analogía sugerida precedentemente. Hemos dicho que la escritura musical se asemeja a la pintura en la medida en que la “penetración” de la sociedad – del sujeto – en el objeto, se efectúa a través de la mano del artista, es decir, a través del trazo intelectualizado. Permitámonos entonces prolongar la analogía para comparar la grabación musical (la fonografía) con la fotografía.

En lo que concierne a la escritura musical y su material, podemos recordar, como escribió Adorno, que el material es “espíritu sedimentado” y que esta sedimentación es a su vez determinada por la historia. Es bajo esta acepción del “material” musical que Adorno sostendrá por ejemplo que “cada acorde encierra el todo, y contiene también toda la historia” (1962: 47). Curiosamente, la posición de Adorno no dista mucho de la tesis avanzada por el filósofo francés Gilles Deleuze con respecto a la pintura en su libro sobre Francis Bacon, y es que: “cada pintor, a su manera, resume la historia de la pintura” (2002: 115).

Al inicio decíamos, parafraseando a Adorno, que “la sociedad penetra siempre en el arte, bajo las formas que le son propias”. De tal manera que la “penetración” del sujeto, en el objeto, se efectúa, tanto en la pintura como en la escritura musical, a través del trazo. Y que estos trazos, que definen las características del material, componen de alguna manera las capas de la historia. Ahora, en el caso de la fotografía (y de la fonografía, por analogía) la “penetración” del sujeto en el objeto que es la obra toma al contrario la forma de una “captación”, a través del dispositivo maquinal. Tal es uno de los argumentos principales de Walter Benjamin en su *Petite histoire de la photographie*: “[...] la fotografía permitirá cartografiar el mapa de los cielos y, al mismo tiempo, establecer un corpus de los jeroglíficos egipcios” (2012: 47).

Así, si toda pintura resume a su manera “la historia de la pintura”, según Deleuze, y toda música escrita contiene “la historia de la música [escrita]”, según Adorno, pudiéramos entonces formular que la fotografía representaría en

cambio una “historia de la luz”. En este sentido la fonografía, es decir, la grabación musical, constituiría una “historia de los sonidos”.

Una de las diferencias primordiales que Benjamin señala en la fotografía como arte reproducible con respecto a la pintura tiene que ver con esa categoría que el filósofo alemán bautizó de “aura”; una singularidad presente en las obras de arte clásicas. ¿Qué es el “aura” propiamente hablando? – escribe Benjamin – “Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse” (2012: 168). Así, el “aura” del que habla Benjamin es inseparable de la noción de “aquí y ahora” – *hic et nunc* – presente a priori únicamente en las obras no reproducibles. Evocábamos al principio la sentencia de Benjamin según la cual las artes reproducibles técnicamente no contendrían un “aquí y ahora” – al menos no el mismo “aquí y ahora” presente naturalmente en algún trazo singular de la imagen pictórica, o en el acorde de Fa menor tocado al unísono, *tutti* y *fortissimo*, en la *Obertura de Egmont* de Beethoven. Por estas razones, Benjamin cree asistir, junto al auge de la obra de arte reproducible, a la “decadencia del aura”. No obstante, en su ensayo sobre la fotografía Benjamin reconoce cierto potencial en las obras reproducibles de evocar, al menos parcialmente, cierto “aura” (cierto “aquí y ahora”), de manera efímera y fragmentada, como rastros pixelados del “aura” primario:

Si observamos por un tiempo suficientemente largo una imagen [fotográfica] [...] el espectador se siente, involuntariamente, invitado a buscar en tal imagen un destello de azar, de ‘aquí y ahora’, gracias al cual lo real habrá, por así decirlo, quemado como un cigarrillo la imagen (2012: 49).

Así, al evocar ese “destello de azar”, no sólo Benjamin reconoce la posibilidad puntual de un “aquí y ahora” presente en la fotografía en tanto arte reproducible, sino que además anticipa lo que más tarde Roland Barthes llamaría el *punctum* de la fotografía. Barthes invoca la etimología latina *del punctum* (punto) para nombrar ese detalle “punzante”, puesto que el *punctum* es “pinchazo, agujerito [...] y también casualidad” (1980 [1990]: 65). El *punctum* de una fotografía, explica Barthes, sería “ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).” (1980: 65). Esto sucede también en la fonografía – en la grabación musical – es decir, que ciertos sonidos se

comportan como “destellos de azar” (incluso cuando no son azarosos). Que se trate de “errores”, de un fragmento imprevisto de un “solo” que se cristaliza como un “momento mágico”, o de algún sonido en particular proveniente del mundo que, más que evocar la música en sí, evocan la realidad; todos estos gestos funcionan como estallidos de realidad que penetran la música grabada y se cristalizan en su interior como un instante. Justamente, uno de los ejemplos más recurrentes en fotografía para ilustrar la fuerza del *punctum* como un “destello de azar” y de “aquí y ahora”, es el célebre “instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson.



Fig. 1: *Hyères, France* (1932), Henri Cartier-Bresson



Fig. 2: *Île de Sifnos* (1961), Henri Cartier-Bresson.

Cada auditor puede remitirse a su propia biblioteca musical para corroborar que la música grabada está llena de estos gestos – “estallidos de realidad” que irrumpen por un instante y dan testimonio del momento *in situ* de la captación sonora. Basta con escuchar el chirrido de lo que parece ser la silla en la cual estaba sentado Miles Davis, en el minuto 1’15” de “Old Folks” (1961) o los gritos de Mick Jones y Joe Strummer de The Clash *da capo al fine* en “Should I Stay or Should I Go” (1982). Incluso, más recientemente, lo que en algún momento habrían sido considerado “errores” o “impurezas” de la producción musical, hoy en día aparecen en la captación como un gesto estilizado: el ruido que produce el conector *jack* de la guitarra eléctrica al ser conectado mientras ésta se encuentra encendida al inicio de canciones como “Basket Case” (1994) de Green Day o en “Talk Shows On Mute” (2004) de Incubus, por sólo nombrar algunos ejemplos. Podemos pensar que esta impresión de una “irrupción de lo real” ocurre porque la realidad sonora se comporta diferente una vez escuchada a través del soporte fonográfico, como dice Benjamin con respecto a la fotografía:

[...] la naturaleza que le habla al dispositivo fotográfico es diferente de aquella que le habla al ojo [...] Por ejemplo: si uno cree comprender, digamos, cómo alguien camina, ciertamente ignoramos el detalle de su actitud en esa fracción de segundo en la cual ‘estira el paso’. La fotografía, con sus auxiliares que son los retardos, las ampliaciones, muestra lo que sucede. Sólo ella nos devela este inconsciente visual, de la misma manera que el psicoanálisis nos devela el inconsciente pulsional (2012: 49-50).

De tal manera que, así como la fotografía devela un “inconsciente visual” sólo apreciable gracias al soporte fotográfico que fija y congela la realidad, la grabación desvelaría un “inconsciente sonoro” cuyas particularidades se hacen inteligibles gracias a su fijación en el soporte fonográfico.

### **Sobre el acceso al material**

Hemos dicho que la música escrita y la música grabada se relacionan diferentemente al “material” y que esta diferencia se explica a partir de sus rasgos ontológicos divergentes. Recordemos que, en lo que concierne a la estética, el material es esa “materia que se vuelve espíritu” dentro de la obra de arte, según David Lapoujade; es el “espíritu sedimentado” en la materialidad

histórica, como lo define Theodor W. Adorno. Ahora, una de las hipótesis que nos parece más importante defender es que, tanto la fotografía como la fonografía, más que participar en la sedimentación de las capas de la historia del material, “acceden” a él a través de la captación. Es decir que, mientras la pintura participa directamente en la superposición de capas de un material histórico (“cada pintor resume a su manera la historia de la pintura”, según Deleuze), la fotografía extenderá el terreno del material captando no sólo los elementos del mundo a los cuales se confronta tradicionalmente la pintura (“la fotografía permitirá cartografiar el mapa de los cielos”, dijo Benjamin); sino que también captará “la pintura en sí” y los monumentos que preceden el arte fotográfico (la fotografía podrá “establecer un corpus de jeroglíficos egipcios”):

Cada uno podrá observar cuánto más fácil es captar un cuadro, y sobre todo una escultura, y hasta una obra arquitectónica, en fotografía que en la realidad. [...] aproximadamente al mismo tiempo en el que se constituían las técnicas reproductivas, una transformación se produjo en la manera de percibir las grandes obras. Ya no podemos considerarlas como productos individuales; se han convertido en composiciones colectivas, tan potentes que para asimilarlas debemos reducirlas (Benjamin 2012: 62).

De tal manera que, similar a la fotografía, en la grabación musical, la relación al material, es decir, el “acceso” al material, toma la forma de una captación dentro de las capas que conforman la historia del sonido. Gracias a la grabación musical, nuestra percepción de los monumentos de la historia musical se encuentra igualmente modificada. En cierta forma ya no son monumentos, puesto que los sonidos se han vuelto captables en miniatura y reproductibles al infinito – “sampleables”, incluso. Es esto quizás lo que explicaría por qué la tonalidad, y más ampliamente, el sistema tonal – agotado históricamente en la música escrita a comienzos del siglo XX –, encontró un refugio en la música pop, es decir, en la música grabada: porque su existencia ahí se manifiesta como los fragmentos en piedra de estos monumentos. Estos fragmentos sonoros – un enlazamiento de acordes en estilo barroco<sup>10</sup>, alguna

---

<sup>10</sup> Que consiste generalmente, si nos permitimos simplificar, en un movimiento contrario entre la línea grave (bajo) y la línea aguda (melodía). Podemos pensar por ejemplo en la versión de "Do What You Gotta Do" (1968) de Nina Simone en donde el movimiento armónico del piano presenta un bajo en descenso mientras que la melodía vocal gira sobre sí misma, tendiendo no obstante hacia el ascenso melódico, no muy diferente a un aria de J. S. Bach. Sobre la

cadencia plagal<sup>11</sup>, una escala pentatónica con la voluntad de evocar la música asiática – se comportan de alguna manera como fotografías instantáneas de las ruinas de Acrópolis. Más que “escribir” la historia de la música en un sentido literal, la grabación musical tiene “acceso” a ella por medio de la captación, y su inscripción en el relato histórico musical asalta más bien creando una brecha; una apertura que expande la historia de la música hacia la historia de los sonidos. Más que un acceso al material, la fonografía permite “acceder a un acceso”<sup>12</sup>, como diría el filósofo francés Jean-Luc Nancy.

### **Conclusión: potencialidad ontológica de la música grabada**

[...] más real que la realidad en sí misma (Lowenthal 1968).

A partir de estos elementos que configuran su particularidad ontológica – su reproductibilidad y “presencia cuántica”, su presencia hologramática, su aura fragmentado y pixelado que permite a la realidad penetrar (*punctum*) por un instante – la grabación musical logra concretizar una especie de “segunda realidad”. La idea de una “segunda realidad” dentro de la realidad autónoma de la obra de arte, o de una realidad “más real que la realidad en sí misma”, es una de las ideas centrales de *La dimensión estética* de Herbert Marcuse, filósofo alemán perteneciente, como Benjamin y Adorno, a la Escuela de Fráncfort. El mundo interno del arte –escribe Marcuse– “es aquel donde reina un *Principio de Realidad* diferente” (1979: 23). Para Marcuse, las obras de arte son en un sentido general la “negación” del mundo, puesto que en ellas se constituye un espacio alterno con leyes propias; un “mundo autónomo” por decirlo de alguna manera: “La veracidad del arte reside en su poder de romper el monopolio de la realidad establecida [...] consumando esta ruptura, que es el

---

sonoridad barroca en la música pop, el ejemplo más obvio y conocido es quizás el de los Beach Boys en álbumes como *Pet Sounds* (1966). De igual manera, instrumentos como el clavecín barroco han hecho numerosas apariciones en la música pop, es el caso de “Monday, Monday” (curiosamente 1966 también) de The Mamas and the Papas, por ejemplo.

<sup>11</sup> El rock y el punk, al estar fuertemente basados sobre las variaciones de la progresión armónica I-IV-V, están llenos de cadencias plagales (IV-I).

<sup>12</sup> “No accedemos a una cosa o a un estado, sino a un devenir. Accedemos a un acceso” (Nancy 1996: 32).

resultado de la forma estética, el mundo ficticio del arte aparece como la verdadera realidad.” (1979: 23).

Si bien según Marcuse se trata de un elemento común a las obras de arte, creemos que la fonografía, pensada como un arte en sí mismo (“arte musical pop” dirá Gayraud), posee una potencialidad particular para engendrar esta “segunda realidad”. Es quizás por esto que el neurocientífico y músico Daniel Levitin propone la categoría de “hiperrealidad del sonido” –*sound hyperreality*– para nombrar esas “impresiones sonoras inexistentes en el mundo real” (2006: 2). En esta misma línea, Jordi Roquer contextualiza la categoría propuesta por Levitin haciendo referencia, por un lado, a la hiperrealidad en Baudrillard como síntoma de una sociedad que construye nuevas experiencias humanas basadas en la simulación, y, por otro lado, a Umberto Eco y a su *Travels in Hyperreality* (1986) en el cual se describe la atracción de la cultura contemporánea por los ambientes clonados a fin de alcanzar algo mejor que la realidad (Roquer 2018: 17). Un ejemplo poético de esto según Baudrillard sería *Del rigor en la ciencia* (1946), cuento de un solo párrafo en el que Borges imagina un mapa a escala real 1:1, como reproducción y falsedad del mundo a la vez.

En este caso, a diferencia del mundo real, la realidad en la música grabada está delimitada por el objeto fonográfico, es decir que se muestra más concreta y tangible que la realidad primera que es fugaz y se desliza entre los dedos – parafraseando a Benjamin<sup>13</sup>. Junto a la fotografía, la fonografía logra, quizás más que otras artes, concretizar en su objeto de fijación del mundo sonoro una “segunda realidad”, una “hiperrealidad sonora”. Es así como la grabación musical encierra, de alguna manera, una realidad más real que el mundo real.

Para finalizar, una imagen cinematográfica pudiera ilustrar esta potencialidad ontológica de la música grabada. Se trata de la película *Inception* de 2010, dirigida por Christopher Nolan. En *Inception*, la música que emerge del objeto fonográfico – “Non, je ne regrette rien” de la cantante francesa Édith Piaff – sirve para despertar de los sueños inducidos a los protagonistas. En la película

---

<sup>13</sup> “La verdadera imagen del pasado se desliza veloz. Al pasado sólo puede detenerse como una imagen que, en el instante en que se da a conocer, lanza una ráfaga de luz que nunca más se verá” (Tesis V) traducido en español en Reyes MATE (2009).

de Nolan, además, actúa Marion Cotillard, quien pocos años antes interpretaba a Édith Piaff cantando, entre otras, “Non, je ne regrette rien”, en *La Vie en Rose* (2007), dirigida por Olivier Dahan. Ésta es quizás la imagen más adecuada para evocar la potencia de la música y, en particular, del objeto fonográfico: en *Inception*, el personaje interpretado por Marion Cotillard no existe en la realidad, sólo existe en los sueños del personaje interpretado por DiCaprio. Christopher Nolan, en un guiño cinematográfico, utiliza la música de Édith Piaff como objeto fonográfico “evocador” de la realidad – la “hiperrealidad sonora” como “segunda realidad” –, es decir, como el antídoto que despierta a los protagonistas de sus dramáticos sueños dentro de otros sueños y los trae de regreso al mundo. Nolan logra aquí ilustrar la teoría de Marcuse: el arte, la forma estética, es “más real que la realidad”. Ésta es la potencia particular del objeto fonográfico: en *Inception*, la música de Édith Piaff es la realidad y el personaje de Marion Cotillard es irreal. Eso es finalmente la música grabada, una virtualidad sonora potencialmente más real que el mundo.

## Bibliografía

Adorno, Theodor W. 1970. *Ästhetische Theorie*, Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann Erste Auflage: Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. Edición castellana: 2004. *Teoría estética*, traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal. Edición francesa: 2011. *Théorie esthétique*, traduction Marc Jiménez, Éditions Klincksieck.

\_\_\_\_\_. 2016. *Dialectique Négative*. Éditions Payot.

\_\_\_\_\_. 1962. *Philosophie de la nouvelle musique*. Éditions Gallimard.

Barthes, Roland. 1980 [1990]. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil (1980). En castellano: Barcelona: Ediciones Paidós 1990.

Benjamin, Walter. 2012. *Sur la photographie*, "Petite histoire de la photographie" (pp. 44-70), "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique" (pp. 160-205). Éditions Photosynthèses.

Boissière, Anne. 1999. *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Presses Universitaires du Septentrion.

Corrales Vásquez, Greivin. 2008. “Hegel y el lenguaje: consideraciones en torno a la producción de sentido”, *Revista Praxis*, n.º 61: 121-134.

Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon logique de la sensation*. Éditions du Seuil.

Gayraud, Agnès. 2018. *Dialectique de la pop*. Éditions La Découverte.

- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Ed. Bobbs-Merrill.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1989. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Kania, Andrew. 2008. "The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications", *British Journal of Aesthetics* 48: 426-444.
- Lapoujade, David. 2007. *Les existences moindres*. Les Éditions de Minuit.
- Levinson, Jerrold. 1980. "What a Musical Work Is", *Journal of Philosophy*, 77: 5-28.
- Lowenthal, Leo. 1968. *Literature and the Image of Man*. Boston, Beacon Press.
- Marcuse, Herbert. 1979. *La dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*. Éditions Seuil.
- Mate, Reyes. 2009. *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Ediciones Trotta.
- Nancy, Jean-Luc. 1996. *Être singulier pluriel*. Éditions Galilée.
- Pouivet, Roger. 2015. *Philosophie du rock*. Presses Universitaires de France.
- Roquer, Jordi. 2018. "Sound Hyperreality in Popular Music: On the Influence of Audio Production in our Sound Expectations", *Sound In Motion: Cinema, Cideogames, Technology and Audiences*. Editado por Enrique Encabo. Cambridge Scholars Publishing.
- Tobler, John & Grundy, Stuart. 1982. *The Record Producers*. New York: St. Martin's Press.
- Zak, Albin. J. 2001. *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. University of California Press.
- .
- .

## La evolución tímbrica de Radiohead a través del análisis cuantitativo y cualitativo de sus primeras producciones discográficas

IYÁN F. PLOQUIN

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Palabras clave: Radiohead, Sonic Visualiser, timbre, análisis de audio, evolución estilística.

Keywords: *Radiohead, Sonic Visualiser, timbre, audio analysis, stylistic evolution.*

Cita recomendada:

Ploquin, Iyán F. 2020. “La evolución tímbrica de Radiohead a través del análisis cuantitativo y cualitativo de sus primeras producciones discográficas”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## LA EVOLUCIÓN TÍMBRICA DE RADIOHEAD A TRAVÉS DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE SUS PRIMERAS PRODUCCIONES DISCOGRÁFICAS

Iyán F. Ploquin

### Resumen

En este artículo se muestra un estudio de la transformación del timbre en los primeros álbumes de Radiohead, uno de los grupos más relevantes de la música popular contemporánea. Para ello se usan técnicas de análisis del contenido sonoro y musical de pistas de audio a través del programa Sonic Visualiser y diferentes cálculos y clasificaciones de datos. Debido a que el corpus musical se compone principalmente de grabaciones con varios instrumentos, se ha trabajado con descriptores tímbricos relacionados a la forma del espectro sonoro como son la inarmonicidad y el brillo, este último calculado a través del "centroide espectral"<sup>1</sup>, así como la distribución de la energía en la gama de frecuencias mediante los coeficientes de Bark. Los resultados muestran un claro descenso del valor de la inarmonicidad y el brillo y una mayor variedad de perfiles sonoros a medida que se suceden los álbumes. A partir de la escucha de las pistas, se concluye que este cambio responde a la introducción de nuevos sonidos e instrumentos en sus grabaciones de estudio, así como a la exploración con el uso de filtros, procesadores electrónicos y otras técnicas de producción. A su vez, el análisis muestra una tendencia creciente a componer sus canciones a través de la manipulación sonora dentro del estudio de grabación.

**Palabras clave:** Radiohead, Sonic Visualiser, timbre, análisis de audio, evolución estilística.

### Abstract

This paper studies the transformation of timbre in the first albums of Radiohead, one of the most important bands in contemporary popular music. In order to do this, audio tracks are analysed from a musical and sound point of view, using

---

<sup>1</sup> Como se explica en el texto, el "centroide espectral" es un cálculo que describe en hercios el centro de gravedad de un espectro sonoro y cuyo resultado se suele relacionar a la sensación de brillo.

the Sonic Visualiser software and making different calculations and data classification through the use of Excel. Due to the fact that the musical corpus consists mainly of recordings with various instruments, we have worked with timbral descriptors related to the shape of the sound spectrum such as inharmonicity and brightness, the latter calculated through spectral centroid<sup>2</sup>, as well as the distribution of the energy in the frequency range by the Bark coefficients. The results show a clear decrease in the value of inharmonicity and brightness and a greater variety of sound profiles as the albums follow. Listening to the tracks, it is concluded that this change responds to the introduction of new sounds and instruments in their studio albums, as well as to exploration with the use of electronic filters and other production techniques. Moreover, this analysis shows how the major tendency, as time goes on, is to use recording studio techniques to manipulate sound and get the final song.

**Keywords:** Radiohead, Sonic Visualiser, timbre, audio analysis, stylistic evolution.

## Introducción

Radiohead es considerada como una de las bandas más influyentes e innovadoras de la música popular de las últimas décadas. Se forma en Oxford en 1985 dentro de la tendencia del rock alternativo o indie rock con Thom Yorke como vocalista, Jonny Greenwood y Ed O'Brien a las guitarras, Colin Greenwood al bajo eléctrico, y Philip Selway en la batería. Tras lanzar en 1993 el single de la canción *Creep*, que entró en listas de ventas de todo el mundo, el grupo consigue un éxito relevante a nivel internacional y se convierte en uno de los estandartes de la música popular alternativa del cambio del siglo XX al XXI. A partir de entonces, su música experimenta una evolución estilística debido a diversas influencias provenientes de la electrónica, el jazz, el experimentalismo o la música académica de vanguardia –es conocida la predilección del guitarrista Jonny Greenwood por la música de compositores

---

<sup>2</sup> As explained in the text, the spectral centroid is a calculation that describes the centre of gravity of a sound spectrum in hertz and whose result is usually related to the sensation of brightness.

como Krzysztof Penderecki y Olivier Messiaen. Este cambio se observa especialmente a través de sus cinco primeras producciones discográficas, entre las que se encuentran sus álbumes más exitosos a nivel internacional.

La evolución musical de Radiohead se consolida, con Nigel Godrich como productor, en los discos *Ok Computer* (1997), *Kid A* (2000) y *Amnesiac* (2001), los dos últimos grabados simultáneamente y publicados en un periodo de ocho meses. Diferentes autores han recalcado la importancia de estos trabajos en la carrera de la banda y su influencia en las siguientes generaciones de artistas de la música popular alternativa. Moore e Ibrahim (2005) observan que, ya en sus inicios, la música de Radiohead muestra un estilo muy personal e influenciado por The Pixies que se aleja de los cánones de la música popular a través de la imprevisibilidad. A su vez, Moore define el giro estilístico que desarrollan en torno al año 2000 como "antirock", es decir, una negación del rock alternativo que realizaban en su primer álbum (Moore 2012: 160). En este sentido, Moore encuentra en *Kid A* y *Amnesiac* un desafío para sus oyentes habituales y una forma de invitarlos a superar la incomprensión inicial de sus canciones. Para N. E. Adam las irregularidades rítmicas y armónicas presentes a partir de *Ok Computer* suponen un reto a las expectativas de la audiencia de la música pop (Adam 2011). Este autor defiende que a través del experimentalismo el grupo aumenta la variedad de sus consumidores al dirigirse a nuevos públicos, como el de la música académica. Greg Hainge encuadra los dos primeros álbumes, *Pablo Honey* y *The Bends* dentro del *mainstream* y califica el giro estilístico presente en *Kid A* y *Amnesiac* de "antipop" o *antimainstream* (Hainge 2005). Por su parte, Nathan Hesselink habla de un eclecticismo en el que se combinan una gama amplia de influencias que van del rock clásico, el jazz, el postpunk, la vanguardia académica o la electrónica (Hesselink 2013). También observa que el cambio ya se comienza a dar en *The Bends*, donde el rol de cada músico se empieza a hacer ambiguo, se introducen estructuras atípicas en el pop, se usan sonidos electrónicos sintéticos y el protagonismo musical deja de centrarse en la parte vocal. Para Brad Osborn, la música de Radiohead a partir de *Ok Computer* es un dialecto compositivo que se encuentra en un punto medio entre dos extremos, el de la música más comercial y el de la más difícil de acceder

(2017). También afirma que Radiohead superan durante la década de los noventa del siglo XX las convenciones de la "radiofórmula" y abren el camino hacia una nueva música popular experimental (2010). Este autor va más allá y equipara la relevancia de Radiohead a la de The Beatles durante la década de los sesenta del siglo XX, identificando dos periodos de experimentación en la música popular anglosajona, uno iniciado con el álbum *Sgt. Pepper's Lonely-Hearts Club Band* (1967) y otro por *Ok Computer* (1997). Todos estos autores evidencian la importancia de estos tres álbumes, no solo dentro de la discografía del grupo sino en la música popular de las primeras décadas del siglo XXI.

Con la intención de complementar los diferentes trabajos ya realizados en torno a Radiohead, el presente estudio constituye un análisis cuantitativo y cualitativo de sus cinco primeras producciones discográficas a través del timbre, parámetro fundamental para comprender la evolución sonora de la banda. Para ello se han aplicado diferentes funciones relacionadas con el *software* Sonic Visualiser<sup>3</sup>, con las que se consiguieron datos numéricos relacionados con aspectos tímbricos de las pistas de audio de estos álbumes. Los resultados obtenidos se contrastaron con el análisis auditivo de las grabaciones con el objetivo de encontrar aquellos aspectos que expliquen la forma en la que el cambio estilístico de Radiohead pudo afectar a su timbre. Mediante la combinación de la escucha y la extracción de datos cuantificables se pretende encontrar una complementariedad que, según Nicholas Cook, es idónea para el análisis de música grabada:

[...] el acto de la escucha [...] es donde debe comenzar todo análisis de música grabada. Sin embargo, es posible utilizar la nueva tecnología para crear un entorno que facilite una escucha eficaz [...]. Demuestro tales posibilidades a través del uso de Sonic Visualiser, un programa gratuito desarrollado en la Queen University of London [...].<sup>4</sup> (Cook 2009: 222-223).

---

<sup>3</sup> Sonic Visualiser es un *software* gratuito de análisis de pistas de audio desarrollado en el Centre for Digital Music de la Queen University of London.

<sup>4</sup> Todas las traducciones de los textos citados son del autor.

## Metodología de análisis tímbrico

En la teoría musical tradicional el timbre se define a través de un postulado comparativo –como la cualidad que diferencia el sonido de dos instrumentos que tocan la misma nota o altura– y negativo –al diferenciarlo de otros parámetros como la altura o la duración. Un ejemplo de esto se encuentra en la entrada correspondiente a "timbre" del *Diccionario Harvard de Música*: “El carácter de un sonido, en contraposición a su altura; esto es, la cualidad del sonido que distingue a un instrumento de otro” (Silsbee 1997: 1019-1020). Además de incluir conceptos imprecisos como "carácter de un sonido", este tipo de definición no explica la complejidad que supone el fenómeno sonoro y perceptivo del timbre.

En estudios más recientes, correspondientes al campo de la percepción auditiva, el timbre se entiende como una sensación multidimensional condicionada por diversos factores como el brillo, la forma del espectro, la envolvente temporal, la aspereza o la armonicidad (McAdams 2015: 57-58). Esta perspectiva parte de que, debido a su complejidad conceptual y a la multiplicidad de factores en juego, se trata de una cualidad sonora más difícil de medir que otras como el ritmo o la altura. Por otra parte, esta definición permite ampliar las realidades musicales a las que se aplica, de tal forma que se puede hablar del timbre específico de un instrumento musical, de un sonido cotidiano, de un sonido producido por síntesis, etc. Esta concepción también permite hablar del timbre de una grabación formada por varios instrumentos, como es el caso del corpus de análisis de este trabajo. Partiendo de esta idea, la mezcla de los sonidos de los diferentes instrumentos se trata como un único timbre compuesto, cuyas características se pueden analizar a través del espectro sonoro registrado en la pista.

El análisis informático aplicado en este trabajo se encuadra dentro de los estudios MIR (*Music Information Retrieval*), área de investigación interdisciplinar cuyo objetivo es estudiar y manejar la música extrayendo y cuantificando sus diferentes parámetros. Se trata de un campo reciente y muy practicado en la actualidad por informáticos, ingenieros de sonido y musicólogos. Los avances en este campo han dado lugar a distintos programas informáticos de análisis que se encuentran en continuo desarrollo. Las técnicas

MIR de extracción de características cuantitativas se aplican especialmente a aquellos casos en los que la música se encuentra codificada en forma de archivo sonoro digital. En el presente estudio, los audios de las pistas de los cinco primeros álbumes de Radiohead –*Pablo Honey* (1993), *The Bends* (1995), *Ok Computer* (1997), *Kid A* (2000) y *Amnesiac* (2001)– se han obtenido a partir de la extracción digital de sus correspondientes ediciones en compact disc a formato wav (44100 muestras por segundo y 16 bit de resolución), que preserva la misma calidad que el CD. En total suman un número de 57 pistas y 237 minutos de duración.

Partiendo de la idea de que el timbre es un fenómeno sensorial que no se puede explicar por un solo factor físico o sonoro, se ha considerado necesario analizar varios de estos factores a partir de diferentes descriptores del sonido, es decir, todo tipo de datos que nos informen sobre algún aspecto de un archivo de audio. Los descriptores usados en este trabajo se encuentran entre aquellos que, partiendo de la clasificación de Herrera y Gómez (2011: 29), se relacionan al timbre y que están directamente relacionados con la forma del espectro sonoro. El espectro sonoro queda definido por la distribución de la gama de frecuencias audibles de un sonido, situada entre los 20 Hz y los 20 kHz aproximadamente. Su forma no solo va a determinar si un sonido tiene una altura definida, sino también los armónicos o parciales que lo componen y que son fundamentales a la hora de configurar el timbre. A su vez, el espectro define otros descriptores como son el brillo o la inarmonicidad.

El brillo es directamente proporcional a la cantidad de armónicos que compone un sonido, de tal manera que un sonido con pocos armónicos resulta, en términos perceptivos, como "apagado" al oyente y uno con mucha energía en sus armónicos resulta "cálido" o "brillante". Los estudios de psicoacústica han verificado que el brillo guarda relación directa con el centro de gravedad del espectro, es decir, el punto que divide la energía del espectro en dos mitades iguales. Por otra parte, las investigaciones realizadas por Lee Tsang afirman que a mayor brillo mayor es la presencia auditiva de un sonido (Tsang 2002: 13). En el ámbito de la producción musical, las frecuencias responsables de este descriptor (más de 10 kHz) se suelen denominar a través del término *air*.

La inarmonicidad es la facultad propia de los sonidos con poca claridad de armónicos, como sucede en muchas campanas o en los platos de una batería (McAdams, Depalle y Clarke 2004: 185). Esta facultad se produce cuando aparece energía en frecuencias que no corresponden a múltiplos de la fundamental de un sonido –en el caso de que esta exista–, o a componentes de energía espectral que están separados en frecuencia por valores muy variables. Cuanto más inarmónico sea un sonido menor será su precisión de tono o la claridad de su altura. A la inversa, la armonicidad es la facultad de aquellos sonidos con mucha definición de armónicos, en los que el tono está bien definido.

Como ya se adelantó en la introducción, para analizar estos descriptores tímbricos se ha recurrido a Sonic Visualiser, programa gratuito desarrollado por el Centre of Digital Music de la Queen Mary University of London. Entre las funciones básicas de este *software* se encuentra la posibilidad de observar la forma de onda y espectrograma de un archivo de audio. No obstante, estas dos representaciones solo nos permiten analizar visualmente la onda sonora y para obtener datos numéricos con mayor profundidad es necesario acudir a la librería *vamp plugins* que ofrece el *software*. Este sistema consiste en una serie de funciones que se conectan dentro de Sonic Visualiser y que sirven para calcular descriptores de audio sobre diferentes aspectos musicales como son los tímbricos, estructurales, armónicos, melódicos o rítmicos. Además de aportar información numérica, ofrecen igualmente formas de representación visual del audio. Dado que este estudio se centra en el timbre, los *vamp plugins* que se han usado en este análisis fueron aquellos que aportan información sobre los descriptores tratados anteriormente. Para ello se acudió a la librería desarrollada por Chris Cannam y Jamie Bullock.

Para el cálculo del brillo se ha utilizado el "centroide espectral" (*spectral centroid*), que describe en hercios el centro de gravedad del espectro sonoro. Los resultados de este cálculo están relacionados con la sensación de brillo en una relación directamente proporcional. Para medir la inarmonicidad se ha usado el *vamp plugin* homónimo (*inharmonic*), que calcula esta cualidad

sonora en una escala entre 0 y 1<sup>5</sup>. Por último, se ha acudido a los coeficientes de Bark (*Bark Coefficients*) que representan la energía existente en el espectro audible descompuesta en 25 bandas de frecuencia ajustadas para aproximarse a la forma en que nuestro aparato auditivo descompone los sonidos. Se trata de una escala propuesta por el científico alemán Eberhard Zwicker a principios de la década de los sesenta del siglo XX (Zwicker, 1961) cuya representación visual se asemeja a la del espectrograma, con las frecuencias más bajas en la zona inferior de la pantalla y las altas en la superior. Las tres primeras bandas se corresponden a las fundamentales graves y medio-graves (hasta 300 Hz), las seis siguientes a las fundamentales medias y agudas (hasta 1200 Hz), entre la décima y la vigésimo segunda se encuentran las frecuencias correspondientes a las series armónicas (hasta 12 kHz) y en las tres últimas las frecuencias muy agudas o "superagudas" (más de 12 kHz), correspondientes a la energía sonora de algunos instrumentos electrónicos o de percusión. Las bandas del modelo de los coeficientes de Bark se corresponden a las bandas críticas filtradas por el oído humano, que marcan la mínima diferencia frecuencial por la que dos sinusoides pueden percibirse de forma separada y sin enmascaramiento. Al igual que sucede con las bandas críticas, la división del espectro es desigual y la región de frecuencias fundamentales queda mucho más destacada que en el espectrograma.

Los *vamp plugins* realizan un análisis en ventanas temporales que dan lugar a varias decenas, cientos o miles de valores por pista de audio, número que varía en función de los parámetros que se les pida calcular. Para este estudio se han usado ventanas temporales de 16384 muestras, duración con la que se minimiza el número de puntos de datos por pista sin perder así el detalle tímbrico. Los datos obtenidos se pueden exportar en formato de texto, lo cual permite su uso y su cálculo utilizando otras herramientas. En este caso, se ha usado la hoja de cálculo de Excel, que permite gestionar fácilmente largas cadenas numéricas como son las obtenidas en este análisis. En el caso de los *plugins Spectral centroic* e *Inharmonicity* solo se obtiene una columna de datos, que refieren a la relación del correspondiente descriptor con el tiempo, por lo que su cálculo ha sido más directo. Para hacer posible la comparación entre

<sup>5</sup> Para facilitar la lectura de decimales, en este análisis los resultados de la inarmonicidad se presentan en una escala de 0 a 100.

pistas y posteriormente entre álbumes, se han obtenido los promedios del valor de los descriptores de cada pista. No obstante, los promedios no contemplan la variabilidad que presenta una pista de audio a lo largo de su transcurso temporal, por lo que para completar la información y hacer más detallada la comparación entre audios se ha calculado también la desviación estándar de cada uno de los descriptores. La desviación estándar nos da una idea general de la variación de cada uno de estos factores tímbricos a lo largo de cada canción, al medir la tendencia de los valores de los datos obtenidos a alejarse del promedio por arriba o por abajo. Para los coeficientes de Bark, al presentar 25 bandas de valores diferentes, se hace necesaria una simplificación de estos para facilitar su lectura. Por ello se ha decidido agrupar las bandas en cuatro valores, siguiendo la lógica de frecuencias expuesta anteriormente: frecuencias graves, frecuencias medias y agudas, armónicos y frecuencias "superagudas". Para llevar a cabo esta agrupación se han sumado los resultados de las bandas de cada uno de estos cuatro rangos de frecuencias. Tras realizar estos cálculos en cada pista, se han llevado a cabo los promedios y desviación estándar de cada álbum al completo, de tal forma que no solo se pudieran comparar las pistas entre sí, sino también los discos.

Los resultados obtenidos muestran que la evolución tímbrica de la banda en sus cinco primeros álbumes se refleja en dos aspectos. El primero consiste en un cambio progresivo del timbre, que cada vez es menos brillante e inarmónico conforme avanza la discografía. En ambos descriptores este descenso se produce de forma muy acentuada si se comparan los valores del primer y el último álbum (Fig. 1 y 2). En el "centroide espectral" aparece una diferencia de más de 1000 Hz en los promedios, mientras que el valor de la inarmonicidad desciende de 40 a 20. Por su parte, los promedios de los coeficientes de Bark no muestran cambios determinantes (Fig. 3). Solo se puede apreciar una tendencia gradual en la zona de frecuencias muy agudas (más de 12 kHz), cuyo porcentaje de energía desciende progresivamente del primer al cuarto álbum para volver a aumentar en el sexto.

Además de producirse un descenso progresivo del brillo y la inarmonicidad, los resultados del análisis también muestran que el timbre cada vez es más variable. Esto se observa especialmente a través del cálculo de la desviación

estándar de los coeficientes de Bark (Fig. 4), que muestran que la distribución de la energía sonora en la gama de frecuencias cada vez varía más conforme avanza la discografía, con un pico en *Ok Computer*. Los resultados del cálculo de desviación estándar en el "centroide espectral" y la "inarmónica" no muestran cambios significativos.

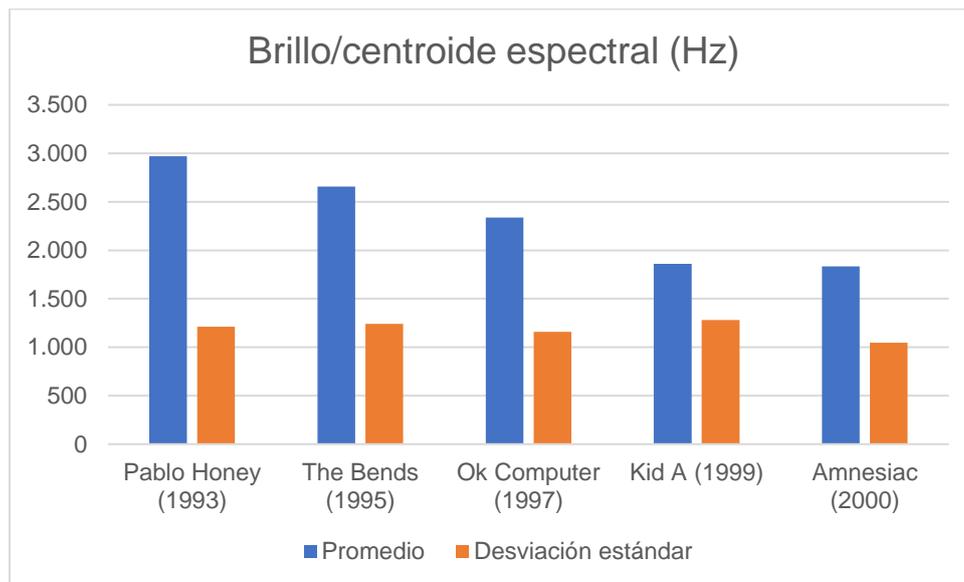


Fig. 1. Evolución del brillo a través del centroide espectral.

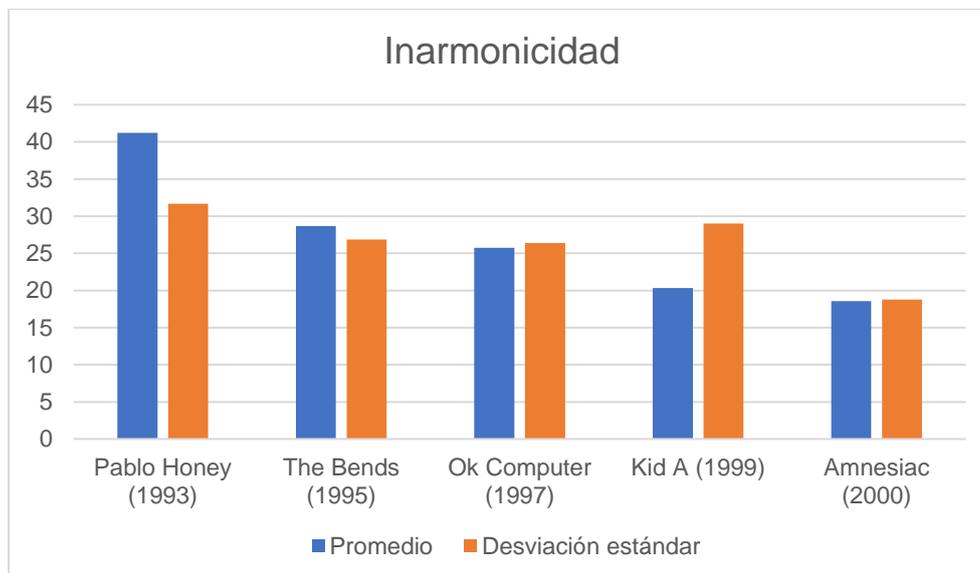


Fig. 2. Evolución de la inarmonicidad a través del *plugin* homónimo.

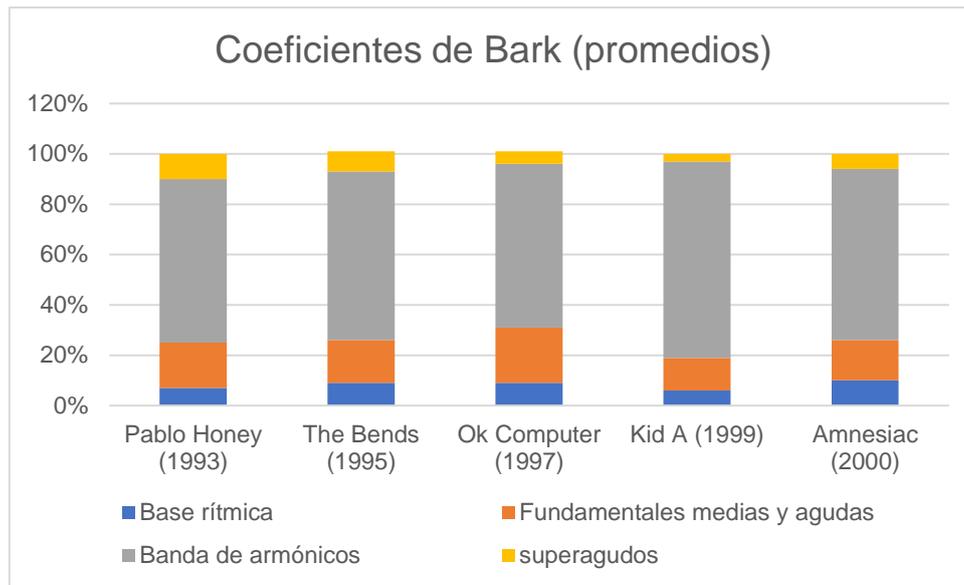


Fig. 3. Evolución de la distribución de la energía espectral a través de los coeficientes de Bark.

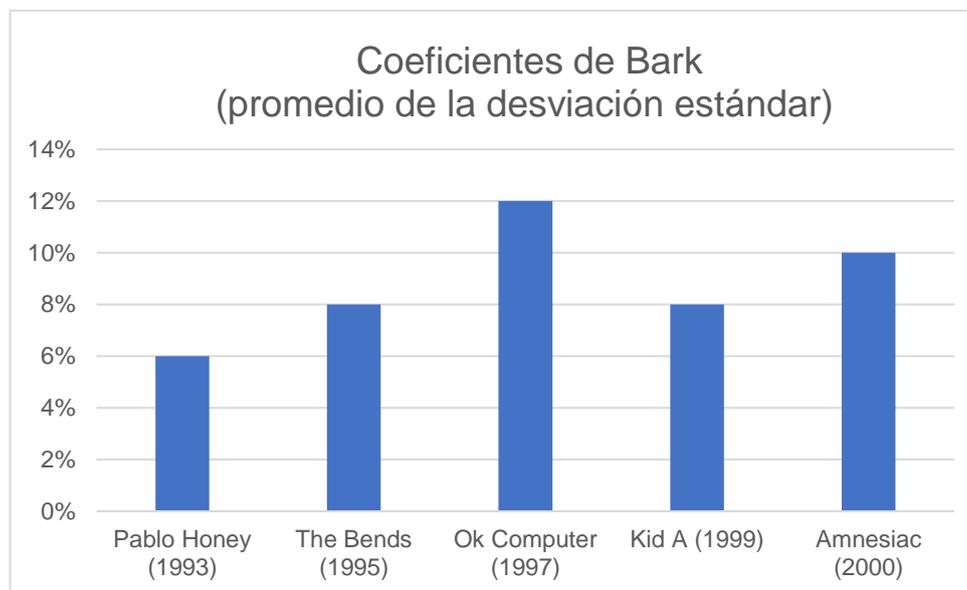


Fig. 4. Evolución de la variabilidad de la distribución de la energía espectral a través de los coeficientes de Bark.

### Del formato rock a la electrónica

El descenso progresivo del brillo y la inarmonicidad a lo largo de las primeras producciones discográficas de Radiohead se debe, en gran medida, a la evolución instrumental y, por tanto, textural de la banda en sus grabaciones. En los primeros álbumes, especialmente en el de debut (*Pablo Honey*), la plantilla es la típica del rock alternativo de principios de la década de 1990, formada por

voz, guitarras eléctricas distorsionadas, bajo eléctrico y batería. Conforme avanza la discografía esta plantilla se va alternando con otros instrumentos, tanto electrónicos como acústicos, que modifican el timbre del grupo. Los instrumentos que más protagonismo pierden en este cambio son las guitarras eléctricas con mucha distorsión y los platos de batería, que en los primeros trabajos discográficos aparecen con un timbre especialmente inarmónico y brillante —en el caso de las guitarras a través de pedales de distorsión como el Boss Super Overdrive y el Marshall ShredMaster. Por su parte, los sintetizadores y ritmos electrónicos que los sustituyen en álbumes como *Kid A* o *Amnesiac* son, por lo general, mucho menos brillantes e inarmónicos. Por otro lado, la aplicación de filtros de frecuencias a los instrumentos en el estudio de grabación es otro factor que produce el oscurecimiento del timbre, así como el uso de técnicas de producción alternativas.

El descenso del brillo también se observa a través de la distribución de la energía espectral calculada por los coeficientes Bark, donde se muestra que cada vez hay menos cantidad de sonidos en la zona de frecuencias más altas (superiores a los 12 kHz). La energía producida en esta región se corresponde en gran medida al sonido de los platos de la batería, que pasan a tener menos protagonismo en la mezcla a partir del tercer álbum. La audición de algunas de las canciones ejemplifica las claves para entender este cambio. Una de las pistas con un valor de brillo más elevado es "Just", uno de los sencillos del segundo álbum, *The Bends* (1995). El promedio del centroide espectral se eleva muy por encima de la media de la discografía (3516.964 Hz), lo cual se debe, por una parte, a la fuerte presencia de la distorsión en las guitarras eléctricas y de los platos de la batería en los estribillos; y, por otra, a que en las diferentes secciones instrumentales que aparecen a lo largo de la canción y que contrastan con versos en los que el timbre es más apagado. Como se puede observar en el espectrograma (Fig. 5), la entrada de las guitarras eléctricas y la batería (señalada con una flecha roja) produce un aumento de la energía espectral en las regiones de armónicos (superiores a los 1200 Hz) y en la zona de "superagudos" (más de 12 kHz). A su vez, la acción del efecto de reverberación en esta entrada aumenta considerablemente la energía de los ataques de diferentes instrumentos en la región de armónicos.

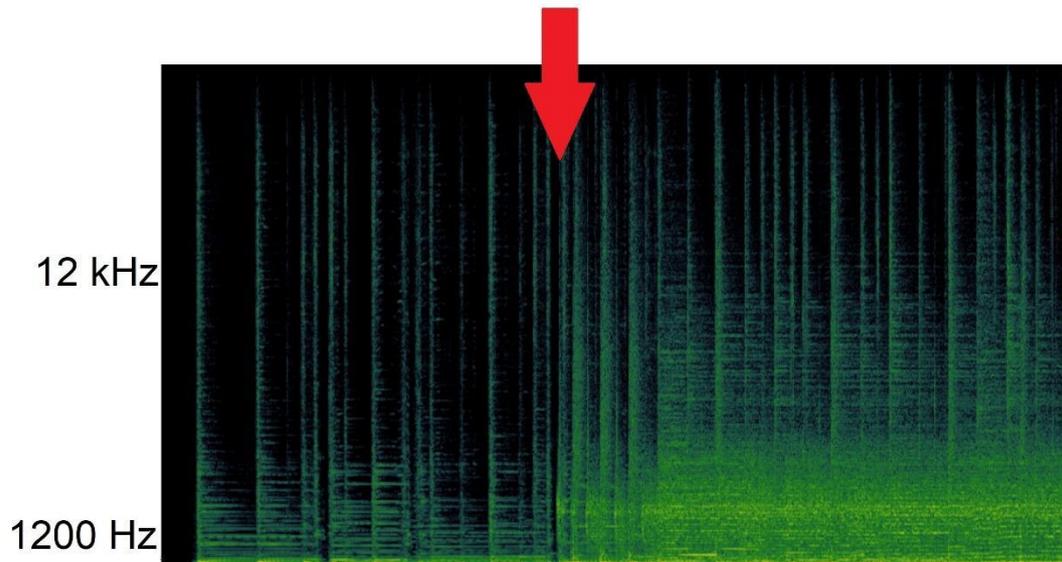


Fig. 5. Captura de espectrograma de "Just". 0-12".

Este esquema tímbrico, en el que se combinan secciones contrastadas en el brillo, aparece en gran parte de las pistas de los dos primeros álbumes de Radiohead. Un claro ejemplo de esta construcción se encuentra en "Creep". A pesar de que en los versos de esta canción no aparecen guitarras distorsionadas ni los platos de batería, la irrupción de estos dos instrumentos en los estribillos hace que el valor promedio del centroide espectral se dispare (3390.417 Hz).

En el polo opuesto a las canciones mencionadas se encuentran la mayoría de las pertenecientes al cuarto y quinto álbum. En "Treefingers", incluida en *Kid A* (2000), el valor del centroide espectral se halla muy por debajo de la media del total de la selección discográfica (583.342 Hz). Esto se debe a que la totalidad de los sonidos que aparecen en esta pista son producidos a partir de la voz y una guitarra eléctrica procesados electrónicamente con filtros que cortan las frecuencias agudas a partir aproximadamente de los 1000 Hz, lo cual da lugar a un timbre especialmente apagado. En el espectrograma (Fig. 6) se aprecia cómo el total del espectro se acumula en las frecuencias inferiores a los 1200 Hz (correspondientes a las fundamentales graves, medias y agudas), mientras que las regiones superiores a los 1200 Hz (armónicos y "superagudos") aparecen totalmente vacías.



Fig. 6. Captura de espectrograma de "Treefingers". 1"-9".

Un ejemplo diferente de descenso del brillo se encuentra en "You and Whose Army?", pista del quinto álbum, *Amnesiac* (2001). En este caso el valor del centroide espectral es ligeramente bajo (1375.664 Hz) debido a la presencia de una plantilla de tipo jazz formada por la voz, una guitarra eléctrica de caja y timbre apagado y un contrabajo. Por un lado, estos instrumentos generan poca cantidad de energía en las regiones de frecuencias agudas debido a las técnicas con las que son tocados en la grabación. Por otro, la producción de la pista presenta diferentes técnicas que sirven para recrear el sonido "retro" y apagado de las baladas de jazz y doo wop de las décadas de 1940 y 1950, como el uso de hueveras para silenciar los micrófonos y la amplificación de la voz a través de los altavoces *palme diffuseur* de las Ondas Martenot (Reynolds 2001). A diferencia del caso de "Treefiners", el descenso en el brillo se debe a la experimentación con técnicas de grabación analógicas y no al uso de recursos digitales.

Dentro de la tendencia general hacia un timbre más apagado aparecen excepciones como "Idioteque", perteneciente a *Kid A*. Esta pista presenta el valor más alto de centroide espectral de toda la selección discográfica (3671.406 Hz), muy por encima del resto de las canciones de su álbum. Esto se debe a que la base rítmica de la canción se crea a partir de un *beat* electrónico del sintetizador modular Analog Systems RS8000, cuya caja

produce mucha energía frecuencial en la zona superior a los 1200 Hz. La captura del espectrograma (Fig. 7) muestra cómo cada uno de estos golpes de caja (uno de ellos rodeado en color rojo) crea mucha energía espectral a lo largo de las regiones de armónicos y "superagudos", cuya presencia temporal es ampliada por medio del uso de la reverberación.

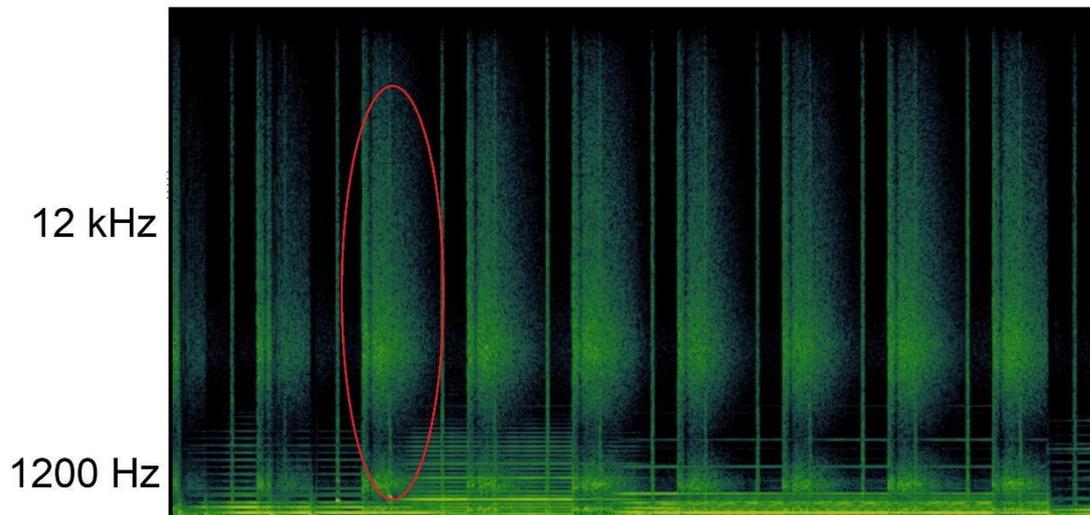


Fig. 7. Captura de espectrograma de "Idioteque". 13"-16".

Como se ha mencionado, la inarmonicidad elevada de los primeros álbumes también se debe a la presencia de guitarras eléctricas muy distorsionadas y platos de batería que generan muchos residuos frecuenciales a lo largo del espectro y poca claridad de armónicos. En pistas como "You", del álbum *Pablo Honey* (1993), estos instrumentos suenan de forma persistente a lo largo de casi toda la canción, lo cual hace que el valor de la inarmonicidad se encuentre en 41,2. La cualidad de este perfil tímbrico también se puede apreciar en el espectrograma (Fig. 8). Al inicio del fragmento (región anterior a la flecha roja) se puede observar el timbre más armónico de la voz, que presenta una serie de parciales más clara y simétrica. Con la entrada de los platos de la batería y las guitarras distorsionadas (a partir de la flecha roja) el espectro sonoro se hace borroso e indefinido con la aparición de energía a lo largo de gran parte del rango de frecuencias.

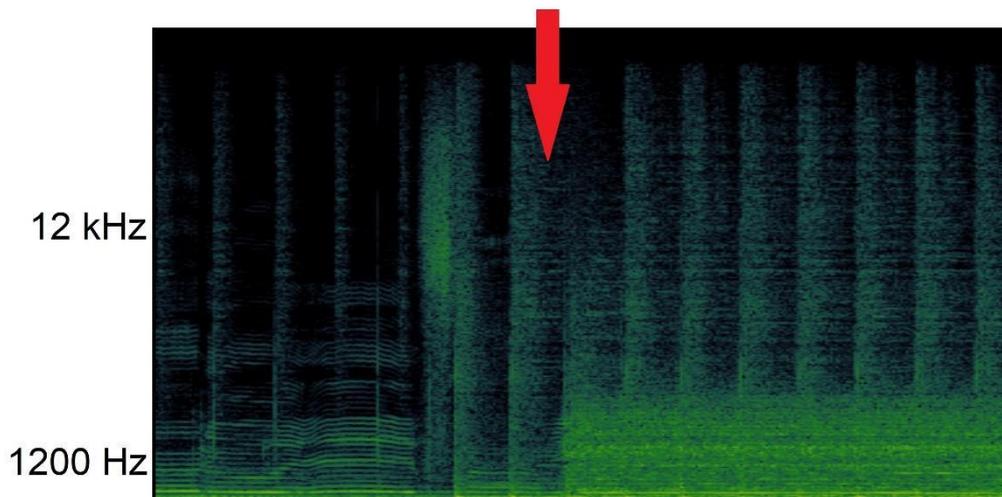


Fig. 8. Captura de espectrograma "You". 36"-40".

Lo mismo se puede aplicar a gran parte de las canciones de *The Bends*, con un resultado especialmente elevado en *Just* (49,4). En *Ok Computer* comienzan a aparecer valores de inarmonicidad bajos, como sucede en "No Surprises" (15,7). En esta canción la voz es acompañada por instrumentos acústicos con mayor definición de la serie armónica y ausentes de distorsiones, como el glockenspiel, mientras que la batería aparece de forma moderada y con poca presencia de platos. La utilización de sonidos de síntesis electrónica también produce el descenso de la inarmonicidad, lo cual se observa en la canción "Kid A". En esta pista, con un valor de 14,3, volvemos a encontrar que la mayoría de los timbres son sintéticos o producidos por instrumentos procesados electrónicamente que dan lugar a sonidos con una mayor definición de la serie armónica.

Al igual que en el brillo, también aparecen pistas con valores elevados de inarmonicidad en el cuarto y quinto álbum. Un caso interesante se encuentra en la versión de "Morning Bell", perteneciente a *Amnesiac*, que presenta un valor (22,3) mayor al de la media del álbum (18,5) y en cuya letra se menciona reiteradamente una "morning bell" ("campana de la mañana"). Teniendo en cuenta que la campana es uno de los ejemplos más claros de la cualidad de la inarmonicidad, se puede afirmar que en esta pista se crea un vínculo entre el perfil tímbrico de la grabación y su contenido literario.

Además de reflejar los cambios texturales dentro de la discografía de Radiohead, estos resultados muestran la importancia de la batería a la hora de configurar el timbre en la música rock. Mientras que las guitarras eléctricas distorsionadas sí suelen considerarse como un rasgo tímbrico fundamental de este género, la batería se trata en muchas ocasiones como un instrumento rítmico/acompañante que desempeña un papel secundario. No obstante, un análisis exhaustivo del timbre de Radiohead nos muestra la relevancia del instrumento en el paso de un sonido más "rockero" a otro más experimental y electrónico.

### **Diversidad tímbrica**

Como se ha visto, el otro cambio relevante se muestra en los cálculos de la desviación estándar realizados a partir de los resultados en los coeficientes de Bark, que evidencian que el timbre de los álbumes es más variable conforme avanza la discografía. La escucha de las pistas ha permitido encontrar dos motivos que expliquen este proceso. Por un lado, las canciones de un mismo disco presentan texturas diferentes. Como se puede observar (tabla 1), la instrumentación en el álbum debut *Pablo Honey* es prácticamente la misma para todas las canciones: voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería. Ya se explicó que esta es la plantilla estándar en la música rock y explica los valores de brillo e inarmonicidad comentados en el apartado anterior. Por otro lado, en el cuarto disco (*Kid A*) vemos cómo solo se repite la instrumentación de dos canciones ("In Limbo" y "Morning Bell"), mientras que la variedad de instrumentos que aparecen aumenta con la adición de voces y guitarras eléctricas procesadas electrónicamente, ondas Martenot, piano eléctrico, sintetizadores, armonio, arpa o instrumentos de viento metal que se suman a los instrumentos de la plantilla rock (tabla 2). Todos estos instrumentos aportan perfiles tímbricos muy diferentes que hacen que cada canción del disco presente un sonido diferenciado. De hecho, ninguna de las pistas de este álbum se adecúa plenamente a la plantilla rock, ya que siempre aparece algún instrumento "inusual" dentro de este género musical.

<i>Pablo Honey</i> (1993)	
1. "You"	Voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería
2. "Creep"	Voz, guitarras eléctricas, piano, bajo eléctrico, batería
3. "How do you"	Voz, guitarras eléctricas, piano, bajo eléctrico, batería
4. "Stop Whispering"	Voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería
5. "Thinking About You"	Voz, guitarra acústica, guitarra eléctrica
6. "Anyone Can Play Guitar"	Voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería
7. "Ripcord"	Voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería
8. "Vegetable"	Voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería
9. "Prove Yourself"	Voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería
10. "I Can't"	Voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería
11. "Lurgee"	Voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería
12. "Blow Out"	Voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería

Tabla 1. Relación entre canciones e instrumentación en *Pablo Honey*.

<i>Kid A</i> (2000)	
1. "Everything in its Right Place"	Voz procesada electrónicamente, piano eléctrico, sintetizador analógico
2. "Kid A"	Voz procesada electrónicamente, ondas Martenot, bajo eléctrico, sintetizador, batería
3. "The National Anthem"	Voz procesada electrónicamente, ondas Martenot, sintetizador analógico, batería, sección de viento metal
4. "How to Disappear Completely"	Voz, guitarra acústica, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, ondas Martenot, batería
5. "Treefingers"	Voz y guitarra eléctrica procesadas electrónicamente
6. "Optimistic"	Voz, guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, batería
7. "In Limbo"	Voz, guitarra eléctrica, piano eléctrico, bajo eléctrico, batería
8. "Idioteque"	Voz, sintetizador analógico, guitarra eléctrica procesada electrónicamente
9. "Morning Bell"	Voz, piano eléctrico, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería
10. "Motion Picture Soundtrack"	Voz, armonio, arpa procesada electrónicamente, sintetizador

Tabla 2. Relación entre canciones e instrumentación en *Kid A*.

Por otro lado, se debe tener en cuenta los cambios que se producen en el *hardware* utilizado durante el proceso de grabación de estos discos. A diferencia de lo que sucede en los dos primeros álbumes, *Ok Computer*, *Kid A* y *Amnesiac* muestran una importante diversidad de herramientas y técnicas de producción musical, tanto analógicas como digitales, que favorecen la diversificación tímbrica. En primer lugar, se encuentra el uso de recursos derivados de *software* digital que no aparecen en *Pablo Honey* y *The Bends*. Un ejemplo claro se encuentra en la creación de voces "robóticas" a partir de efectos como el vocoder en "Kid A", el Auto-tune en "Packt Like Sardines in a Crushd Tin Box" y "Pulk/Pull Revolving Doors" (Reynolds 2001) o la herramienta de scrubbing de Pro Tools en "Everything in its Right Place" (Harcourt 2000). Un caso especial lo conforma la pista "Fitter Happier", de *Ok Computer*, en la que la voz sintética se crea con la aplicación de texto Simplet Text presente en los Macintosh LC II (Randall 2000: 158). Estos álbumes también presentan un uso extensivo del *sampling*, como se puede escuchar en el *beat* de batería del inicio de "Airbag", y de la reversión de los sonidos grabados, perfectamente apreciable en "Like Spinning Plates" (Reynolds 2001). Junto a estas, aparecen otras técnicas de producción analógicas y tradicionales, algunas de ellas con la pretensión de evocar el sonido de grabaciones antiguas o de otros géneros musicales, que diversifican aún más los perfiles tímbricos de estos álbumes. En esta línea ya se mencionó la utilización de hueveras para silenciar los micrófonos y del altavoz de las Ondas Martenot para obtener un timbre apagado en "You and Whose Army" o del sintetizador modular en "Idioteque". Otro ejemplo es el uso de reverberación natural en pistas como "Let Down y Exit Music (For a Film)" (Footman 2007: 35) o en la sección de cuerda que aparece en varias pistas de *Kid A* y *Amnesiac*, grabadas en la iglesia medieval de Dorchester Abbey. Por otro lado, varias canciones de estos tres álbumes se graban en directo en lugar de recurrir al *overdubbing* que caracteriza los primeros trabajos.

La variabilidad en los resultados de los coeficientes de Bark también se explica por el hecho de que las canciones se comienzan a estructurar en función del timbre. Esto quiere decir que en muchas ocasiones las secciones de una pista

se diferencian por la selección instrumental en lugar de por sus características melódicas, armónicas o rítmicas. Un claro ejemplo se encuentra en "Paranoid Android", canción del álbum *Ok Computer* cuya forma rapsódica está inspirada en "Bohemian Rhapsody" de Queen. Cada sección de la pista muestra una combinación de timbres diferentes a través de los cambios de instrumentación (tabla 3).

"Paranoid Android"	
1º sección	Voz guitarra acústica, guitarra ( <i>phaser</i> ), bajo, percusión, batería
2º sección	Voz, guitarras eléctricas distorsionadas, bajo eléctrico, batería
3º sección	Voz, guitarra acústica, sintetizador, bajo eléctrica, batería
4º sección	Guitarras eléctricas distorsionadas, bajo eléctrico, batería

Tabla 3. Relación entre secciones e instrumentación en "Paranoid Android".

La estructuración tímbrica se hace más relevante en *Kid A* y *Amnesiac* con la inclusión de nuevos instrumentos y efectos electrónicos. En "Packt Like Sardines in a Crushd Tin Box", "Pulk/Pull Revolving Doors" y "Kid A" se producen continuos contrastes de timbre entre los distintos sonidos electrónicos que componen la mayor parte de estas pistas. Otro caso relevante lo constituye "Pyramid Song", canción formada por un solo verso que se repite con la misma letra y la misma estructura melódica y armónica. La diferenciación de las dos secciones se produce a nivel tímbrico, con voz, piano y sección de cuerda en el primer verso y la adición de bajo eléctrico, batería y sonidos electrónicos para el segundo.

## Conclusiones

La evolución del timbre en los discos de Radiohead habla de un cambio en la práctica compositiva de la banda, que pasa a desarrollarse en gran medida dentro del estudio de grabación. El primer álbum de Radiohead se puede considerar como un registro de sus primeros conciertos, mostrando la música tal cual se toca en directo. De esta forma, la plantilla instrumental que aparece en las grabaciones es prácticamente la misma que usa la banda en sus

primeras actuaciones. A partir del segundo álbum, ya con el apoyo económico de la discográfica EMI y con las instalaciones del estudio Abbey Road a su disposición, comienzan a experimentar con el uso de nuevos instrumentos y la inclusión de efectos a través de *software* y demás tecnologías disponibles en el estudio de grabación.

La composición dentro del estudio de grabación, junto a la utilización de distintas técnicas y recursos relacionados con la producción musical, permite a los miembros de Radiohead superar los límites sonoros impuestos por la plantilla instrumental estándar de la música rock. A partir de su tercer álbum *Ok Computer*, aparecen nuevas texturas y fuentes sonoras que cambian profundamente el sonido de la banda. La sustitución de las guitarras eléctricas y la batería por sintetizadores, ondas Martenot o instrumentos de tradición académica y la aplicación de filtros, procesadores digitales y otras técnicas de grabación producen un descenso importante de la inarmonicidad y del brillo de las grabaciones y un aumento de la diversidad del timbre. De esta forma, las pistas de cada canción pasan a identificarse y estructurarse en función de este parámetro musical. Todos estos cambios, junto a la utilización de ritmos y armonías inusuales dentro del rock, muestran el carácter experimental e innovador de Radiohead.

En última instancia, este trabajo demuestra la importancia de las producciones discográficas como fuente para el estudio de las prácticas compositivas o interpretativas. La complementariedad de la extracción de datos y la escucha de las pistas supone una metodología sólida y aplicable tanto al ámbito de la música popular como al académico.

## Bibliografía

Adam, Nathaniel Emerson. 2011. *Coding OK Computer: Categorization and Characterization of Disruptive Harmonic and Rhythmic Events in Rock Music*. University of Michigan. <http://hdl.handle.net/2027.42/86444> [Consulta: 14 de agosto de 2020]

Cook, Nicholas. 2009. "Methods for Analysing Recordings". En *The Cambridge Companion to Recorded Music*, ed. Nicholas Cook, 221-245. Cambridge: Cambridge University Press.

Footman, Tim. 2007. *Welcome to the Machine: OK Computer and the Death of the Classic Album*. New Malden: Chrome Dreams.

Hainge, Greg. 2005. "To(rt)uring the Minotaur: Radiohead, Pop, Unnatural Couplings and Mainstream Subversion". En *Strobe Lights and Blown Speakers: essays on the music and art of Radiohead*, ed. Joseph Tate, 62-84. Aldershot: Ashgate.

Harcourt, Nick. 2000. "An Interview With Jonny And Colin Greenwood". *Morning Becomes Eclectic*. [http://citizeninsane.eu/media/usa/radio/04/i11a\\_2000-10-12\\_kcrw.htm](http://citizeninsane.eu/media/usa/radio/04/i11a_2000-10-12_kcrw.htm) [Consulta: 28 de diciembre de 2020].

Herrera, Perfecto y Gómez Emilia. 2011. "Tecnologías para el análisis del contenido musical de archivos sonoros para la generación de nuevos metadatos". *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 14: 28-38.

Hesselink, Nathan D. 2013. "Radiohead's "Pyramid Song": Ambiguity, Rhythm, and Participation". *Music Theory Online* 19 <https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.hesselink.php> [Consulta: 14 de agosto de 2020].

McAdams, Stephen; Depalle, Phillipe y Clarke, Eric. 2004. "Analyzing Musical Sound". En *Empirical Musicology*, ed. Eric Clarke y Nicholas Cook, 157-196. Oxford: Oxford University Press.

McAdams, Stephen. 2015. *Perception et cognition de la musique*. Paris : Vrin.

Moore, Allan. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Londres: Routledge.

Moore, Allan e Ibrahim, Anwar. 2005. "Sounds like Teen Sipurit: identifying Radiohead's idiolect". En *Strobe Lights and Blown Speakers: essays on the music and art of Radiohead*, ed. Joseph Tate, 139-158. Aldershot: Ashgate.

Osborn, Brad. 2010. *Beyond Verse and chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music*. University of Washington. <http://hdl.handle.net/1773/15910> [Consulta: 2 de agosto de 2020].

\_\_\_\_\_. 2017. *Everything in its Right Place: Analyzing Radiohead*. Oxford: Oxford University Press.

Randall, Mac. 2000. *Exit Music: The Radiohead Story*. New York: Delta Trade Paperbacks.

Robert H. Silsbee. 1997. "Timbre". En *Diccionario Harvard de música*, ed. Don Randel, 1019-1020. Madrid: Alianza Editorial.

Reynolds, Simon. 2001. "Walking on Thin Ice". The Wire. [https://citizeninsane.eu/media/uk/etc/05/pt\\_2001-07\\_wire.htm](https://citizeninsane.eu/media/uk/etc/05/pt_2001-07_wire.htm) [Consulta: 28 de diciembre de 2020].

Tsang, Lee. 2002. "Towards a Theory of Timbre for Music Analysis". *Musicae Scientiae* 1: 23-52.

Zwicker, Eberhard. 1961. "Subdivision of the audible frequency range into critical bands". *The Journal of the Acoustical Society of America* 33(2): 248.

### Referencias discográficas

Radiohead. 1993. *Pablo Honey*. CD. EMI.

Radiohead. 1995. *The Bends*. CD. EMI.

Radiohead. 1997. *Ok Computer*. CD. EMI.

Radiohead. 2000. *Kid A*. CD. EMI.

Radiohead. 2001. *Amnesiac*. CD. EMI.

## Anexo

### Resultados por álbum

Centroide espectral		
	Promedio	Desviación estándar
<i>Pablo Honey</i> (1993)	2971.472 Hz	1212.297 Hz
<i>The Bends</i> (1995)	2658.298 Hz	1241.99 Hz
<i>OK Computer</i> (1997)	2337.34 Hz	1160.27 Hz
<i>Kid A</i> (2000)	1859.071 Hz	1282.346 Hz
<i>Amnesiac</i> (2001)	1835.201 Hz	1047.406 Hz

Inarmonicidad		
	Promedio	Desviación estándar
<i>Pablo Honey</i> (1993)	41.22367	31.65895
<i>The Bends</i> (1995)	28.67954	26.85833
<i>OK Computer</i> (1997)	25.75447	26.3886
<i>Kid A</i> (2000)	20.3241	29.01501
<i>Amnesiac</i> (2001)	18.5778	18.78866

Coeficientes de Bark (promedios)				
	Base rítmica (hasta 300 Hz)	Fundamentales (hasta 1200 Hz)	Armónicos (hasta 12kHz)	Superagudos (más de 12kHz)
<i>Pablo Honey</i> (1993)	7%	18%	65%	10%
<i>The Bends</i> (1995)	9%	17%	67%	8%
<i>OK Computer</i> (1997)	9%	22%	65%	5%
<i>Kid A</i> (2000)	6%	13%	78%	3%
<i>Amnesiac</i> (2001)	10%	16%	68%	6%

Coeficientes de Bark (desviación estándar)				
	Base rítmica (hasta 300 Hz)	Fundamentales (hasta 1200 Hz)	Armónicos (hasta 12kHz)	Platos (más de 12kHz)
<i>Pablo Honey</i> (1993)	4%	5%	10%	4%
<i>The Bends</i> (1995)	5%	8%	12%	5%
<i>OK Computer</i> (1997)	8%	15%	20%	4%
<i>Kid A</i> (2000)	5%	8%	14%	4%
<i>Amnesiac</i> (2001)	13%	6%	12%	7%

### Resultados *Pablo Honey* (1993)

	Centroide espectral		Inarmonicidad	
	promedio	desviación estándar	promedio	desviación estándar
"You"	2792.33 Hz	1208.783 Hz	41.20405	32.51974
"Creep"	3390.417 Hz	1721.497 Hz	39.57042	47.30087
"How Do You?"	3046.595 Hz	977.9914 Hz	55.67939	26.80396
"Stop Whispering"	2557 Hz	996.1315 Hz	42.77053	25.48245
"Thinking About You"	2751.196 Hz	1425.597 Hz	30.60649	37.64623
"Anyone Can Play Guitar"	3217.159 Hz	1140.202 Hz	34.61353	29.23825

"Ripcord"	3181.951 Hz	1039.25 Hz	50.3591	25.18654
"Vegetable"	3021.891 Hz	1298.711 Hz	39.68564	30.58432
"Prove Yourself"	2880.009 Hz	1265.603 Hz	47.91452	40.64341
"I can't"	3328.443 Hz	1352.669 Hz	52.54501	37.8678
"Lurjee"	2567.909 Hz	1093.362 Hz	25.77505	18.56094
"Blow out"	2922.767 Hz	1027.766 Hz	33.96035	28.07286

Coeficientes de Bark (promedios)				
	Base rítmica (hasta 300 Hz)	Fundamentales (hasta 1200 Hz)	Armónicos (hasta 12kHz)	Superagudos (más de 12kHz)
"You"	5%	9%	81%	5%
"Creep"	1%	28%	59%	12%
"How Do You?"	5%	16%	68%	11%
"Stop Whispering"	12%	19%	57%	12%
"Thinking About You"	6%	17%	71%	6%
"Anyone Can Play Guitar"	11%	24%	55%	10%
"Ripcord"	15%	21%	48%	16%
"Vegetable"	7%	21%	59%	13%
"Prove Yourself"	6%	16%	67%	11%
"I can't"	6%	11%	79%	4%
"Lurjee"	7%	19%	59%	15%
"Blow out"	6%	15%	73%	6%

### Resultados *The Bends* (1995)

	Centroide espectral		Inarmonicidad	
	promedio	desviación estándar	promedio	desviación estándar
"Planet Telex"	2526.989 Hz	991.454 Hz	36.02551	25.66482
"The Bends"	2883.692 Hz	1249.195 Hz	33.65611	36.38998
"High & Dry"	2642.839 Hz	1513.629 Hz	16.49151	23.69948
"Fake Plastic Trees"	2334.633 Hz	1413.292 Hz	16.7123	18.21933
"Bones"	2849.32 Hz	1338.688 Hz	37.32305	41.98154
"Nice Dream"	3030.742 Hz	1278.57 Hz	21.5424	23.72782
"Just"	3516.964 Hz	1460.539 Hz	49.43987	37.36775
"My Iron lung"	2637.28 Hz	1027.298 Hz	35.23181	23.92939
"Bullet Proof"	2015.95 Hz	1186.314 Hz	13.60623	16.08923
"Black Star"	2648.346 Hz	1303.9 Hz	30.54011	23.07244
"Sulk"	3057.56 Hz	1332.698 Hz	33.76223	43.19952
"Street Spirit"	1755.265 Hz	808.3006 Hz	19.82333	8.958683

Coeficientes de Bark (promedios)				
	Base rítmica (hasta 300 Hz)	Fundamentales (hasta 1200 Hz)	Armónicos (hasta 12kHz)	Superagudos (más de 12kHz)
"Planet Telex"	18%	9%	72%	1%
"The Bends"	17%	33%	48%	2%
"High & Dry"	6%	21%	60%	13%
"Fake Plastic Trees"	4%	10%	81%	5%
"Bones"	10%	18%	69%	3%
"Nice Dream"	9%	11%	68%	12%
"Just"	9%	32%	50%	9%

"My Iron lung"	5%	15%	74%	6%
"Bullet Proof"	5%	12%	76%	7%
"Black Star"	5%	15%	69%	11%
"Sulk"	12%	18%	50%	20%
"Street Spirit"	3%	8%	82%	7%

### Resultados *Ok Computer* (1997)

	Centroide espectral		Inarmonicidad	
	promedio	desviación estándar	promedio	desviación estándar
"Airbag"	2686.457 Hz	1039.357 Hz	38.18813	28.82508
"Paranoid Android"	3189.701 Hz	1318.678 Hz	27.2393	28.73679
"Subterranean H. Alien"	2217.992 Hz	1402.241 Hz	17.49614	14.64515
"Exit Music"	2306.381 Hz	1076.521 Hz	18.62716	26.47296
"Let Down"	2684.224 Hz	1136.733 Hz	24.96163	18.10448
"Karma Police"	2588.93 Hz	1248.843 Hz	18.72877	20.4061
"Fitter Happier"	1584.76 Hz	1166.519 Hz	22.56309	30.65756
"Electioneering"	2949.217 Hz	1061.76 Hz	48.21286	36.0878
"Climbing up the Walls"	2080.243 Hz	971.883 Hz	30.63259	25.01391
"No Surprises"	1759.127 Hz	1007.276 Hz	15.67867	18.69772
"Lucky"	1834.517 Hz	1129.74 Hz	22.11815	38.58304
"The Tourist"	2166.534 Hz	1363.694 Hz	24.60717	30.43264

Coeficientes de Bark (promedios)				
	Base rítmica (hasta 300 Hz)	Fundamentales (hasta 1200 Hz)	Armónicos (hasta 12kHz)	Superagudos (más de 12kHz)
Airbag"	3%	12%	85%	0%
"Paranoid Android"	11%	29%	48%	12%
"Subterranean H. Alien"	2%	13%	80%	5%
"Exit Music"	14%	5%	93%	0%
"Let Down"	12%	19%	60%	9%
"Karma Police"	1%	11%	86%	2%
"Fitter Happier"	4%	28%	68%	0%
"Electioneering"	5%	13%	76%	6%
"Climbing up the Walls"	6%	62%	30%	2%
"No Surprises"	7%	16%	69%	8%
"Lucky"	27%	34%	34%	5%
"The Tourist"	19%	22%	54%	5%

### Resultados *Kid A* (2000)

	Centroide espectral		Inarmonicidad	
	promedio	desviación estándar	promedio	desviación estándar
"Everything in its Right Place"	1899.095 Hz	1211.415 Hz	18.9708	18.01156
"Kid A"	1639.514 Hz	1326.661 Hz	14.32074	15.99616
"The National Anthem"	2131.767 Hz	1419.093 Hz	21.20385	48.12017
"How to disappear Completely"	1710.74 Hz	1034.426 Hz	17.50809	31.98543
"Treefingers"	583.342 Hz	1090.126 Hz	11.64184	29.04993
"Optimistic"	1897.024 Hz	1088.24 Hz	16.94598	17.42324
"In Limbo"	1727.441 Hz	741.3419 Hz	15.03295	10.86624

"Idioteque"	3671.406 Hz	2013.966 Hz	49.56272	56.17039
"Morning Bell"	1941.922 Hz	1547.464 Hz	14.60454	21.67848
"Motion Picture Soundtrack"	1388.462 Hz	1350.723 Hz	23.44951	40.84851

Coeficientes de Bark (promedios)				
	Base rítmica (hasta 300 Hz)	Fundamentales (hasta 1200 Hz)	Armónicos (hasta 12kHz)	Superagudos (más de 12kHz)
"Everything in its Right Place"	2%	14%	83%	1%
"Kid A"	7%	8%	85%	0%
"The National Anthem"	16%	8%	75%	2%
"How to disappear Completely"	7%	18%	73%	2%
"Treefingers"	0%	1%	99%	0%
"Optimistic"	11%	30%	49%	10%
"In Limbo"	1%	6%	90%	3%
"Idioteque"	6%	17%	73%	4%
"Morning Bell"	0.5%	12%	87%	0.5%
"Motion Picture Soundtrack"	6%	14%	68%	12%

### Resultados *Amnesiac* (2001)

	Centroide espectral		Inarmonicidad	
	promedio	desviación estándar	promedio	desviación estándar
"Packt Like Sardines in..."	1867.238 Hz	1426.263 Hz	17.03528	26.33267
"Pyramid Song"	1592.502 Hz	847.0297 Hz	18.01036	8.864269
"Pulk/Pull Revolving Doors"	2056.214 Hz	994.1899 Hz	20.68375	25.34965
"You and Whose Army"	1375.664 Hz	908.522 Hz	17.88719	11.05054
"I Might be Wrong"	1650.842 Hz	1303.428 Hz	16.40962	26.45274
"Knives Out"	2488.228 Hz	1036.447 Hz	14.55164	10.59957
"Morning Bell"	1822.276 Hz	570.6122 Hz	22.34543	7.423136
"Dollars & Cents"	2706.357 Hz	1226.606 Hz	15.50998	17.23908
"Hunting Bears"	1020.465 Hz	751.9286 Hz	18.69631	13.60805
"Like Spinning Plates"	1567.138 Hz	1203.054 Hz	11.98536	23.44275
"Life in a Glasshouse"	2040.284 Hz	1253.381 Hz	31.24188	36.31285

Coeficientes de Bark (promedios)				
	Base rítmica (hasta 300 Hz)	Fundamentales (hasta 1200 Hz)	Armónicos (hasta 12kHz)	Superagudos (más de 12kHz)
"Packt Like Sardines in..."	13%	18%	69%	0%
"Pyramid Song"	45%	9%	46%	0%
"Pulk/Pull Revolving Doors"	21%	7%	72%	0%
"You and Whose Army"	2%	13%	82%	3%
"I Might be Wrong"	0%	27%	65%	8%
"Knives Out"	0%	19%	75%	6%
"Morning Bell"	4%	8%	73%	15%
"Dollars & Cents"	11%	24%	51%	14%
"Hunting Bears"	1%	16%	80%	3%
"Like Spinning Plates"	4%	15%	81%	0%
"Life in a Glasshouse"	4%	20%	59%	17%

## ***Here I go again. Re-producción musical, mediación tecnológica y música popular***

SILVIA SEGURA

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Palabras clave: Música popular, mediación tecnológica, producción musical, nostalgia, marcador sonoro.

Keywords: *Popular music, technologic mediation, musical production, nostalgia, sonic marker.*

Cita recomendada:

Segura, Silvia. 2020. “*Here I go again. Re-producción musical, mediación tecnológica y música popular*”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

**HERE I GO AGAIN**

**RE-PRODUCCIÓN MUSICAL, MEDIACIÓN TECNOLÓGICA Y  
MÚSICA POPULAR**

**Silvia Segura**

**Resumen**

El impacto de las tecnologías de grabación y producción en la creación y recepción de la música popular es aún un objeto poco abordado desde el punto de vista de la musicología. Las ideas aportadas por autores como Paul Théberge (1997) acerca del efecto que el desarrollo de determinadas tecnologías ha causado durante épocas concretas –interesan aquí especialmente sus apuntes acerca de los sistemas de grabación computerizados, el auge del sintetizador o el desarrollo del *sampling* en la década de los ochenta del siglo XX– ponen el acento en cómo la tecnología influye en la creación y conceptualización de las músicas. El presente artículo propone realizar un análisis comparativo del tema "Here I Go Again" de la banda Whitesnake que, grabado en los primeros años 1980, fue producido y editado de nuevo por la misma banda en la segunda mitad de la década, poniendo al descubierto un cambio de paradigma a nivel de producción. Dicha comparación debe permitir no solo describir cambios concretos en lo que respecta al uso de determinados efectos y técnicas –por ejemplo, el uso masivo de la reverberación, tan característico de la etapa– sino iniciar una reflexión sobre la existencia de una "conciencia del sonido de la época". Veremos que el impacto causado por algunas de las tecnologías desarrolladas durante el período, y el consecuente contraste en el resultado sonoro, han permitido que determinados sonidos puedan ser descritos como característicos de la década, convirtiéndose en un vehículo privilegiado para reivindicar el sustancial, y a menudo olvidado, papel de la producción en la historia de la música popular.

**Palabras clave:** Música popular, mediación tecnológica, producción musical, nostalgia, marcador sonoro.

## Abstract

The impact of recording and production technologies on the creation and reception of "popular music" is still quite an unknown subject from the point of view of musicology. The ideas of authors such as Paul Théberge (1997) on the effect that the development of certain technologies has caused during specific times –of particular interest here are his notes on computerized recording systems, the rise of the synthesizer or the development of sampling in the 1980s– highlight how technology influences the creation and conceptualization of music. This paper carries out a comparative analysis of the song "Here I Go Again" by the band Whitesnake, recorded in the early 1980s, which was later produced and released again by the same band in the second half of the decade, revealing a change in the production paradigm. This comparison should allow not only to describe specific changes regarding the use of certain effects and techniques –for example, the massive use of reverb, so distinctive of that time– but also to reflect on the existence of a "consciousness of a time-specific sound". We will go over the impact caused by some of the technologies developed during that period, and subsequent contrast in the resulting sound, which have allowed certain sounds to be described as distinctive of the decade, thus becoming a privileged vehicle to claim the substantial, and often forgotten, role of production in the history of "popular music".

**Keywords:** Popular music, technologic mediation, musical production, nostalgia, sonic marker.

## El sonido “creíble”

Abbey Road es la dirección de un estudio en Londres. En el álbum, los empalmes de cinta pasan zumbando y el oído se esfuerza por diseccionar capas de sobregabado. Por primera vez tocan con su nuevo Moog, el cual convierte su sonido en artificial e incorpóreo.

Demasiado a menudo el resultado es complicado en lugar de complejo.

En contraste directo con esto tenemos a los Rolling Stones. Todos ellos tocan instrumentos reales. La instrumentación adicional parece ser utilizada solo si no hay alternativa, y entonces se mantiene al mínimo y se mezcla sutilmente. Ellos también pasan mucho tiempo mezclando y sobregabando, pero el resultado final es siempre creíble –uno puede imaginar unos pequeños Stones actuando en los altavoces.

(Ed Ward, 1969).

La historia de la música popular parece estar repleta de momentos en los que el sonido ha dejado de ser creíble para pasar a ser artificial o a estar excesivamente manipulado. Tras cualquiera de ellos, todo regresa de nuevo a su cauce. No obstante, algo distingue la impresión sonora de Chuck Berry de la de Peter Gabriel. ¿Será que el sonido nunca fue "creíble"?

### **Música popular y mediación tecnológica**

Analizar el sonido del pop implica reflexionar sobre las tecnologías involucradas en su creación, recepción y consumo. Ampliamente utilizado para “significar el proceso de conducir los sonidos desde la fuente hacia el receptor, o de un lugar a otro” (Brøvig-Hanssen 2010: 160), el concepto de "mediación tecnológica" ofrece un marco para dicha reflexión. No obstante, la diversidad de técnicas y aparatos a tener en cuenta dentro de este contexto hacen necesaria cierta sistematización. Ragnhild Brøvig-Hanssen (2010: 160) propuso dividir el proceso de mediación relacionado con el sonido grabado en cuatro fases:

1. La mediación inicial del material crudo aural (la voz/cuerpo humanos, los instrumentos tradicionales, los *samplers*, los instrumentos de *software*, las cajas de ritmos, etc.).
2. La mediación utilizada para grabar y editar o procesar los sonidos (los micrófonos, los amplificadores, la mesa de mezclas, las herramientas de edición, los efectos de procesamiento, etc.).
3. Los fonogramas y otros formatos (LP, CD, MD, DAT, MP3, etc.).
4. El medio de distribución (dispositivos que leen y/o envían distintos formatos, amplificadores, cables, altavoces, el contexto de escucha, etc.).

El presente artículo propone analizar el impacto que la irrupción de la nueva tecnología de producción durante la década de los ochenta del siglo XX pudo tener en la conceptualización de algunas de sus estructuras sonoras derivadas. Esto motiva una mirada a las tecnologías mediadoras centrada en las dos primeras fases, que en resumen comprenden aquellos instrumentos y procesos

utilizados por músicos y productores en el estudio de grabación. Dicha mirada supone además la oportunidad de contribuir a la apreciación de la tecnología de producción como herramienta creativa (y no únicamente correctiva), acercando el discurso al de autores como la propia Brøvig-Hanssen (2010) o Eirik Askerøi (2013), quienes apuntan la necesidad de reconocer los equipamientos del estudio como herramientas de composición. Este punto de vista puede ayudar a comprender la relación entre la tecnología empleada para crear un sonido y el modo en que este sea pensado por los consumidores con el paso del tiempo, vínculo al que Peter Wicke hacía referencia al exponer que “el sonido grabado no es solo una imagen sonora particular, sino también un concepto particular de sonido, que resulta del manejo creativo de la tecnología de grabación” (2009: 149).

Vistas las etapas en que puede ser dividido el proceso de mediación y los tipos de tecnología a tener en cuenta, interesa explicar los conceptos de "mediación opaca" y "mediación transparente", introducidos también por Brøvig-Hanssen (2010). Con estas nuevas categorías, la autora facilita la reflexión en torno a la existencia o no de conciencia sobre la presencia de tecnología en los distintos procesos relacionados con la música popular. Así, habla de "mediación opaca" en aquellos casos en que existe una voluntad de evidenciar la presencia de las tecnologías, y de "mediación transparente" en aquellos en que se trabaja bajo un paradigma estético cuyo ideal sea ocultarlas al máximo. Es evidente que esta definición invita a considerar el asunto de la intencionalidad en relación con la visibilidad de las tecnologías, aunque en el presente contexto interesa más atender a uno de los parámetros que influyen en dicha perceptibilidad sin depender de ninguna voluntad individual o colectiva. Joseph Auner (2000) escribió sobre el peso específico de la tradición en la transparencia de las tecnologías:

Cuando una tecnología está vigente, estamos entrenados para pasar por alto sus limitaciones y creer las promesas de transparencia y fidelidad. [...] En cada etapa del desarrollo nos dijeron que finalmente se nos daba la verdad: el auténtico sonido e interpretación como si estuviéramos en la sala de conciertos, o como si los músicos estuviesen en nuestra sala de estar. Pero cuando la tecnología es reemplazada las limitaciones salen a la palestra; el velo de la transparencia se levanta y estamos forzados a empezar a escuchar el acento a medida que todas las características reprimidas de lo antiguo emergen con una claridad sorprendente.

Brøvig-Hanssen aporta un claro ejemplo de lo expuesto subrayando que “el ruido del vinilo del medio analógico [se hizo] más detectable con la llegada del ‘silencio’ del medio digital” (2010: 163). Aunque estos apuntes giran en torno a sistemas de reproducción, y no a tecnologías de grabación, llaman la atención sobre un hecho importante: la irrupción de una nueva tecnología provoca contraste, devolviendo su opacidad a estructuras que ya habían sido naturalizadas y dejando a la vista tanto los procesos inéditos como los antiguos. Teniendo esto en cuenta, y trasladando el discurso al entorno de producción, interesa pensar en el “efecto inicial de shock” (Askerøi 2013: 2) que provocan algunas tecnologías al dar lugar a sonidos que contrastan profundamente con los derivados de la tecnología anterior. Aún más, sería deseable revisar la posible relación entre esa fricción inicial y el modo en que el nuevo sonido sea conceptualizado tras su recepción. Askerøi (2013) ve los procesos dialécticos entre las innovaciones tecnológicas y sus posteriores apropiaciones como uno de los motores del desarrollo del pop. Según él, la percepción de un nuevo sonido sufre una transformación gradual desde la traumática experiencia inicial, hasta su conceptualización como representativo de determinados eventos o figuras culturales, incluso de ciertas ideas y valores. Este argumento le permite justificar la relación entre desarrollo tecnológico y autenticidad, pieza clave para la construcción de la identidad en el pop. En este contexto, el análisis del contraste entre paradigmas de producción de épocas consecutivas se configura como una posibilidad de contribuir al conocimiento de esas relaciones.

## Nostalgia y marcadores sonoros

El terreno de la nostalgia, y más concretamente el de la construcción de música retro, es un espacio privilegiado para la reflexión sobre la perceptibilidad de las tecnologías mediadoras. Crear una música capaz de evocar una época implica utilizar aquellas estructuras sonoras que hayan sido conceptualizadas como representativas de ese período, y tal cosa solo es posible mediante la apropiación de las tecnologías que les dieron lugar. Además, el concepto de "retronormatividad", utilizado por Askerøi para referirse a esta alusión sonora al pasado desde el presente, implica "una nostalgia por los artefactos tecnológicos en el regreso al 'sonido' de los 1950s, 1960s, etcétera" (2013: 42). Puede decirse, por tanto, que la sensibilidad nostálgica reclama recuperar las tecnologías, devolviéndoles su opacidad inicial, o parte de ella. Consecuentemente, el análisis de la música retro alimenta el conocimiento sobre el potencial representativo de los sonidos, dejando al descubierto la relación entre "la subjetividad musical [y] las cualidades estéticas del estudio de producción" (Askerøi 2013: 37), pues obliga a realizar una escucha atenta y focalizada en los detalles sonoros más minuciosos para posteriormente determinar qué instrumentos y/o procesos han mediado en su creación. Tal análisis reclama una herramienta adecuada, que permita sistematizar la relación entre esos sonidos temporalmente marcados y las tecnologías de las que deriven.

En un acercamiento anterior al sonido de la década de los ochenta del siglo XX y a la música creada para evocar esta década<sup>1</sup>, se propuso un sistema de análisis basado en la identificación de "marcadores sonoros de tiempo", a saber, sonidos que han sido socialmente conceptualizados como representativos de una época, y que "funcionan no solo como imitaciones

---

<sup>1</sup> Es preciso aclarar que el uso del término "década" y sus sinónimos, así como de la referencia a los setenta y ochenta no está relacionado en ningún caso con una percepción de las épocas como compartimentos estancos y bien definidos, cuyo inicio y final puedan concretarse de forma exacta. Es evidente que los estilos sobre los que se reflexiona en esta investigación estaban en construcción ya en los últimos años del decenio anterior, extendiéndose sobre los inicios del siguiente, pero sería imposible hablar sobre ellos sin utilizar los términos apuntados. Así mismo, y para fundamentar las expresiones utilizadas, se toman en consideración las ideas de Simon Reynolds (En Askerøi 2013: 42), quien "asume un vínculo entre el estilo de expresión musical (o 'sonido') y una década dada".

sonoras del pasado, sino como [representaciones] de [sus] valores socioculturales” (Askerøi 2013: 23). Este concepto se ha configurado como una herramienta eficaz para el análisis del sonido retro y ha permitido argumentar a favor de la posibilidad de aludir al *zeitgeist* de un período mediante el uso creativo de las tecnologías de grabación (Segura 2019). La reflexión en torno al citado concepto, combinada con consideraciones sobre los distintos modos en que pueden generarse los sonidos presentes en la música popular, ha resultado en una propuesta que apunta la existencia de tres categorías distintas de marcadores sonoros: marcadores sonoros por vía instrumental, es decir, estructuras sonoras derivadas del uso de determinados instrumentos; marcadores sonoros por vía procedimental, dicho de otro modo, sonidos derivados del uso de ciertas técnicas/procesos (p. e. reverberación, compresión, o efectos como *chorus*, *delay*, etc.); y marcadores sonoros derivados de modos de activación. Esta última categoría responde a la necesidad de tener en cuenta la influencia de la tecnología en la aparición de determinadas técnicas instrumentales, cuyo resultado auditivo puede también, desde el punto de vista de la autora, convertirse en representativo de un período<sup>2</sup> (Segura 2019). Ahora bien, aunque esta propuesta teórico/analítica se configura como un buen punto de partida para el examen de la música retro, su aplicación no da respuesta por sí misma a una cuestión esencial: ¿por qué ciertos sonidos acaban por representar a toda una época? Es cierto que los procesos de codificación cultural dependen de múltiples factores, cuyo análisis implica tener en cuenta las intenciones de los creadores, así como las experiencias, capacidades y anhelos de los receptores, sin olvidar los valores socioculturales del contexto en que se inscriban tanto ellos como los sonidos a examinar (Tagg 2012). No obstante, en el contexto propuesto existe un agente que parece favorecer la capacidad representativa de determinados sonidos frente a la de otros: el mencionado "efecto inicial de shock" (Askerøi 2013: 2).

---

<sup>2</sup> Un ejemplo de esta tipología de marcador se encuentra en el estilo de canto llamado *crooning*, que gozó de una gran popularidad en los primeros años cuarenta del siglo XX y cuya aparición estuvo vinculada al uso del micrófono de condensador. Del mismo modo, la aplicación de distorsión a la guitarra condiciona la técnica instrumental, porque alarga la envolvente del sonido. Así, puede decirse que su uso ha influido de forma decisiva en el desarrollo de técnicas como el *tapping*, cuyo sonido puede servir también de ejemplo de marcador sonoro derivado de un modo de activación.

Regresando a los procesos dialécticos que envuelven a las tecnologías mediadoras, es de sumo interés tener en cuenta que estos “generan fricción, así como empuje, y producen marcadores sonoros a lo largo del recorrido” (Askerøi 2013: 33). Como expone Paul Théberge, “los usos y los abusos específicos, o el rechazo explícito de diversas tecnologías, son [...] instrumentales a la hora de definir un ‘sonido’ particular –una estética pop–, e inducen la construcción de ‘distinciones’ entre los géneros que conforman la música popular” (2006: 26). Estas apreciaciones permiten considerar la sorpresa auditiva causada por el uso de nueva tecnología –y la controversia que siga a dicha sorpresa– como una de las piezas clave en la formación de los marcadores sonoros de tiempo, así como suponer que, si bien no todos, posiblemente algunos de esos marcadores tengan su origen en tecnologías que gozaron en sus inicios de una gran opacidad.

El planteamiento en el presente artículo consiste en utilizar el sistema basado en los marcadores sonoros como herramienta para el análisis de un caso de reproducción musical, con la intención de iniciar una reflexión en torno al contraste presente entre los paradigmas de producción de las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX. Concretamente, se examinará el sonido de las dos versiones de "Here I Go Again" de la banda británica de hard rock Whitesnake, grabadas en 1981/1982 y 1987 respectivamente, mediante el sistema de análisis propuesto. Dicha mirada debe facilitar la comparación del planteamiento sonoro de ambas versiones, ayudando a establecer relaciones entre los detalles audibles y sus tecnologías de procedencia. La combinación de los resultados de esta confrontación con el conocimiento sobre los procesos dialécticos que se generaron en torno a las nuevas tecnologías de producción en los años ochenta puede dar lugar a consideraciones interesantes sobre la influencia de la tecnología en la conceptualización del pop, tanto desde un

punto de vista general, como desde la perspectiva de la codificación cultural del sonido de la época<sup>3</sup>.

### **Tecnología y dialéctica en los ochenta**

Tres elementos actuaron como revulsivo tecnológico en los ochenta, condicionando el sonido de la música popular producida durante la década: la progresiva "computerización" del estudio de grabación, el auge de las técnicas de *sampling* y el desarrollo de los instrumentos de teclado (Théberge 1997). Richard Burgess se hace eco del impacto que causó la llegada de las nuevas consolas creadas por Solid State Logic en el tratamiento del sonido: "el uso de puertas, compresores y ecualización quirúrgica fue rápido e intuitivo para los ingenieros y productores. Junto con la automatización fácil de usar, las mezclas empezaron a estar altamente procesadas y cualquier ruido externo era regulado y muteado" (2014: 107). Las nuevas prestaciones de las tecnologías de grabación provocaron un cambio en el modo en que los productores percibían su propio trabajo. Así, Chris Tsangarides (En Yates 2016), productor de artistas como Thin Lizzy o Judas Priest, y Keith Olsen (En Yates 2016), quien trabajó con Whitesnake, entre otros, hablan de su experiencia al pasar de un paradigma basado en la "calidad" de las canciones y la *performance*, el de los setenta, a uno en que el que "todo iba de producción" (Tsangarides, en Yates 2016), el de los ochenta. Si se tienen en cuenta las ideas expuestas hasta el momento es fácil comprender que, aunque en realidad siempre había ido de producción –la noción de "sonido" como categoría conceptual venía siendo utilizada por músicos y productores desde los primeros sesenta (Théberge 1997)– estos testimonios documentan la fricción que la nueva tecnología de grabación estaba provocando. El mismo Tsangarides (2016) bromea en torno al uso que durante los ochenta se hizo del multipistas:

---

<sup>3</sup> La autora es consciente de que el análisis de un único caso no permite extraer un conocimiento general sobre el sonido de la música popular de los ochenta, ni sobre el sonido que pretenda evocar la década desde el presente. No obstante, plantea que la mirada a un caso concreto es un buen punto de partida para abrir el debate en torno a una serie de ideas que pueden contribuir a una mejor comprensión de los procesos de creación, recepción y consumo en el pop.

Aquellos discos de los ochenta estaban tremendamente sobregrabados –porque podías. [...] Hasta más o menos 1974 había dieciséis pistas. Después de eso fueron veinticuatro pistas. Entonces en los ochenta empezaron a ser dos veinticuatro pistas juntos con un sincronizador. Y habían hecho *Sgt. Peppers* en cuatro pistas, así que eso lo pone todo en perspectiva. Nosotros los productores salíamos con todo esto: ‘Oh, yo usé veinte millones de pistas para hacer esa canción’. ‘Bueno yo usé aún más’. ‘¿Has oído que Mutt Lange usaba cinco billones de pistas?’. Eran como susurros. Pero realmente todo tenía que ver con conseguir ese definitivo, gran sonido enorme.

Lo exagerado del sonido de los ochenta, fruto de las nuevas opciones de procesamiento y de la posibilidad de sobregrabar como nunca antes, devolvió su opacidad a las tecnologías anteriores, haciendo posible establecer un mapa temporal del desarrollo del multipistas.

No fue menor el impacto causado por el ascenso de los sintetizadores, *samplers* y cajas de ritmos. Según Théberge, “los instrumentos musicales digitales tuvieron una influencia determinante en la actividad de la creación musical durante los años ochenta [...] en parte por el carácter único y preformado de los sonidos” (1997: 198) que incorporaban. Dicha influencia también daría lugar a opiniones dispares sobre la nueva tecnología. El mismo Théberge subraya que “los músicos se quejaban de que el limitado rango de sonidos construidos en algunas ‘cajas de ritmos’ y sintetizadores los forzaron virtualmente a escribir música de una forma particular” (1997: 1). Mientras tanto, sin embargo, algunos creadores encontraban en los sonidos digitales una nueva fuente de inspiración:

Me he estado metiendo en los sonidos últimamente... dándome cuenta de que, si algo tiene un sonido suficientemente interesante, no tienes que tocar tanto en el instrumento. Si coges un teclado que tiene un sonido interesante, no tienes que tocar muchas notas en él. El *sonido* se hace cargo... Ellos son parte de la composición, aunque creo que mucha gente... puede verlo como algo superfluo para la esencia de la música. Pero en esta música creo que es realmente importante. (Marcus Miller, en Théberge 1997: 186)

Sirvan estos testimonios para subrayar la ya apuntada relación entre el nacimiento de nuevas tecnologías mediadoras y la transformación del marco conceptual que envuelve los procesos de creación, recepción y consumo en la música popular. En los años ochenta, el desarrollo tecnológico contribuyó a una revisión de los elementos a tener en cuenta en la propia composición,

colocando el 'sonido' en sí mismo en una posición privilegiada, por delante de componentes como la armonía, la melodía y el ritmo, y añadiendo un eslabón más a una larga tradición de rígidas dicotomías alimentadas por la controversia: sonido musical *versus* lenguaje musical, producción musical *versus* performance, etc. (Théberge 1997). Dentro de este contexto, es posible afirmar que atender al contraste sonoro provocado por la irrupción de nuevas tecnologías es atender al nacimiento de nuevas ideas sobre el sonido y sobre los 'modos correctos' de hacer música.

### **"Here I Go Again": re-producción musical y contraste sonoro**

El interés por comparar dos paradigmas de producción distintos conlleva preguntarse si existen casos que faciliten dicha contraposición, permitiendo elaborar un mapa más o menos claro de las diferencias sonoras. Por un lado, es necesario encontrar un ejemplo que ayude a focalizar la escucha en el sonido, que como se ha expuesto resulta del uso de ciertos instrumentos y procesos. En este sentido, parece idóneo recurrir a un ejemplo de *re*-producción, por cuanto da lugar a distintas versiones de una misma obra: al no existir entre ellas cambios significativos a nivel de armonía, melodía, ritmo o forma, es sencillo plantear una escucha centrada en esos detalles tímbricos y de procesamiento. Por otro lado, sería deseable analizar una pieza catalogable como *mainstream*, pues el nacimiento del tipo de memoria y subjetividad colectivas que otorgan significado a los marcadores sonoros "es el resultado de experimentar la tecnología y la vida diaria en la matriz de la cultura del consumo y los *mass media*" (Théberge 1997: 205). Finalmente, se ha valorado la cuestión temporal. Como se ha apuntado en un apartado anterior, la obra seleccionada fue grabada por primera vez en 1981/1982, momento en el cual la tecnología de los setenta ya estaba absolutamente naturalizada, y en que los grandes cambios que traería consigo la nueva década estaban aún por llegar. Asimismo, la segunda versión se grabaría en 1987, cuando las tecnologías que han sido descritas como identificativas de los ochenta se encontraban en pleno uso, dando lugar a los procesos dialécticos anteriormente revisados.

La versión de "Here I Go Again" de 1982 fue producida por Martin Birch y estaba incluida en el álbum *Saints & Sinners* de la banda Whitesnake, que en aquel momento no se llegó a lanzar. Los productores de la versión de 1987, incluida en el disco de nombre *1987*, fueron Mike Stone y Keith Olsen. Esta revisión alcanzó el número 4 en Billboard<sup>4</sup> y su videoclip fue masivamente irradiado a través de MTV. Dom Lawson (2009) recoge algunas de las claves del éxito del álbum:

Lanzado en la primera semana de abril, *1987* fue un éxito instantáneo y masivo. Ante todo en EE.UU., donde Whitesnake se convirtió en un accesorio regular en el nuevo canal de televisión MTV con los lustrosos clips promocionales de las canciones más grandes del álbum, *Still Of The Night*, *Here I Go Again* y la poderosa balada *Is This Love* [...] Resonando perfectamente con el *glamour* y la ampulosidad que parecían ser universalmente populares en los ochenta, la música de Whitesnake y su enfoque visual extrañamente poco sutil condujo a ventas de más de ocho millones de copias solo en EE.UU.

Joey Tempest (en Yates 2016), quien alcanzara la fama durante los mismos años, apunta a su vez que con *1987* Whitesnake llevó al límite el sonido "rechoncho y pomposo" que caracterizó la década.

Teniendo en cuenta todas estas cuestiones, se toma "Here I Go Again" como un posible ejemplo del sonido de los ochenta, considerándolo un objeto de estudio pertinente para la revisión del contraste sonoro con la década anterior.

### **1982 versus 1987**

A continuación, se describen los resultados obtenidos tras la escucha de las dos versiones. Se ha decidido organizar la información partiendo de la impresión general que produce el conjunto, para después apuntar las diferencias entre los instrumentos, de la base (batería) a las voces. Se considera que este sistema permite una lectura y comprensión rápida por parte de cualquiera que esté familiarizado con la composición del sonido en la música popular. Asimismo, se apunta en cada caso la tipología de marcador a la que pertenecen las estructuras sonoras descritas.

---

<sup>4</sup> Billboard Chart History Whitesnake: <https://www.billboard.com/music/whitesnake/chart-history/hot-mainstream-rock-tracks> [Consulta: 7/06/2020]

La diferencia principal entre el sonido general de ambas versiones se encuentra en el hecho de que la primera ofrece un resultado más parecido al de directo, mientras la segunda presenta un plano sonoro más cercano, dejando a la vista el efecto de la grabación separada "por pistas" y el *overdubbing*. Se ha hablado de cómo los productores sintieron que habían pasado de un paradigma en el que el peso recaía en la *performance* a uno basado en la producción. Es muy probable que ninguna de las dos versiones sea una grabación en directo<sup>5</sup> y que, por tanto, en ambas medie la tecnología multipista, así como las herramientas de procesamiento en estudio. Pero la de 1987 parece más tratada –por ejemplo, se distingue una buena cantidad de reverberación añadida a la mezcla final y una colocación más cercana de la voz–, por lo que dicha tecnología es más evidente. Interesa recordar aquí que las grabaciones "rock" han sido juzgadas desde sus inicios en relación con el ideal estético del género: el "auténtico" sonido de "directo" (Frith 2012). Si, como apuntaba Richard Burgess (2014), en las grabaciones de los ochenta se minimizaba la cantidad de ruido externo y se aplicaban los efectos de un modo casi "quirúrgico", sin duda el sonido resultante se iría alejando de la rugosidad propia de aquellos instrumentos "reales" imprescindibles en cualquier música etiquetable como "buen rock" (Frith 2012). Obviamente, esta primera diferencia se explica por el uso de los nuevos recursos de grabación de los que hablaban Olsen, Tsangarides y el mismo Burgess, recursos que contribuyeron al resultado "húmedo y lustroso" propio de la época. Es interesante añadir también que este primer elemento de contraste deriva del uso de ciertos procedimientos –como pueden ser la aplicación de reverberación artificial o una determinada colocación de los sonidos en el campo estéreo–, pudiéndose etiquetar las estructuras acústicas resultantes como marcadores sonoros por vía procedimental.

De igual modo, las diferencias presentes en el sonido de la batería derivan del uso de determinadas técnicas de procesamiento. La caja y los toms de 1987 están claramente más reverberados. Así mismo, y también en la segunda

---

<sup>5</sup> Aunque es muy difícil saber con certeza si algunos de los instrumentos de 1982 fueron grabados en conjunto, el conocimiento sobre el contexto de producción de la época y los testimonios sobre él aportados permiten presuponer que se hizo uso del multipistas y de las herramientas de procesamiento.

versión, es posible distinguir la presencia de compresión en el bombo. El resultado de combinar estos procesos es un sonido alejado del directo y un claro ejemplo del potencial creativo del estudio de grabación. En este caso, el uso de reverberación artificial hace posible situar la caja y los toms en un espacio catedralicio, mientras la resonancia del bombo corresponde a la de un lugar sin prácticamente reverberación. Se trata de lo que Roquer describe como una "hiperrealidad sonora socialmente aceptada" (2018: 12), una licencia del plano sonoro especialmente recurrente en los años ochenta. La impresión sonora resultante contrasta con la de 1982, mucho más parecida a la que se percibiría en directo, y en la que todas las partes del instrumento resuenan de forma similar. La tecnología que media en este caso es la aplicación a la caja y los toms de la llamada *gated reverb*, que causó un gran impacto tras su aparición, para ser posteriormente naturalizada como consecuencia de su repetido uso durante la década:

Hugh Padgham estaba preparando la instalación para grabar las baterías de Phil Collins en la pista *Intruder* del tercer álbum en solitario de Peter Gabriel. Estaban en el estudio dos de los Townhouse Studios de Virgin Records en West London con la batería de Collins instalada en la sala de piedra con un sonido 'muy de directo'. La sala de control tenía la nueva SSL equipada con un *reverse talkback*<sup>6</sup>, que estaba fuertemente comprimido. Collins tocó su batería mientras el *reverse talkback* estaba encendido y Padgham, reconociendo la singularidad y el poder del sonido, llamó la atención del productor Steve Lillywhite. Durante la noche, los técnicos volvieron a cablear el *patchbay* para que Padgham pudiera grabar el sonido, y nació el sonido de batería comprimido y 'puerteado'<sup>7</sup> de Phil Collins, que se emplearía miles de veces". (Burgess 2014: 107)

<sup>6</sup> El *reverse talkback* (conocido también como *listen mic*) hace referencia a la comunicación del músico (desde la sala de grabación) hacia el técnico (ubicado en el control). La Solid State Logic (una de las primeras consolas en integrar este sistema de comunicación) contaba con una entrada específica para esta función, cuyo característico compresor fue utilizado por Padgham para conseguir la sonoridad que identificamos en las baterías de Phil Collins.

<sup>7</sup> Las puertas de ruido permiten que la señal de audio quede anulada cuando se quieren evitar ciertos sonidos o efectos. Su funcionamiento en este caso consiste en el recorte artificial de la envolvente del sonido de la caja. Al tratarse de un efecto que cierra el paso a los sonidos que están por debajo del umbral establecido, se le ha otorgado el nombre de "puerta". En este caso es el efecto de reverberación lo que es procesado por la puerta, de ahí el concepto de *gated reverb*.

Muy probablemente, el efecto de la *gated reverb* es uno de los sonidos más representativos de los años ochenta, a la par que uno de los que más impresionaron a músicos y productores. Chris Tsangarides (en Yates 2016) habla así sobre él:

Es como - bam! Es el sonido que Phil Collins utilizó en sus toms para In the Air Tonight. Yo solía escucharlo todo el maldito tiempo. Tenías ese maldito y fuerte sonido de caja, y luego algún pobre bestia intentando que su guitarra sonase por encima de él.

Definitivamente, se trata de una de las sonoridades que colaboró a la "inflación sonora" (Yates 2016) de la década, contrastando de forma nítida con su precedente de los setenta.

Siguiendo con el sonido del bajo, conviene remarcar que el contraste deriva en este caso del uso de sintetizadores. Como se ha expuesto anteriormente, los instrumentos digitales causaron un tremendo impacto en el modo de hacer música durante los ochenta, condicionando tanto la composición como la recepción y dando lugar a algunos de los más claros marcadores sonoros por vía instrumental. Keith Olsen (en Brown 2012) explica cómo combinó el sonido del Yamaha DX7 y el Sequential Prophet VS para crear la línea de bajo:

Rehicimos la mayor parte del bajo con un sintetizador. El secreto de la forma en que lo hicimos funcionar como un bajo real en la mezcla fue la selección de los patches: usamos un [Prophet] VS y un DX7 y los juntamos vía MIDI –era realmente temprano en la vida del MIDI– funcionó muy bien y tocamos todas esas partes en un teclado.

Curiosamente, el productor habla de hacer funcionar el sonido como el de un "bajo real", cuando se podría haber utilizado un bajo eléctrico para grabar toda la línea, pero aparentemente traer el tema al nuevo contexto sonoro de la década pasaba por contar con las tecnologías del momento. Así, el bajo digital de 1987 contrasta con el de la versión anterior, al parecer este sí, grabado con un "instrumento real". Las palabras de Olsen muestran de nuevo el modo en que desarrollo tecnológico y autenticidad se han ido entrelazando durante la historia de la música popular. La necesidad de elaborar un sonido que se comportase "como el de un bajo real" surge del paradigma de autenticidad del género en un entorno condicionado por la aparición de los modernos instrumentos digitales. Recordando las ya apuntadas ideas de Askerøi (2013), puede decirse que, tras esa fricción inicial, el sonido de los nuevos

instrumentos sufriría una transformación hasta ser conceptualizado como representativo del modo de hacer música en los ochenta. Es más, solo tras esa transformación el productor opta por dar visibilidad a una tecnología que había tratado de ocultar bajo el velo de la transparencia.

En lo que respecta a los teclados, el evidente contraste entre el órgano Hammond utilizado en 1982 y el sintetizador de 1987 permite tomar conciencia del impacto que a nivel tímbrico causó la nueva tecnología. La evolución de la síntesis a un nivel comercial y el desarrollo general de los instrumentos de teclado durante los primeros ochenta (Théberge 1997) convirtieron al sintetizador en el instrumento más representativo de la década, siendo posible rastrear su uso en prácticamente todos los estilos de "música popular". No obstante, y antes de convertirse en un objeto familiar, algunas de las consecuencias de su uso colisionaron también con las entonces vigentes ideas sobre el "sonido correcto":

Tenías aquellos enormes conjuntos de teclados enlazados por MIDI –uno tocando cuerdas, otro tocando el órgano, cualquier cosa que quisieras– y conseguías ese sonido absolutamente masivo. Pero cuando lo ponías en la pista, no podías oír la guitarra. Esto no casaba en absoluto. Pensé: ¿Cómo es que puedo poner un álbum de Deep Purple o Uriach Heep de hace años ahora y oírlo todo? ¿Qué está pasando? Entonces me di cuenta de que, ya sabes, aquello era todo equipamiento analógico. (Tsangarides, en Yates 2016)

Usos y abusos de las tecnologías que estimulan el desarrollo de nuevas ideas sobre la música. Los sintetizadores estaban allí y los músicos y productores se lanzaron a experimentar con ellos, llevando el acabado al límite. ¿Por qué lo hicieron? Probablemente –como el propio Tsangarides exclamaba al hablar del uso del multipistas– porque podían. No se diseña un nuevo coche de carreras para no pisar a fondo el acelerador. Del mismo modo, había que explotar al máximo las opciones creativas que ofrecía la síntesis digital, por primera vez incorporada en instrumentos compactos, fáciles de utilizar y a un precio asequible. Tsangarides deja claro con sus palabras hasta qué punto esto se hacía, aunque ello supusiera revisar el espacio que cada instrumento debía ocupar en la mezcla final. Así, el énfasis en las guitarras, descrito por Timothy Warner (2003) como una de las principales diferencias entre el rock y el pop, se diluía con la incorporación de los nuevos instrumentos. Sin duda, el abundante

sonido del Sequential Prophet VS de 1987 puede ser descrito como un ejemplo audible de estos procesos de transformación. Llegado este punto, además, es factible preguntarse si toda esta dialéctica tecnológica no deja al descubierto una cuestión interesante: el pop y el rock no son en realidad tan distintos a nivel de producción. Lo que los diferencia verdaderamente es el marco conceptual desde el que se descodifica el proceso de grabación y sus sonidos resultantes o, dicho de otro modo, el paradigma de autenticidad desde el cual estos elementos son juzgados. Es muy probable que el “patrón de rechazo”<sup>8</sup> (Martí 2000: 96) que en ocasiones se observa –y del que algunos de los testimonios presentes en este artículo son un ejemplo– hacia el rock de los 1980, se deba a la posibilidad de encontrar en él ciertas construcciones sonoras consideradas propias del pop. Con un paradigma de autenticidad que priorizaba el virtuosismo musical y la performance por encima de la tecnología y el proceso de grabación (Warner 2003), el rock se conmocionó ante la llegada del aparato digital.

Pasando a las guitarras, puede decirse que el principal elemento de contraste se encuentra en la distorsión. La versión de 1982 cuenta con una distorsión con poca saturación, cuyo sonido puede clasificarse como cercano al *blues-rock*, mientras en la revisión de 1987 hay una saturación mucho mayor, que resulta en un sonido más *hard rock*, incluso *heavy*. El mismo David Coverdale (En Lawson 2009) explica que había llegado la hora de dejar atrás la tradicional escena del *blues*, y que para lograr el cambio deseado decidió contar con la ayuda de un guitarrista cuyo estilo se alejase del de los anteriores. Este detalle dice mucho del modo de conceptualizar el género, pues parece que para Coverdale cambiar el guitarrista era la clave para dar un vuelco al sonido y tomar una nueva dirección. Avanzando en este razonamiento, y aceptando que la técnica instrumental, es decir, el modo de activar el sonido, puede también producir contraste y derivar en construcciones sonoras representativas de estilos o épocas concretos, surge una cuestión interesante. ¿Es posible que una innovación tecnológica derive en un mayor uso de determinadas técnicas

---

<sup>8</sup> El concepto es definido por Josep Martí (2000) como “aquel complejo de elementos de signo cultural que declara ‘no deseable’ una unidad cualquiera del amplio espectro fenoménico del hecho musical” (p.97).

instrumentales? En el álbum 1987 se observa una presencia muy superior de técnicas como los armónicos artificiales o el *tapping*. Sería muy interesante saber hasta qué punto las nuevas tipologías de distorsión, diseñadas en el moderno entorno digital, pudieron derivar en un 'abuso' de ciertos modos de activación, y si estos podrían ser considerados marcadores sonoros de la época. Aunque este es material para futuras investigaciones, se esbozan aquí estas ideas para llamar la atención sobre un hecho sumamente importante y a menudo olvidado por la disciplina: las tecnologías procedimentales (p.e. la distorsión) no solo influyen en el sonido una vez ya ha sido grabado, sino que condicionan profundamente nuestras formas de tocar.

Por último, las voces, de nuevo más procesadas en la versión de 1987. Olsen (En Brown 2012) recuerda que aplicó reverberación, compresión y *delay* a la voz principal, y que utilizó unas cuarenta pistas para los coros. Por tanto, contribuyó también con esta parte al 'masivo' acabado final. Además, como se ha apuntado anteriormente, el plano sonoro de 1987 es más cercano, dando como resultado un sonido alejado del de directo. En conclusión, puede decirse que la combinación del alto nivel de procesamiento con la ocupación del primer plano sonoro enfatiza la presencia de las voces en un gesto que Warner (2003) también ha descrito como más propio del pop. Nuevamente, un uso concreto de la tecnología se convierte en una ocasión para polemizar.

### Reflexiones finales

Se apuntaba al inicio de estas líneas la necesidad de revisar el impacto del desarrollo tecnológico en la conceptualización del sonido de la música popular. Dicha revisión se ha llevado a cabo teniendo en cuenta algunos de los procesos dialécticos a los que dio lugar la irrupción del nuevo aparato digital de producción durante los años ochenta del siglo XX, y trae consigo una serie de reflexiones interesantes. En primer lugar, puede apuntarse como, mucho antes de que las estructuras sonoras surgidas en el recién estrenado contexto tecnológico lleguen a ser relacionadas con determinados conceptos, géneros o épocas, los nuevos aparatos revolucionan el proceso creativo y el modo en que este es pensado por músicos y productores. Se ha visto que con el uso y "abuso" de los renovados instrumentos de producción se inicia un proceso que

no solo levanta el velo invisible bajo el que se encontraba la tecnología anterior, sino aquel que camuflaba ciertos modos de hacer música considerados "correctos" o "naturales". De este modo, el recorrido realizado permite sugerir que la nueva tecnología causa conmoción, y es por tanto opaca, no únicamente porque dé lugar a nuevos sonidos, sino también porque da lugar a nuevos comportamientos. Este razonamiento posibilita pensar el desarrollo tecnológico como factor que colabora en mostrar algunas de las estructuras vigentes en el entramado de la conducta musical humana, actuando como revulsivo en la formación de nuevos sonidos y conceptos sobre música.

En segundo lugar, se plantea la posibilidad de relacionar el nivel de fricción que genere una nueva tecnología con la capacidad representativa de sus sonidos derivados. Aunque se ha subrayado la complejidad de los procesos de marcaje cultural, es factible anotar que, si el nivel de impacto deriva en un uso y difusión masivos de dichas estructuras durante un determinado período, es probable que estas acaben por representarlo. Se ha hablado de la importancia de los *mass media* en la formación de una subjetividad colectiva en el contexto de la música popular. Así mismo, se han apuntado las ideas de Askerøi acerca de la transformación que sufre la relación de los individuos con la tecnología, "desde las inicialmente radicales, incluso traumáticas, experiencias (vía modas)" (2013: 10-11) hasta su naturalización al ser asociada con determinados actores culturales. Todo esto, junto con la observación de algunos de los procesos dialécticos a los que las nuevas tecnologías de los años ochenta dieron lugar, permite sugerir que la formación de un marcador sonoro de tiempo pueda depender de la triangulación entre los siguientes factores: el nivel de sorpresa que cause la recién estrenada tecnología; el nivel de controversia al que su uso dé lugar, dicho de otro modo, que la tecnología dé mucho que hablar, estimulando el movimiento del ideario que la juzga (pensemos en lo que sucede con cualquier moda); y su uso "masivo" durante la época, un uso capaz de conceder a las estructuras sonoras que de ella deriven una gran relevancia social. Sirva de ejemplo para esta argumentación el caso de la *gated reverb*, que causó un fuerte impacto en el momento de su "descubrimiento", provocando una revisión del modo de concebir el sonido de la batería, y cuyo

efecto se utilizó “hasta la muerte”<sup>9</sup> durante la década. Estos ingredientes, en combinación con una “vuelta a las raíces” (Tempest, en Yates 2016) que de nuevo “desnuda” el sonido del instrumento durante los noventa, se configuran como parte de la receta que convierte el citado efecto en uno de los más claros marcadores sonoros del *zeitgeist* de los ochenta.

Por último, y con respecto al análisis planteado, se considera que la mirada a casos de *re*-producción musical puede ser una herramienta útil para examinar el contraste sonoro entre distintos paradigmas de producción. Los estudios sobre música popular han tendido a menudo a centrarse en elementos contextuales, dejando a un lado el texto, es decir, el “sonido” en sí mismo (Théberge 1989 y 1997, Middleton 1993, Katz 2010, Tagg 2012 y 2015, Askerøi 2013). De esta circunstancia surge la necesidad de contar con herramientas que permitan centrar la investigación en los detalles audibles. El sistema basado en los marcadores sonoros puede sin duda ser una de esas herramientas, aunque su aplicación no está exenta de dificultad. Askerøi explica cómo “los códigos musicales y la competencia auditiva convergen en la materia de la marcación y por tanto están involucradas en cualquier lectura de textos pop” (2013: 20). Es por tanto evidente que la aplicación del sistema está condicionada de entrada por el nivel de conocimiento que el investigador y/u oyente tenga del código musical que pretende analizar. En el caso concreto de “Here I Go Again”, una buena aplicación pasa por ejemplo por la capacidad para detectar diferencias en el resultado sonoro de los principales procesos utilizados en la música popular (p.e. reverberación, compresión, uso de la panorámica, etc.) y, aun así, ser capaz de identificar la presencia de reverberación no significa ser capaz de cuantizarla. Urge recalcar, por consiguiente, que aunque una audición competente permite iniciar la descripción, esta no cesará en ser laxa mientras las herramientas conceptuales no vayan acompañadas de aquellas que contribuyan a objetivar la composición del sonido. Es posible, en definitiva, que sea necesaria una nueva revolución

---

<sup>9</sup> Susan Rogers, profesora dell Berklee College, utiliza esta expresión en relación con el uso de la *gated reverb* a partir del instante 6:00 del siguiente vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=Bxz6jShW-3E>

en la que los procesos dialécticos en torno a las tecnologías de grabación revisen sus posibles aplicaciones como instrumentos de análisis.

## Bibliografía

- Askerøi, Eirik. 2013. *Reading Pop Production. Sonic Markers and Musical Identity* (Tesis doctoral). Universidad de Adger, Kristiansand.
- Auner, Joseph. 2000. "Making Old Machines Speak: Images of Technology in Recent Music." *Echo: A Music-Centered Journal* 2(2). <http://www.echo.ucla.edu/Volume2-Issue2/aurer/aurer.pdf> [Consulta: 13 de septiembre de 2020]
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild. 2010. "Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's 'Break'". En *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, ed. A. Dannielsen, 159-175. New York, USA: Routledge.
- Brown, Jake. 2012. *Behind the Boards. The Making of Rock 'n' Roll's Greatest Records Revealed*. Montclair: Trade Book Division Editorial.
- Burgess, Richard. 2014. *The History of Music Production*. New York: Oxford University Press.
- Frith, Simon. 2012. "The Place of the Producer in the Discourse of Rock". En *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, eds. Zagorsky-Thomas S., Frith, S. 207-218. Surrey: Routledge.
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, Ltd.
- Lawson, Dom. 2009. "Whitesnake: The Story Behind 1987". *Louder. Together We Are Louder*. <https://www.louderound.com/features/whitesnake-the-story-behind-1987> [Consulta: 2 de junio de 2020]
- Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva editorial, SL.
- Middleton, Richard. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap". *Popular Music* 12(2): 177-190.
- Roquer, Jordi. 2018. "Sound Hyperreality in Popular Music: On the Influence of Audio Production in our Sound Expectations". En *Sound in Motion. Cinema, Videogames, Technology and Audiences*, ed. Encabo. E. 17-39. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Segura, Silvia. 2019. "Nostalgia ON: Sonidos evocadores del *Zeitgeist* de los ochenta". *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*. (2): 24-45.

Tagg, Philip. 2012. *Music's Meanings A Modern Musicology for Non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholar's Press.

Tagg, Philip. 1982. "Analysing popular music: theory, method and practice". *Popular Music*, 2. 37-65. (Revisión de 2015)

Théberge, Paul. 1997. *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*. Hanover: University Press of New England.

Warner, Timothy. 2003. *Pop Music Technology and Creativity. Trevor Horn and the Digital Revolution*. New York: Ashgate Publishing.

Wicke, Peter. 2009. "The Art of Phonography: Sound, Technology and Music". En *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, ed.D. B. Scott. Aldershot: Ashgate.

Yates, Henry. 2016. "Synths & Simmons: The sound of the 80s". *Classic Rock*. <https://www.loudersound.com/features/synths-simmons-the-sound-of-the-80s>  
[Consulta: 17 de mayo de 2020]

## Rasgos estilísticos del reggaetón *mainstream*, una aproximación desde la producción musical

MARINA ARIAS SALVADO

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Palabras clave: reggaetón *mainstream*, producción musical, género y estilo musical, década de 2010.

Keywords: *mainstream reggaeton, music production, musical genres, style, 2010's.*

Cita recomendada:

Arias, Marina. 2020. "Rasgos estilísticos del reggaetón *mainstream*, una aproximación desde la producción musical". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## RASGOS ESTILÍSTICOS DEL REGGAETÓN *MAINSTREAM*, UNA APROXIMACIÓN DESDE LA PRODUCCIÓN MUSICAL

Marina Arias Salvado

### Resumen

Definido por un patrón rítmico de *kick* y *snare* conocido como *dembow*, el reggaetón despierta tanto simpatía gracias a su carácterailable como rechazo por su ritmo repetitivo, argumento que sus detractores emplean para señalar una supuesta falta de originalidad. No obstante, es posible apreciar diferentes tendencias estilísticas dentro del reggaetón en su vertiente más comercial –la cual en los últimos diez años se ha desarrollado entre Puerto Rico y Colombia, principalmente– que permiten escuchar los “circuitos socio-sónicos” (Rivera, Marshall, Pacini 2009) trazados por productores, artistas, industria musical y audiencias. Siguiendo a Goodman (1990 en Guerrero 2014), podemos manejar el concepto de estilo como el conjunto de aquellos rasgos distintivos de un autor, escuela o periodo histórico que adquieren valor simbólico. Al aplicar este concepto en los estudios de música popular, la figura del productor musical se revela como un agente clave en la delimitación de diferentes estilos musicales. Además, en el terreno del análisis de la producción de música electrónica, los vídeo tutoriales de YouTube se convierten en un recurso etnográfico fundamental para llevar a cabo esta tarea, que a su vez se inspira en los análisis de reggaetón desde la producción musical realizados por Wayne Marshall (2009). De este modo, en este artículo nos aproximamos a algunos de los estilos de reggaetón *mainstream* puertorriqueño y colombiano de la década de 2010 para observar los procesos de cambio y permanencia que ha sufrido uno de los géneros más relevantes dentro del panorama comercial de la música popular actual.

**Palabras clave:** reggaetón *mainstream*, producción musical, género y estilo musical, década de 2010.

## Abstract

Defined by a kick and snare rhythmic pattern known as dembow, reggaeton arises both sympathy due to its danceability and rejection because of its repetitive rhythm, an argument often held by its detractors to point out a supposed lack of originality. However, it is possible to appreciate different stylistic trends within reggaeton in its most commercial aspect –which has been developed in the last ten years between Puerto Rico and Colombia, mainly– that lend us to listen to the “socio-sonic circuitry” (Rivera, Marshall, Pacini Hernandez 2009) drawn by producers, artists, music industry and audiences. Following Goodman (1990 in Guerrero 2014), we can handle the concept of style as a set of those distinctive features of an author, school or historical period which have symbolic value. Bringing this concept to Popular Music Studies, the figure of the music producer is revealed as a key agent in the delimitation of different music styles. In addition, in the field of electronic music production analysis, YouTube video tutorials become a fundamental ethnographic resource to carry out this task, which has been firstly inspired by reggaeton analyses from the musical production made by Wayne Marshall (2009). Thereby, in this paper we will approach some of the Puerto Rican and Colombian mainstream reggaeton styles of the last ten years to observe the processes of change and permanence that one of the most relevant genres within the commercial scene of current popular music has suffered.

**Keywords:** mainstream reggaeton, music production, musical genres, style, 2010’s.

## Introducción

El reggaetón es un género musical que se define principalmente por emplear como base rítmica el *dembow*, una combinación específica de *kick* y *snare*<sup>1</sup> que, según ha estudiado Wayne Marshall (2008), es heredera del *riddim* de la canción “Dem Bow” (1990) del jamaicano Shabba Ranks. Esta base rítmica

<sup>1</sup> El *kick* o bombo en español, funciona –gracias a su habitual localización en tiempos fuertes del compás– como el elemento percusivo que marca la pulsación. La *snare*, o caja en español, aporta el elemento sincopado que incita al baile. Juntos constituyen los patrones básicos de diferentes géneros de música popular, desde el rock al hip hop.

resuena en la actualidad, invitando al baile, a la vez que se convierte en objeto de crítica dentro de la cultura popular por su carácter repetitivo. Sin embargo, frente a este elemento constante, podemos escuchar cómo a lo largo del tiempo se han ido empleando distintas técnicas de producción musical cuyo análisis nos permite diferenciar varias corrientes estilísticas dentro del fenómeno del reggaetón en su vertiente más comercial, que en los últimos años se ha desarrollado, fundamentalmente, en Puerto Rico y Colombia. La pertinencia de abordar este género musical desde la perspectiva de la producción musical reside en el desequilibrio entre las altas cifras que generó en la última década<sup>2</sup> y la atención recibida por parte de la academia, pues, si bien la bibliografía relativa al reggaetón como fenómeno cultural es extensa<sup>3</sup>, los textos musicológicos pecan frecuentemente de ignorar, de manera consciente o no, su valor como objeto de estudio desde el plano musical. Dicho estudio, que en futuras investigaciones podría completarse con el análisis de otros elementos estéticos, culturales, sociales y económicos, pretende servir como punto de partida para observar las redes transnacionales o, como lo denominan Rivera, Marshall y Pacini Hernandez (2009), los “circuitos socio-sónicos” del reggaetón y su impacto en la historia de la música popular de la década de 2010.

Por consiguiente, en este artículo nos interesa especialmente ahondar en el aspecto musical. Para ello aplicaremos los conceptos de género y estilo musical, estudiados en profundidad por Juliana Guerrero (2012; 2014), en la interpretación de distintas tendencias estilísticas dentro de la producción de reggaetón comercial. Tras exponer la metodología a seguir para afrontar el análisis desde la producción de música electrónica, pasaremos a definir los principales rasgos que caracterizan a los distintos estilos de reggaetón

---

<sup>2</sup> Por dar números, el reggaetón experimentó un crecimiento del 119% en Spotify en el periodo 2014-2017 (Rodríguez 2017) y en el primer semestre de 2019 ocupaba 5 de los 10 vídeos musicales más vistos en YouTube (Galindo 2019).

<sup>3</sup> Abundan textos sociológicos desde la perspectiva de género (Araña, Tortajada y Figueras-Maz 2019), así como otros de carácter etnográfico que reflexionan sobre su conexión con las identidades, ya sea la latina (Kattari 2009), u otras identidades nacionales (Baker 2011).

*mainstream*<sup>4</sup> puertorriqueño y colombiano que hemos sido capaces de identificar a lo largo de esta investigación.

### **Categorización de los fenómenos de la música popular**

Las etiquetas de género y estilo musical lideran, dentro de los estudios de música popular, uno de los debates teóricos más intensos de las últimas décadas, donde se superponen propuestas desde la semiótica, la sociología y la musicología en tanto que estudio del objeto musical mismo. Juliana Guerrero (2012), además de participar en este debate, recopila algunos de los planteamientos más aceptados, ofreciendo un extenso estado de la cuestión sobre esta problemática. Así, algunas de las ideas expuestas en su artículo permiten proporcionar una visión general de lo que se puede entender actualmente por género y estilo musical. Por un lado, es importante entender que los distintos géneros musicales derivan de “procesos de categorización cognitiva” (López Cano 2006, citado en Guerrero 2012: 11). Es decir, lejos de ser etiquetas dadas *a priori*, se construyen a través de una interacción constante entre “la industria, el texto y el sujeto”, que genera “sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones” (Negus 1999: 28 en Guerrero 2012: 7). En definitiva, los géneros musicales están determinados tanto por los objetos musicales como por el contexto sociocultural en el que se desarrollan, son etiquetas flexibles y dinámicas y obedecen, en gran medida, a la “posición activa y dialógica del oyente” (Guerrero 2012: 8), quien a su vez depende de sus expectativas y competencias.

Teniendo esto en cuenta, nos proponemos abordar la definición del reggaetón como género musical desde la primera década del 2000<sup>5</sup>. Para ello hemos utilizado el esquema de reglas del género musical que propone Simon Frith

---

<sup>4</sup> En este artículo utilizamos, indistintamente, los términos de música *mainstream* y comercial para referirnos a aquellos productos musicales considerados “éxitos” o *hits*, que son consumidos por una audiencia masiva. Se opone al concepto de *underground*, que en este caso no implica una relación directa con la idea de “contracultura”, sino unas dinámicas de consumo minoritario y local.

<sup>5</sup> Con esta indicación temporal excluimos deliberadamente de la definición de reggaetón aquí propuesta al proto-reggaetón desarrollado en Puerto Rico durante la década de los 90, estudiado en profundidad por Marshall (2009).

(1998: 94 citado en Guerrero 2012: 6) basándose en la propuesta de Franco Fabbri (1982: 52). A continuación, incluimos una serie de factores que ayudan a delimitar el reggaetón como género musical (ver tabla 1).

1) Convenciones sonoras	Ritmo de <i>dembow</i>	
	Parte vocal rapeada y/o cantada	
	Producción electrónica	
2) Convenciones performativas	Baile (perreo), cultura de discotecas	
	Letras en español	
	Estética <i>bling bling</i> <sup>6</sup> (del hip hop)	
3) Convenciones de “envoltorio”	<i>Mainstream</i> (actualidad)	
	Etiquetas industria musical	Música urbana
		Música latina
4) Valores que encarna (ideología)	Sexo, fiesta, clases bajas, latinidad	

Tabla 1. Esquema de reglas del género musical del reggaetón según el modelo de Simon Frith. Fuente: Elaboración propia.

Aun cayendo en una evidente generalización, resulta necesario indagar en el cómo y el por qué se ha definido el reggaetón como género musical en los últimos veinte años. A nivel sonoro, lo que mejor representa al reggaetón es la base rítmica de *dembow*, cuyo origen y reutilizaciones han sido estudiados en profundidad por Wayne Marshall (2008). Este ritmo, caracterizado por una determinada combinación de *kick* y *snare* (ver Fig. 1), funciona como un esqueleto sobre el cual se construye el resto de la canción –producida habitualmente en un entorno DAW<sup>7</sup>– y se baila el perreo, baile de alto contenido sensual y sexual muy ligado a la cultura de discoteca. El reggaetón se rapea y/o canta en español, utilizando una jerga específica, aunque en muchos casos también se emplean expresiones del inglés, especialmente en

<sup>6</sup> Forma de vestir heredada del hip hop que, si bien varía a lo largo de los años, se caracteriza principalmente por el empleo de cadenas de oro, gafas de sol, gorras o bandanas, ropa deportiva ancha y zapatillas de deporte, con predilección por las marcas de lujo.

<sup>7</sup> DAW, acrónimo de Digital Audio Workstation, es un tipo de *software* dedicado a la producción musical.

aquellos versos referidos al universo del *bling bling*, la estética del hip hop que, por extensión, constituye también el imaginario visual del reggaetón.

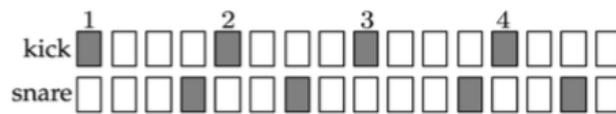


Fig. 1. Representación gráfica del ritmo de *dembow*<sup>8</sup>

Otro de los elementos que facilitó la delimitación del reggaetón como género musical fue su éxito comercial a principios de los 2000, cuando pasó de ser un género *underground* de Puerto Rico y Panamá a ser consumido en todos los países de habla hispana y más allá. En la actualidad, el reggaetón se entiende como una manifestación de la vertiente más *mainstream* de la música urbana latina, lo que en muchos casos genera debates sobre su autenticidad, que se suman a otras polémicas, como la de la calidad musical o la del contenido sexual explícito de sus letras y videoclips. Por último, a nivel simbólico el reggaetón encarna distintos valores, como el sexo, la fiesta, el mundo marginal y la latinidad –a pesar de que en sus orígenes estuviese ligado a la negritud (Marshall 2009).

Una vez propuesta una posible definición del reggaetón como género musical, pasemos a abordar el concepto de estilo musical, sirviéndonos nuevamente de un texto de Juliana Guerrero. Esta autora propone, apoyándose en Nelson Goodman (1990), que “el estilo consiste, básicamente, en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un lugar o una escuela” (Guerrero 2014: 63). A esto añade que “en el caso del estilo musical, los rasgos que lo compongan serán aquellos que les permitan a los sujetos referirse a una obra en tanto que tal” (Guerrero 2014: 63), lo que refuerza la agencia del sujeto en los procesos de definición estilística. En nuestro estudio aplicaremos las etiquetas de estilo musical como subconjuntos dentro del reggaetón en tanto que género musical. Además, Guerrero reivindica los parámetros considerados habitualmente como “secundarios” dentro del

<sup>8</sup> *Música negra to reggaeton latino*, Wayne & Wax, [http://wayneandwax.com/?page\\_id=139](http://wayneandwax.com/?page_id=139) [Consulta: 25 de septiembre de 2020]. Pueden escucharse en este enlace los ejemplos musicales de los patrones rítmicos elaborados por Marshall.

análisis musical, como pueden ser el timbre, la textura o la intensidad. Estos están muy relacionados con la producción de música electrónica, lo que la convierte en uno de los principales focos de análisis para entender cómo se han ido generando distintos estilos dentro del reggaetón *mainstream* de la última década.

### **Propuesta metodológica para el análisis del reggaetón**

Dada la necesidad de prestar especial atención a aquellos elementos que atañen a la producción musical, para nuestro análisis nos hemos apoyado en los tutoriales de producción musical colgados en YouTube. Este trabajo de etnografía en la red toma como fuentes primarias vídeos de carácter didáctico en los que los productores –que funcionan como figuras de autoridad en la consolidación de significados– explican qué métodos hay que utilizar para crear una base de reggaetón que sea reconocible dentro de un determinado estilo. Así, esta circulación de conocimiento crea una “red comunitaria digital”<sup>9</sup> (Hughes y Lang 2003 citado en Watson 2015: 139)<sup>10</sup> en la que participan artistas, productores musicales y medios de comunicación especializados.

La naturaleza del objeto de estudio también exige replantearse las estrategias para representar los parámetros analizados. Más allá de la partitura convencional, en este artículo nos serviremos de la representación gráfica de la pantalla de la *DAW*. Así, emplearemos –como ya proponía Marshall (2008; 2009) al representar patrones rítmicos como el de *dembow* mediante las rejillas del programa Fruity Loops (ver Fig. 1)– capturas de pantalla de patrones rítmicos, formas de onda y VSTs<sup>11</sup>, entre otros. En definitiva, intentaremos reflejar aquella “escucha atenta, con los oídos sintonizados en la historia estética del género” que reclama Marshall (2009: 19).

---

<sup>9</sup> Las citas en inglés han sido traducidas por la autora.

<sup>10</sup> Aunque Watson (2015) utiliza este concepto para explicar la cultura del *mash-up*, creemos que puede resultar extensible al fenómeno de los tutoriales de producción musical de YouTube, cuyo peso didáctico evidentemente repercute en la definición de nuevos estilos musicales.

<sup>11</sup> Acrónimo de Virtual Studio Technology, los *plug-in* VST son complementos que se añaden a las *DAWs*. Su función es la de recrear instrumentos musicales y efectos, existentes o no en el mundo real.

A continuación, se presentan los estilos de reggaetón *mainstream* puertorriqueño y colombiano identificados a lo largo de esta investigación, que pueden situarse aproximadamente dentro de la década del 2010. En cada uno de ellos se hace una pequeña aproximación al contexto histórico-musical, se alude a algunos de los productores y artistas más relevantes, y se señalan los principales rasgos que nos permiten etiquetarlos como estilos de producción musical diferentes, observando parte de su funcionamiento simbólico. Estos son, por relativo orden cronológico, la primera ola de reggaetón puertorriqueño u *old school*, el reggaetón pop colombiano (*sanded-down*), la nueva ola de reggaetón boricua y el trapetón.

### **Primera ola de reggaetón puertorriqueño**

En su exhaustivo trabajo dedicado a la historia del reggaetón, Wayne Marshall (2009) expone que este hunde sus raíces en Panamá, donde los descendientes de migrantes jamaicanos comenzaron a hacer reggae en español en los años 80. Una década después, gracias a una serie de redes transnacionales, este reggae en español se importa a Puerto Rico, donde se mezcla con el hip hop heredado de las conexiones con Estados Unidos. Pese al éxito local que tuvo aquel “proto-reggaetón” puertorriqueño, no fue hasta principios de los 2000 cuando lo que entendemos actualmente por reggaetón se introdujo en la escena *mainstream* internacional. A nivel temporal, el trabajo de Marshall (2009) abarca hasta finales de la primera década del 2000. Para este primer apartado nos interesan sus apuntes sobre las estrategias de producción musical de reggaetón boricua de la primera ola comercial pues, aunque se sucedieron distintas tendencias a lo largo de los años, muchos de los elementos definitorios de este estilo se mantuvieron hasta mediados del 2010 en la mayor parte de las producciones de reggaetón *mainstream* puertorriqueño. A la hora de citar a artistas, la mayoría ya llevaban asentados desde principios de los 2000, como Daddy Yankee, Wisin y Yandel, Don Omar, Ivy Queen, Tego Calderón, Héctor y Tito, Arcángel, Plan B o Alexis y Fido. Lo mismo sucede con los productores, de entre los cuales podríamos destacar a Musicólogo y Menes, Los de La Nazza, Gaby Music, Chris Jeday, Jumbo, Haze

o DJ Blass, sin olvidar a los dominicanos Luny Tunes, quienes representan la punta del iceberg de la influencia dominicana en el reggaetón<sup>12</sup>.

Mientras que a finales del 2000 la prensa auguraba la muerte del reggaetón<sup>13</sup> – y a pesar de que muchos referentes optaron estos años por explorar otros géneros como el electrolatino<sup>14</sup>–, a principios de 2010 las producciones de reggaetón puertorriqueño mantenían muchos elementos de la "vieja escuela". En primer lugar, el *dembow* puertorriqueño se caracteriza por incluir un patrón de timbales y un *bass kick* dentro de la estructura básica (ver Fig. 2), que se encuentra, por ejemplo, en “Fronteo” (2014) de Plan B, producida por Tainy y DJ Duran. Esta canción presenta también unos *leads* tipo *saw teeth* y los *epic strings* –que hacen el movimiento armónico de V-I–, ambos tomados del techno por el reggaetón *underground* de fin de siglo, representado por la serie *Reggaeton Sex* de DJ Blass (Marshall 2009: 54). Los *ad libs* del combo de osos<sup>15</sup> nos recuerdan también a la vieja escuela puertorriqueña, mientras que la intervención vocal femenina en el estribillo sustituye a los habituales *phone sex samples* (ibid.).

<sup>12</sup> A pesar de que dentro de las narrativas *mainstream* Panamá y Puerto Rico se consideran las "cunas" del reggaetón, en los últimos años se viene reivindicando el papel de la República Dominicana en el desarrollo del género (Pacini Hernandez 2009). A nivel sonoro, esta influencia dominicana se percibe gracias a la inclusión de sonoridades propias de la bachata, algo que marcó las producciones de Luny Tunes a comienzos de los 2000.

<sup>13</sup> Aunque seguía consolidándose en la esfera *mainstream*, muchos medios de comunicación estadounidenses auguraron la “muerte del reggaetón”, apoyándose en el descenso de las ventas –que fue consecuencia de la “crisis” de la industria musical por el paso del formato físico al digital– y su escasa programación en las radios –explicada por el contenido explícito de las letras–, y compartiendo, en algunos casos, opiniones abiertamente racistas (Cepeda, marzo de 2019).

<sup>14</sup> Puede entenderse como un género híbrido que mezcla bases rítmicas de la EDM –música electrónica de baile que a principios de 2010 entró en el *mainstream* gracias a la mezcla con el pop y el surgimiento de los ‘súper DJs’– con sonoridades propias de la música popular latina, como la bachata o el merengue. En España se considera a Juan Magán como su creador, quien lo acuñó como marca comercial, pero si repasamos la discografía de reggaetoneros como Daddy Yankee vemos que también trabajan este género en sus álbumes de principios de 2010 (Baena 2015).

<sup>15</sup> Coro masculino que representa al grupo de “panas” o amigos del reggaetonero y cuyas interjecciones *sampleadas* aportan un componente más agresivo a la canción.

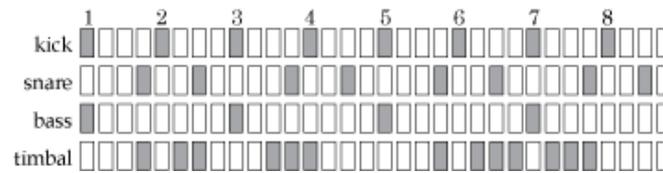


Fig. 2. Elementos básicos del Dem Bow localizado de Puerto Rico<sup>16</sup>

En esta canción Plan B, como dúo de rapero y *crooner*, combinan el rap agresivo de Maldy en las estrofas con los estribillos melódicos de Chencho. A nivel vocal, el Auto-Tune sigue siendo un recurso habitual, algo que podemos escuchar en un tema producido por Jumbo, Gaby Music y Chris Jeday, "Guaya Guaya" (2014) de Don Omar. Los productores emplean efectos MIDI, como el *arpeggiator*, al que aplican un paneo que hace efecto *ping pong*, y completan la textura con sonidos de Analog<sup>17</sup> que abarcan desde potentes bajos a efectos de pistolas láser, junto con un *loop* de marimba y recursos de DJ como la *moebius saw*. Encontramos una experiencia acústica más "agresiva", derivada del acercamiento a la EDM, el hip hop o el techno, y que define un estilo que, aunque conserva su sello local, de algún modo ha sido aceptado como el estilo prototípico de reggaetón, si bien en tutoriales de producción musical más recientes ya se empiezan a referir a este como "reggaetón antiguo" o "clásico"<sup>18</sup>.

En un registro algo diferente se encuentra una canción de Daddy Yankee, donde Los de la Nazza apuestan por una producción más cercana a sonoridades asociadas a la etiqueta de "música latina". En "La Nueva y la Ex" (2013) el *dembow*, con un tempo más acelerado de lo habitual (99 bpm), aparece camuflado por congas y bongos. La producción la completan guitarras de bachata, tumbaos de piano y adornos de metales en unos estribillos donde

<sup>16</sup> *Música negra to reggaeton latino*, Wayne & Wax, [http://wayneandwax.com/?page\\_id=139](http://wayneandwax.com/?page_id=139) [Consulta: 25 de septiembre de 2020].

<sup>17</sup> Analog es un instrumento de la DAW Ableton Live que simula un sintetizador analógico de síntesis sustractiva, donde la señal de audio original se filtra para conseguir nuevos timbres.

<sup>18</sup> Por ejemplo: *Cómo hacer dembow clásico. Tutorial crear base de reggaeton* – Dj Andy Quintana, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=e7BQ2h3jZnM> o *Cómo hacer un Reggaeton antiguo en fl studio (bueno y fácil)*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Em8VypRMBE&t=278s> [Consulta: 4 de diciembre de 2020].

la voz de Daddy Yankee lleva mucha *reverb* y *delay*, probablemente por influjo del electrolatino. Aunque en el próximo apartado comprobaremos que este acercamiento a “lo latino” no es exclusivo del estilo boricua, cabe señalar que fue a principios de los 2000 cuando la incidencia en la “latinidad inherente” (Marshall 2009) del género permitió que este se pudiese comercializar ante una amplia audiencia, facilitando su difusión en el mercado latinoamericano y estadounidense.

### **Reggaeton pop colombiano (*sanded-down*)**

En su serie de artículos *Tu Pum Pum: The Story of Reggaeton*, Eduardo Cepeda (4 de septiembre de 2019) expone cómo a principios del 2010 se comienza a fraguar una escena de reggaetón en Colombia que daría lugar a una segunda ola de reggaetón responsable de la revitalización del género a nivel internacional. Esta ola de reggaetón colombiano se caracteriza por un acercamiento mucho más orgánico al pop que el estilo de la primera ola puertorriqueña, diferenciándose de ésta por dos factores principales: el énfasis en el componente melódico y el empleo de estrategias de producción musical más cercanas al dancehall. El primer factor estuvo determinado, en gran parte, por el asentamiento en Medellín del artista puertorriqueño Nicky Jam, quien a principios del 2010 decidió relanzar su carrera en Colombia. Sus nuevos trabajos, que recogen las influencias de la música colombiana como el vallenato<sup>19</sup>, se distinguen por un tono romántico y una aproximación más melódica, centrada en la voz cantada. Así, Cepeda (4 de septiembre de 2019) defiende que entre Nicky Jam y la escena de reggaetón se estableció una relación simbiótica, en la que “Colombia dio a Jam un atento seguimiento y él dio a Colombia legitimidad en el reggaetón”. El segundo factor expuesto por Cepeda guarda relación con el *mode-up* de la Isla de San Andrés, Colombia. Este término alude a un género musical autóctono surgido hacia 2005 que mezcla reggaetón y dancehall, y se canta en *creole* y español (Ranocchiari 2014). Su desarrollo viene determinado por la proximidad identitaria de este

<sup>19</sup> Nicky Jam explica que “Colombia cambió la manera en la que escribo y canto. Las letras son la esencia del vallenato colombiano. En Puerto Rico, a la gente le gusta el ritmo” (Cobo 2015).

territorio con el Caribe anglófono, lo que ha hecho del calypso, el reggae y el dancehall algunas de las músicas representativas de la isla.

El *mode-up*<sup>20</sup>, tras gestarse a nivel local con artistas como DJ Buxxi, llegó a filtrarse en la escena colombiana de reggaetón. Ejemplo de ello es el tema "Tranquila" (2012) de J Balvin, donde puede apreciarse que Mr. Poms y Mosty apuestan por mezclar el *dembow* con una percusión más variada (con *claps*, *hi hats*, congas con *groove*, *shaker*, etc.) que aquella habitual del estilo puertorriqueño de la primera ola<sup>21</sup> (ver Fig. 3).



Fig. 3. Percusión del pre-estribillo de "Tranquila" (2012) de J Balvin, prod. Mr. Poms. Fuente: elaboración propia.

El reggaetón impulsó el crecimiento de la industria musical de Colombia, con Medellín al frente. Esta ciudad, que históricamente fue el epicentro del sonido paisa<sup>22</sup>, se ha convertido en la capital de la música urbana colombiana (Caballero Parra 2019). Como cuentan en la serie documental de TV Medellín *La historia del reggaeton colombiano* (2018), esta nueva industria se fue reforzando gracias a la intensa actividad de artistas y productores *underground* que empezaron a hacer reggaetón. Aunque en un principio imitaban el estilo puertorriqueño –de hecho, J Balvin dice que empezó copiando el estilo de

<sup>20</sup> En un documental para Noisey, el productor Mr. Poms recuerda que “cuando venían los puertorriqueños a cantar nosotros decíamos que era reggaetón, porque era la moda [...], pero los puertorriqueños decían ‘no, eso no es reggaetón’”. ¡Mode-Up! El baile que nunca fue - Completo | TrasEscena, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=FSg-LSkV3G8> [Consulta: 10 de septiembre de 2020].

<sup>21</sup> Puede escucharse, por ejemplo, la sección del pre-estribillo del tema y ver cómo contrasta con el *dembow* de las estrofas.

<sup>22</sup> Estilo musical desarrollado en Medellín entre mediados de la década de los cincuenta del siglo XX y finales de los setenta, y caracterizado por grupos de jóvenes que mezclaban rock con música tradicional colombiana (Caballero Parra 2019).

Daddy Yankee<sup>23</sup>—, poco a poco fueron definiendo un nuevo estilo y, hoy en día, ha permeado en el imaginario colectivo la creencia de que hacen un reggaetón distinto del boricua:

Siempre va a existir un sonido característico de Colombia y un sonido característico de los puertorriqueños y de la gente que produce fuera, porque el de Puerto Rico tiene más cuerpo, un *punch* más fuerte y el de acá es un poquitito más delgado<sup>24</sup>.

Yo llegué a comentarle a los puertorriqueños: “ustedes tienen el *flow*, el sabor, la música, el *punch*, el sonido... pero a ustedes les falta algo, que lo tiene el paisa, lo tiene el colombiano, que es la lírica”<sup>25</sup>.

El impacto internacional de este nuevo estilo llegaría con artistas como el citado J Balvin, además de Reykon, Karol G o Maluma, y productores como Sky Rompiendo, Ovy On The Drums, Saga White Black, The Rude Boyz y Bull Nene. Pasando ya al terreno musical, podemos escuchar el sello colombiano en los primeros trabajos de Nicky Jam en Medellín, por ejemplo, en su tema “Travesuras” (2014). En esta canción, además del enfoque vocal más melódico al que aludíamos anteriormente —el cual se resalta aplicando efectos de *reverb* y *delay*, y realizando una mezcla heredada del pop que pone la voz en primer plano—, podemos escuchar el característico contratiempo, en este caso en un *pluck*, pero que más adelante aparecerá asociado a acordes de piano<sup>26</sup>. De todas formas, el *dembow* que utilizan sigue siendo el propio del reggaetón puertorriqueño y de hecho la producción la firma tanto Saga White Black como el boricua DJ Luian.

El piano a contratiempo es mucho más evidente en otra colaboración Colombia-Puerto Rico. Hablamos del tema “Secretos (Remix)” (2014) de Reykon y Nicky Jam, donde la propuesta de Sky, Mosty y Saga White Black recoge influencias del reggae, como muestran el uso de *samples* que juegan

---

<sup>23</sup> J Balvin en una entrevista en Historia Del Reggaeton colombiano - Cap 2, YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=a\\_nAQU4qGZI](https://www.youtube.com/watch?v=a_nAQU4qGZI) [Consulta: 23 de septiembre de 2020].

<sup>24</sup> Mix Time (ibid.).

<sup>25</sup> El Gurú del Sabor (ibid.).

<sup>26</sup> Este recurso, que cumple una función tanto armónica como rítmica, aparece citado en casi todos los tutoriales de reggaetón estilo colombiano. Véase, por ejemplo, Tutorial Reggaeton - Como hacer Reggaeton colombiano (+ Loops), YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vZmz8VTKHQ0> [Consulta: 23 de septiembre de 2020]. A su vez, este uso del piano en contratiempo guarda cierta relación con el *off beat* del reggae, si bien en el reggaetón el tempo es bastante más rápido.

con la resonancia típica de este género y el tempo ralentizado. La mirada al universo musical jamaicano es otro de los elementos que pueden ayudar a caracterizar este estilo, donde los productores optan por bases que mezclan la variedad percusiva del dancehall con el *dembow* –algo que ya veíamos en el *mode-up*–. Es el caso de “Safari” (2016) de J Balvin con BIA y Pharrell Williams, quien también participa en la producción junto con Sky. En este tema optan por emplear el *dembow* solo en los estribillos, quedando las estrofas dirigidas por una base de bongos, un *sample* vocal rítmico y un *loop* de piano. La colaboración con dos artistas pop anglos permitió a J Balvin –y a este estilo de reggaetón colombiano– posicionarse en la industria musical estadounidense, algo que se consolidaría con el *hit* del 2017, “Despacito”.

Hemos decidido incluir esta canción dentro del apartado de reggaetón pop colombiano porque, pese a que los artistas son puertorriqueños –Luis Fonsi, cantante de baladas pop, y Daddy Yankee–, sus productores son los colombianos Andrés Torres y Mauricio Rengifo. En una entrevista para *Genius*, estos explican que intentaron hacer un reggaetón, pero sin ser demasiado respetuosos con el género: “no [queríamos] hacer una pista de reggaetón clásico, sino algo pop”<sup>27</sup>. A nivel de producción el salto hacia el pop se escucha en la selección de efectos tipo *flanger* que llevan el sello de Dr. Luke, mientras que el empleo de una paleta de percusión variada, formada por *cowbells*, timbales, guache, güira o *hi hats*, así como del cuatro, ayuda a acentuar su carácter latino<sup>28</sup>. Al pop también se acerca Karol G en su colaboración con Nicky Minaj, “Tusa” (2019), en la que Ovy On The Drums añade, sobre un *dembow* minimalista que emplea *samples* de la Roland TR-808, un *loop* de violines con una sonoridad bastante clásica, que resalta el protagonismo vocal de la artista colombiana, en un registro que, siguiendo a Marshall, podríamos denominar de *American Idol* (2009: 56).

<sup>27</sup> *Making of* Luis Fonsi & Daddy Yankee's *Despacito* Feat. Bieber With Andrés Torres & Mauricio Rengifo, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=VMiLUt3tfuQ> [Consulta: 24 de septiembre de 2020].

<sup>28</sup> En algunos tutoriales también se entiende que “los elementos pequeños son los que le dan el *flow* estilo colombiano”. Véase Tutorial: Cómo hacer Pista De Reggaeton Colombiano Estilo J Balvin, Maluma, Hancel The Hitman, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=KQpa0Dp35I0> [Consulta: 24 de septiembre de 2020].

Por último, un elemento omnipresente en los tutoriales de reggaetón colombiano es el *swing*. Este parámetro afecta a la distribución temporal de los elementos rítmicos que se encuentran dentro de un compás, “descolocándolos” para así conseguir la sensación de un sonido “más humano”. Pressing (2002) detalla que es un recurso ligado intrínsecamente a los ritmos del atlántico negro, muy relacionado con el concepto de *groove*<sup>29</sup> y conectado con la música de baile. En el caso de FL Studio, el *software* solo permite aplicar el *swing* al secuenciador, consiguiendo el siguiente efecto rítmico cuando se selecciona un *swing* del 50% sobre un patrón de semicorcheas en 4/4 (ver Fig. 4):



Fig. 4. *Swing* del 50%<sup>30</sup>

Los tutoriales recomiendan no sobrepasar el 50% de *swing* y con ello consiguen que la semicorchea del primer golpe de *snare* suene un poco más próxima al segundo *kick*, lo que repercute en la percepción sensorial y corporal del oyente. Resulta interesante cómo este recurso se convierte también en identificador del reggaetón colombiano, proponiendo una relación más estrecha con géneros musicales colombianos de raíz folclórica, como la cumbia. La apropiación del reggaetón dentro de la escena musical de Medellín facilitó el desarrollo de un estilo propio y diferenciado del estilo boricua. No obstante, las innovaciones que presenta el reggaetón colombiano también influyen a una

<sup>29</sup> Si atendemos al artículo de Pressing (2002), la diferencia que se puede establecer entre *groove* y *swing* es la siguiente: mientras que el primero es un concepto más general, que denota la “matriz temporal firmemente estructurada” (287) y que puede ser intercambiable con el *feel*, el segundo “se basa en una subdivisión desigual del pulso fundamental” que suele variar según el tempo del género musical en cuestión (303).

<sup>30</sup> Fuente: Quiero saber que es el Swing en el FL Studio., *Hispasonic*, <https://www.hispasonic.com/foros/quiero-saber-swing-fl-studio/448011> [Consulta: 25 de septiembre de 2020].

nueva generación de artistas y productores en Puerto Rico que retoman el elemento lírico y la incidencia en lo vocal.

### **Nueva ola de reggaetón puertorriqueño**

En los últimos años del 2010 se ha ido consolidando una nueva generación de artistas y productores boricuas que, si bien no se presenta como una comunidad homogénea, recibe esta consideración por parte del público y de los artistas más consolidados. La influencia del trap latino, del que hablaremos en el siguiente apartado, y el evidente cambio generacional han ayudado a marcar una línea divisoria entre un estilo *old school* y esta nueva ola puertorriqueña. Como representantes, los medios citan a artistas como “Anuel AA, Bryant Myers, Lunay, Lyanno, Raw Alejandro, así como las féminas Becky G, Anitta, Mariah, Natti Natasha”<sup>31</sup> (Efe, EE. UU. 2019), sin olvidar a Bad Bunny, Guaynaa u Ozuna, o a productores como Tainy, DJ Luian o Mambo Kingz.

En el terreno de la producción musical continúa la estela del sonido puertorriqueño anterior –no olvidemos que muchos productores actuales han sido discípulos de los de la vieja escuela, como ocurre con Tainy, alumno aventajado de Nely “El Arma Secreta” y Luny (Expósito 2020)–, pero incorporando algunos elementos más cercanos al pop, sin duda por influencia del reggaetón colombiano. Así, a nivel vocal encontramos a cantantes melódicos que ya no dependen de formar dúo con un rapero, como ocurría en la etapa anterior. Un referente en este punto sería Ozuna, aunque en realidad han sido las artistas femeninas las que han aportado las voces pop a esta nueva generación. Tomemos, por ejemplo, “Criminal” (2017), de Natti Natasha con Ozuna, producida por Haze. La centralidad de las voces es notoria, con un tratamiento muy habitual del pop, presentadas por capas, en estéreo y con mucha *reverb* y *delay*, especialmente en los estribillos y en el puente melódico (2’23” - 2’35”). Además, el *dembow* puertorriqueño se mantiene en los estribillos, incluso con los típicos *samples* de timbales –aunque sin seguir el

---

<sup>31</sup> Mientras que todos los artistas masculinos son boricuas, las artistas tienen orígenes diversos: Anitta es brasileira, Becky G y Mariah estadounidenses –la primera de ascendencia mexicana y la segunda de padre cubano y madre puertorriqueña–, y Natti Natasha es dominicana, aunque trabaja con sellos puertorriqueños como Pina Records.

patrón habitual—, mientras que el componente jamaicano se siente también en los acordes de guitarra a contratiempo, sobre los que se aplica un *ping pong delay*<sup>32</sup>.

Por otro lado, algunas de las propuestas más innovadoras de este nuevo estilo se encuentran en el trabajo de Tainy, productor ya consolidado pero que en los últimos años ha destacado por crear temas para artistas como J Balvin y Bad Bunny. De entre las numerosas colaboraciones con este último, queremos subrayar la canción “Callaíta” (2019). El productor explica en una entrevista para *Genius* que al crear esta base estaba buscando un *mood* determinado<sup>33</sup>, algo que logra empleando un piano eléctrico un poco desafinado, con una sonoridad *vintage* que nos recuerda a algún *preset* del teclado Fender Rhodes, y unos acordes de guitarra con mucha *reverb* —procesados con *Valhalla Shimmer* (ver Fig. 6)— y con un *low pass filter*<sup>34</sup> para crear la sensación de que está “bajo el agua”. Con estos dos elementos consigue darle un ambiente etéreo a la base, mientras que el toque tropical lo aporta un *sample* de gaviotas y olas de mar. Sobre esta, se añade un *dembow* bastante minimalista, con un *kick* de 808 doblado por un *sample* vocal.



Fig. 6. *Valhalla Shimmer* y *loop* de guitarra<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Retardo que se aplica en estéreo alternado, de modo que cada una de las repeticiones suena en un canal diferente, como si el sonido fuese la pelota en una partida de ping-pong en la que el oyente se encuentra en la red situado perpendicularmente a esta.

<sup>33</sup> The Making of Bad Bunny & Tainy’s “Callaíta” With Tainy | Deconstructed, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=0cHXwZr\\_wL8](https://www.youtube.com/watch?v=0cHXwZr_wL8) [Consulta: 28 de septiembre de 2020].

<sup>34</sup> “Filtro pasa bajos”, efecto de audio que corta las frecuencias agudas, dejando pasar las graves y/o las medias según se sitúe el punto de corte.

<sup>35</sup> The Making of Bad Bunny & Tainy’s “Callaíta” With Tainy | Deconstructed, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=0cHXwZr\\_wL8](https://www.youtube.com/watch?v=0cHXwZr_wL8) [Consulta: 28 de septiembre de 2020].

La búsqueda de estas sonoridades, así como el hablar de *vibes* y *mood*<sup>36</sup> durante el proceso de producción, nos llevan a relacionar esta canción con el lofi hip hop. Este es un género musical que se ha estado desarrollando en internet, especialmente en YouTube, en los últimos años, donde los productores, movidos por el intento de evocar nostalgia, buscan intencionadamente la degradación sonora –esto es, la “baja fidelidad”– de unas bases creadas normalmente con DAWs (Winston y Saywood 2019: 40)<sup>37</sup>. Por otro lado, el uso de *samples* es otra práctica común en el lofi hip hop y Tainy también se sirve de ella para homenajear a la vieja escuela del reggaetón: al final de la canción podemos escuchar un verso de “Alócate” (2006) de Zion, producida por Luny Tunes. Esta práctica de reutilización de material musical antiguo, que caracteriza temas como “China” (2019)<sup>38</sup> o “Muévelo” (2020)<sup>39</sup>, llega al extremo en una canción de 2020, “Safaera”, también de Bad Bunny, con la colaboración de Jowell & Randy y Ñengo Flow, y producida por Tainy y DJ Orma. Considerada por *Pitchfork* como “una sinfonía del reggaetón y un *megamix* a partes iguales”<sup>40</sup> (Herrera 2020), “Safaera” supone una mirada al proto-reggaetón puertorriqueño de los noventa, pistas de 30 minutos o más, donde dj/productores como DJ Playero combinaban bases de hip hop y reggaetón en las que intervenían diferentes raperos (Marshall 2009). Por otro lado, frente a estas exuberantes propuestas, encontramos dentro del reggaetón

<sup>36</sup> Traducidos al español como “sensación” y “estado anímico”, son dos términos muy empleados en la cultura de internet por generaciones posteriores a la millennial.

<sup>37</sup> Retomando el video anterior, Tainy menciona algunas ideas que podemos relacionar con el imaginario del lofi hip hop: el hablar con cierta nostalgia de su infancia en Puerto Rico y sus inicios de la producción musical o la búsqueda de inspiración en películas de anime clásico.

<sup>38</sup> Este remix, producido por Tainy e interpretado por Anuel AA, Daddy Yankee, Karol G, J Balvin y Ozuna, reutiliza las melodías de “It Wasn’t Me” (2000) de Shaggy, además de incluir un *sample* de la original al inicio.

<sup>39</sup> En esta canción, el dúo de productores estadounidenses de origen venezolano-argentino Play-N-Skillz toma la melodía del *hook* de “Here Comes the Hotstepper” (1994) de Ini Kamoze, un éxito del reggae de los 90. Además, la canción simboliza el reencuentro de Nicky Jam con Daddy Yankee, lo que añade una capa de nostalgia adicional para los seguidores de estos artistas.

<sup>40</sup> “Un catálogo selecto de algunas de sus citas: el *sample* de tumbi de “Get Ur Freak On” de Missy Elliott; el bajo de “Could You Be Loved” de Bob Marley; los sintes estilo sirena de la cinta “Xtassy Reggae” de DJ Nelson y DJ Goldy; el *hook* inicial de “Pa’ La Pared” de Cosculluela con Jowell & Randy; el *sample* de “Tiburón de El Tiburón” de Alexis y Fido– la lista continúa” (Herrera 2020).

puertorriqueño actual una tendencia estilística definida por el minimalismo: el trapetón.

## Trapetón

En la industria musical se considera que el trap latino ha sido una de las claves de la revitalización de la etiqueta *latin urban* en los últimos años, pues, frente a las propuestas “agradables” del estilo colombiano, el trap latino representa la nueva forma de expresar la “autenticidad” de la calle<sup>41</sup>. Sin embargo, es conveniente recordar que la conexión entre el hip hop y el reggaetón siempre ha sido intensa –de hecho, la mayoría de los reggaetoneros son, en esencia, raperos– y que esta aparentemente nueva propuesta no difiere mucho de los álbumes en los que se combinan canciones de rap con otras de reggaetón<sup>42</sup>. De todas formas, el trap latino surge ligado a nuevos artistas y productores, puertorriqueños en su mayoría, que ya aparecían mencionados en el apartado anterior. Temas como “Soy Peor” (2016) de Bad Bunny, cuya producción firma DJ Luian, y álbumes como *TrapXFicante* (2017) de Farruko o el recopilatorio *Trap Capos: Season 1* (2016) definen el sonido del trap latino en su vertiente más *mainstream*, aunque sus letras sigan obstaculizando su difusión en las radios<sup>43</sup>. Dentro de la nueva ola de reggaetón boricua, desde el 2017 se ha ido definiendo un nuevo estilo marcado por el éxito que ha alcanzado el trap latino en la esfera comercial. Hablamos del trapetón, el cual, a pesar de su novedad y, por tanto, de su potencial carácter efímero, tiene una serie de rasgos que permiten entenderlo como un estilo definido. El periodista musical Elias Leight, aunque no utiliza este término, sí observa que, tras el éxito alcanzado por la canción “Te Boté (Remix)” (2018), han surgido una serie de imitaciones que siguen su estela sonora, identificando que “lo que hizo que el original fuera

---

<sup>41</sup> Jorge Fonseca, A&R de Sony Music Latin, explica que “cuando llegas a la isla, las calles te hablan [...] Escuchas a los niños en los coches, y te cuentan lo que está pasando [...] comencé a oír menos reggaetón y más trap” (Leight 2017).

<sup>42</sup> Uno de los primeros antecedentes, según Cepeda (2018), sería el álbum *Boricua Guerrero* (1997).

<sup>43</sup> Victor Martinez, presidente de Hispanic Broadcasting Radio, reconoce que está ocurriendo lo mismo que con el reggaetón hace 15 años “habría sido la misma conversación: hay problemas con las letras, con lo explícito” (Leight 2017).

distintivo fueron los *drums*, que tenían un sonido crujiente y recortado, como si el ritmo del reggaetón no se hubiera convertido en un sistema infalible de transmisión de alegría para las pistas de baile de todo el mundo” (3 de diciembre de 2019). Si profundizamos, podemos escuchar cómo estos *drums* son los mismos *samples* que marcan el sonido del trap: *kicks*, *snares*, *claps* y *hi hats* de la caja de ritmos Roland TR-808<sup>44</sup>. Así, el trapetón se caracteriza por emplear sonoridades del trap para construir la base de *dembow*<sup>45</sup>. Por ejemplo, en el caso de “Te Boté (Remix)”, mientras que los *samples* habituales del reggaetón *old school* puertorriqueño se caracterizaban por la superposición de *kicks* y *snares*, creando un sonido “sucio”, al escuchar trapetón, percibimos un *dembow* más minimalista (ver Fig. 7).

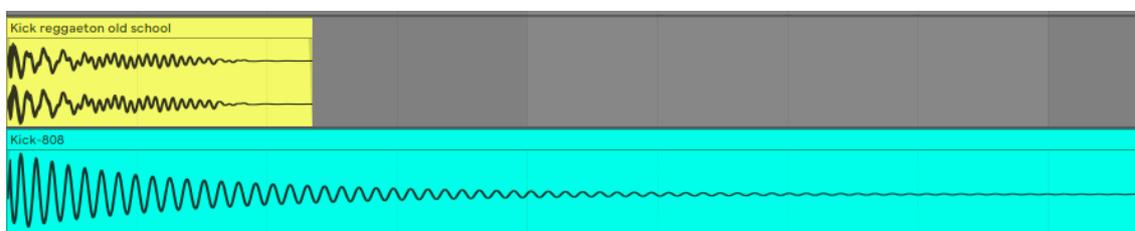


Fig. 7. Comparación de formas de onda de un *kick* de reggaetón *old school* y de un *kick* de 808. Fuente: elaboración propia

Otros elementos diferenciadores del trapetón son el uso de acordes de piano en modo menor, voces tratadas con *reverb* y *delay* y VSTs como el Exhale para crear efectos de bordón con *reverb* y saturación generan la atmósfera de la canción<sup>46</sup>. Además, el uso del *autofilter* al estilo del *build up* y el *drop* del DJ de

<sup>44</sup> Aunque en este artículo proponemos el uso de “trapetón” para definir un estilo musical perteneciente al reggaetón, si buscamos tutoriales de trapetón muchos de los productores intercambian este término con el de dancehall, demostrando una vez más la elasticidad de las taxonomías musicales. Por ejemplo, para Duzck OnDaBeat no es necesario limitarse al uso de los *samples* de trap: “Son los mismos ritmos de reggaetón, pero utilizando sonidos de trap o no necesariamente de trap, pero sí sonidos como más actuales”, Cómo hacer Dancehall. Trapetón en FL Studio 20 | Tutorial + Librería GRATIS, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Yi3-YZ0yWGI> [Consulta: 16 de septiembre de 2020].

<sup>45</sup> “Por algo se llaman trapetón este tipo de pistas, porque se usan cajas de trap, *claps* de trap y *hi hats* de trap, es decir todo esto es de trap pero con secuencias de reggaetón”, “Facil y rapido FL 20 Tutorial como hacer una pista de Trapetón en FL Studio Uso Libre + FLP”, YouTube, [Consulta: 16 de septiembre de 2020].

<sup>46</sup> En un vídeo tutorial vemos cómo el productor propone utilizar este instrumento virtual con dichos efectos. Véase: Cómo HACER un BEAT estilo TE BOTE (FL STUDIO 2018), YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=d9\\_cKMz3fM](https://www.youtube.com/watch?v=d9_cKMz3fM) [Consulta: 16 de septiembre de 2020].

EDM consigue dirigir un discurso musical que, carente de efectos, probablemente sonaría excesivamente plano<sup>47</sup>. Este último ha ido permeando en canciones de otros estilos, como ocurre en el inicio de “Con altura” (2019) de Rosalía y J Balvin, producida por El Guincho, donde el *dembow* aparece con un *high pass filter* automatizado.

## Conclusiones

A través de esta investigación nos hemos acercado a algunas de las variantes estilísticas del reggaetón comercial de la última década. Gracias a ello hemos podido constatar el dinamismo de los géneros musicales (Guerrero 2012) y la definición de los estilos a partir de elementos a los que los productores, la industria musical y la audiencia atribuyen valor simbólico (Guerrero 2014). En esta creación de significados, los productores juegan un papel importante y, gracias a su labor didáctica en plataformas como YouTube, las ideas sobre estilo se difunden, se cuestionan y se modifican. El reggaetón producido en Puerto Rico, por lo general, parte de una idiosincrasia más conservadora, que defiende una idea de tradición nacional que perdura y que ha sido recuperada con cierta nostalgia en fechas recientes. Gracias a este énfasis en su historia, este estilo de reggaetón refuerza su autoridad frente a otras variantes, reafirmandose como el prototípico. Además, la estrecha –y compleja– conexión con Estados Unidos hace que esté más ligado al hip hop, algo que ha facilitado el surgimiento de un estilo que hibrida elementos del trap, símbolo de autenticidad en la escena actual, con el reggaetón. El sonido agresivo de la vieja escuela, junto a lo latino, en los últimos años han dejado paso a nuevas tendencias, como el reggaetón lofi o aquellas cercanas al pop. En cambio, el caso colombiano muestra un estilo más abierto a la experimentación y a la fusión con géneros como el dancehall, la cumbia y, sobre todo, el pop. La centralidad melódica que implica este último ha facilitado la presencia de más

---

<sup>47</sup> Según Torvanger, este recurso funciona como una metáfora de la gravedad asociada a las expectativas de “qué sucederá cuando algo [en este caso el rango de frecuencias] asciende, desciende y se intensifica” (2014: 64).

artistas femeninas en la escena<sup>48</sup>, aunque también ha evidenciado un “blanqueamiento” que supone un paso más en el distanciamiento de sus raíces negras (Cepeda 2020). Quince años desde su primer éxito comercial, el reggaetón sigue fluyendo por circuitos transnacionales, digitales en la mayoría de los casos, y adoptando diferentes formas según se va imbricando con otros géneros y llegando a otras regiones, gracias a su repetitivo ritmo.

## Bibliografía

- Araüna, Núria; Tortajada, Iolanda y Figueras-Maz, Mónica. 2019. “Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through ‘Perreo’”. *Young* 28(1): 1-18.
- Baena, Alejandra. 2015. “Perspectives de gènere. Del reggaeton a l’electro latino”. Trabajo fin de grado inédito. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Baker, Geoffrey. 2011. *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón and Revolution in Havana*. Durham: Duke University Press.
- Caballero Parra, Carlos. 2019. “The recording and sound aesthetics of tropical music in Colombia”. En, *Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference Mono: Stereo: Multi*, ed. J.-O. Gullö, 55-70. Estocolmo: Royal College of Music (KMH) & Art of Record Production.
- Cepeda, Eduardo. (9 de mayo de 2018). “Tu Pum Pum: The Story of ‘Boricua Guerrero,’ the Hip-Hop & Reggaeton Album That Paved the Way for Latin Trap”. *REMEZCLA*. <https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-boricua-guerrero/> [Consulta: 11 de septiembre de 2020].
- \_\_\_\_\_ (1 de marzo de 2019). “Tu Pum Pum: Why Did the Media Declare the Death of Reggaeton in the Late 2000s?”. *REMEZCLA*. <https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-death-of-reggaeton/> [Consulta: 25 de septiembre de 2020].
- \_\_\_\_\_ (4 de septiembre de 2019). “Tu Pum Pum: The Rise of Colombian Reggaeton and Perreo’s Pop Transformation”. *REMEZCLA*. <https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-colombian-reggaeton/> [Consulta: 10 de septiembre de 2020].

<sup>48</sup> De hecho, estas artistas son más valoradas por su capacidad vocal como cantantes que por su habilidad como raperas, aunque muchas destaquen en ambas técnicas. Véase, por ejemplo: ¡ASÍ RAPEA BECKY G! | Entrevista completa | Playz, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=rOk4z5zBvmo> [Consulta: 4 de diciembre de 2020].

\_\_\_\_\_ (4 de febrero de 2020). "Tu Pum Pum: Mientras Que el Reggaetón se Convierte en Pop, Nunca Olvidemos las Raíces Negras del Género". *REMEZCLA*. <https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-mientras-que-el-reggaeton-se-convierte-en-pop-nunca-olvidemos-las-raices-negras-del-genero/> [Consulta: 10 de septiembre de 2020].

Cobo, Leila. (9 de enero de 2015). "Nicky Jam on Breaking Shakira's Chart Record, Writing for His Girlfriend & More: Exclusive". *Billboard*. <https://www.billboard.com/articles/columns/latin/6685075/nicky-jam-chart-record-el-perdon-interview> [Consulta: 11 de septiembre de 2020].

Efe, EE. UU. (4 de abril de 2019). "La unión y el trabajo consistente, éxito de la nueva ola de artistas urbanos", *Agencia Efe*. <https://www.efo.com/efe/usa/puerto-rico/la-union-y-el-trabajo-consistente-exito-de-nueva-ola-artistas-urbanos/50000110-3944640> [Consulta: 25 de septiembre de 2020].

Expósito, Suzy. (22 de mayo de 2020). "Tainy's Designer Reggaeton Dreams". *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-latin/tainy-producer-solo-interview-1003835/> [Consulta: 25 de septiembre de 2020].

Fabbri, Franco. 1982. "A theory of musical genres: two applications". En *Popular Music Perspectives*, eds. Philip Tagg y D. Horn, 52-81. Göteborg: Göteborg and Exeter.

Frith, Simon. 1998. *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Galindo, Guillermo. (5 de agosto de 2019). "2019, el año del reggaeton: arrasa en YouTube con la misma fuerza con la que derriba gobiernos". *Menzig*. <https://www.menzig.es/a/reggaeton-arrasa-youtube-cambio-politico-derriba-gobiernos/> [Consulta: 29 de septiembre de 2020].

Goodman, Nelson. 1990. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

Guerrero, Juliana. 2012. "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* (16): 1-22. [https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_09.pdf](https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf) [Consulta: 27 de septiembre de 2020].

\_\_\_\_\_ 2014. "La emergencia de la música de proyección folclórica en el debate sobre el estilo musical". *Música e investigación* 22: 55-75.

Herrera, Isabelia. (4 de marzo de 2020). "Bad Bunny 'Safaera' [ft. Jowell & Randy and Ñengo Flow]". *Pitchfork*. <https://pitchfork.com/reviews/tracks/bad-bunny-safaera-ft-jowell-and-randy-and-nengo-flow/> [Consulta: 27 de septiembre de 2020].

Hughes, Jerald y Lang, Karl Reiner. 2003. "If I Had a Song: Networks and its Impact on the Music Industry." *International Journal on Media Management* 5(3): 180-189.

Kattari, Kim. 2009. "Building Pan-Latino Unity in the United States through Music: An Exploration of Commonalities Between Salsa and Reggaeton". *Musicological Explorations*, 10: 105-136.

Leight, Elias. (7 de noviembre de 2017). "Inside Latin Trap, the Viral Sound Too Hot for American Radio". *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/inside-latin-trap-the-viral-sound-too-hot-for-american-radio-255923/> [Consulta: 11 de septiembre de 2020].

Leight, Elias. (3 de diciembre de 2019). "'Te Boté' Was a Massive Hit — Now It's Spawned Imitators". *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-latin/te-bote-remix-youtube-imitators-783492/> [Consulta: 11 de septiembre de 2020].

López Cano, Rubén. 2004. "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual". En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*, eds. Josep Martí y Silvia Martínez, 325-337. Madrid: Ministerio de Cultura. <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html> [Consulta: 28 de septiembre de 2020].

Marshall, Wayne. 2008. "Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton". *Song and Popular Culture* 53: 131-151.

\_\_\_\_\_. 2009. "From Música Negra to Reggaeton Latino. The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 19-76. Durham: Duke University Press.

Negus, Keith. 1999. *Music genres and corporate cultures*. Londres: Routledge.

Pacini Hernandez, Deborah. 2009. "Dominicans in the Mix: Reflections on Dominican Identity, Race and Reggaeton". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 135-164. Durham: Duke University Press.

Pressing, Jeff. 2002. "Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 19(3): 285-310.

Ranocchiaro, Dario. 2014. "Reggaetón, dancehall, mode-up. Ser (músicos) sanandresanos en la era digital". En *Facing Humanities: current perspectives from young researchers*, ed. Fernando Janeiro. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Forma. Revista d'Humanitats, 195-203.

Rivera, Raquel; Marshall, Wayne y Pacini Hernandez, Deborah. 2009. "Introduction: Reggaeton's Socio-Sonic Circuitry". En *Reggaeton*, 1-18. Durham: Duke University Press.

Rodríguez, Darinka. (6 de septiembre de 2017). "Mira cómo se ha extendido el reggaetón en el mundo". *Verne. El País*.

[https://verne.elpais.com/verne/2017/09/05/mexico/1504647278\\_137441.html](https://verne.elpais.com/verne/2017/09/05/mexico/1504647278_137441.html) [Consulta 28 de septiembre de 2020].

Torvanger, Ranghild. 2014. "'Waiting for the Bass to Drop': Correlations Between Intense Emotional Experiences and Production Techniques in Build-up and Drop Sections of Electronic Dance Music". *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 6(1): 61-82.

Watson, Allan. 2015. *Cultural Production in and Beyond the Recording Studio*. Nueva York, Londres: Routledge.

Winston, Emma y Saywood, Laurence. 2019. "Beats to Relax/Study To: Contradiction and Paradox in Lofi Hip Hop". *IASPM Journal* 9(2): 40-54.

## Discografía

Anuel AA, Daddy Yankee, Karol G, Ozuna y J Balvin. 2019. *China*. Formato digital. Real Hasta La Muerte, LLC.

Bad Bunny. 2016. *Soy Peor*. Formato digital. Rimas Entertainment LLC.

Bad Bunny y Tainy. 2019. *Callaíta*. Formato digital. Rimas Entertainment LLC.

Bad Bunny (feat. Jowell & Randy, Ñengo Flow). 2020. "Safaera", en *YHLQMDLG*. Formato digital. Rimas Entertainment LLC.

Daddy Yankee. 2013. "La Nueva Y La Ex" en *King Daddy*. Formato digital. El Cartel Records.

DJ Blass. 2000. *Reggaeton Sex Vol. II*. CD. One Star (dist.).

Don Omar. 2014. "Guaya Guaya" en *The Last Don II*. 2015. Machete Music.

Farruko. 2017. *TrapXFicante*. Formato digital. Sony Music Entertainment US Latin LLC.

Ini Kamoze. 1994. *Here Comes The Hotstepper*. Vinilo. Columbia.

J Balvin. 2012. *Tranquila*. Formato digital. Capitol Latin.

- J Balvin, Pharrel Williams, BIA y Sky. 2016. "Safari" en *Energía*. Formato digital. Capitol Latin.
- Karol G y Nicky Minaj. 2019. *Tusa*. Formato digital. UMG Records.
- Luis Fonsi (feat. Daddy Yankee). 2017. *Despacito*. Formato digital. Universal Music Latino.
- Natti Natasha y Ozuna. 2017. *Criminal*. Formato digital. Pina Records.
- Nicky Jam. 2014. *Travesuras*. Formato digital. La Industria Inc.
- Nicky Jam y Daddy Yankee. 2020. *Muévelo*. Formato digital. Sony Music Entertainment US Latin LLC.
- Nio García, Casper Magico, Bad Bunny, Darell, Ozuna y Nicky Jam. 2018. *Te Boté (Remix)*. Formato digital. Flow La Movie, Inc.
- Plan B. 2014. "Fronteo" en *Love and Sex*. Formato digital. Pina Records.
- Reykon (feat. Nicky Jam). 2014. *Secretos (Remix)*. Formato digital. JM World Music.
- Rosalía, J Balvin y El Guincho. 2019. *Con Altura*. Formato digital. Columbia Records.
- Shabba Ranks. 1990. *Dem Bow*. Vinilo. Blue Mountain Records Ltd.
- Shaggy (feat. Ricardo 'RikRok' Ducent). 2000. "It Wasn't Me" en *Hot Shot*. CD. MCA - Geffen.
- VV. AA. 1997. *Boricua Guerrero First Combat*. CD doble. Boricua Guerrero Productions.
- VV. AA. 2016. *Trap Capos: Season 1*. Formato digital. Sony Music Entertainment US Latin LLC.
- Zion. 2006. "Alócate", en Luny Tunes y Tainy, *Mas Flow - Los Benjamins*. Formato digital. Mas Flow – Cinq Recordings.

## Estética del error, nostalgia y ritmo a través de la mediación tecnológica en el lofi hip-hop

MANUEL LAGULLÓN OLIVARES

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Palabras clave: mediación tecnológica, lofi hip-hop, estética del error, ritmo, producción.

Keywords: *technological mediation, lofi hip-hop, aesthetics of error, rhythm, production.*

Cita recomendada:

Lagullón, Manuel. 2020. "Estética del error, nostalgia y ritmo a través de la mediación tecnológica en el lofi hip-hop". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## ESTÉTICA DEL ERROR, NOSTALGIA Y RITMO A TRAVÉS DE LA MEDIACIÓN TECNOLÓGICA EN EL LOFI HIP-HOP

Manuel Lagullón Olivares

### Resumen

La música popular mediada tecnológicamente suele tender a buscar la perfección matemática en su interpretación. Sin embargo, encontramos músicas que evitan deliberadamente los parámetros de mejora sonora e interpretativa, reivindicando una suerte de estética del error. En cuestiones de ritmo, Anne Danielsen (2010) divide estas dos vertientes como "virtuosismo exagerado" y "expresividad exagerada". En esta segunda categoría encontramos diferentes ramas del hip-hop, que parten de conceptos rítmicos de la música afroamericana que imprimen cierta irregularidad en la interpretación, como son las ideas de *swing*, *groove* o *feel*. La exageración de estas figuras rítmicas a través de los medios de producción digitales creó una nueva concepción de la síncopa casi errática. Este tipo de movimiento microrrítmico se consolidó en el hip-hop experimental de finales de los años 90, para después pasar a otras corrientes creativas tanto dentro como fuera del hip-hop. El lofi hip-hop es un subgénero que toma tanto las ideas rítmicas del hip hop experimental (el error interpretativo) como una estética sonora basada en la degradación de las fuentes y la baja fidelidad (el error mecánico). Los criterios estéticos a partir de los cuales los productores de lofi hip-hop crean sus piezas parten de una negociación tecnológica en la que se rechazan algunas de las herramientas de perfeccionamiento sonoro que la tecnología digital permite, y a su vez se adoptan criterios estéticos y procedimentales que rememoran la tecnología del pasado. A partir del estudio de los procesos creativos y la configuración sonora identificativa del lofi hip-hop buscamos ubicar las decisiones estéticas y técnicas que lo definen estilísticamente. Para ello exploraremos la mediación tecnológica y su vinculación con el subgénero, partiendo de entrevistas realizadas a productores dedicados a este.

**Palabras clave:** mediación tecnológica, lofi hip-hop, estética del error, ritmo, producción.

## Abstract

Technologically mediated popular music tends to mathematical perfection in its interpretation. However, we find music that deliberately avoids the parameters of sonic and interpretive improvement, claiming a sort of aesthetics of error. In terms of rhythm, Anne Danielsen (2010) divides these two aspects as exaggerated virtuosity and exaggerated expressivity. In this second category, we find different tendencies of hip-hop, which have as a reference rhythmic concepts of African-American music that print a certain irregularity in the rhythmic performance, such as the ideas of swing, groove or feel. The exaggeration of these rhythmic figures through the means of digital production created a new conception of almost erratic syncopation. This type of micro-rhythmic movement was consolidated in the experimental hip-hop of the late 90s, later transferred to other creative currents both inside and outside hip-hop. Lofi hip-hop is a subgenre that takes both the rhythmic ideas of experimental hip hop (performative error) and a sonic aesthetic based on the degradation of the musical sources and low fidelity (mechanical error). The aesthetic criteria from which producers of lofi hip-hop create their pieces are based on a technological negotiation in which part of the sound improvement tools that digital technology allows are rejected and, in turn, are adopted procedures that recall the past technologies. From the study of creative processes and the identifying sound configuration of lofi hip-hop, we will try to locate the aesthetic and technical decisions that define it stylistically. To do this, we will explore technological mediation and its link with the subgenre, based on interviews with producers dedicated to it.

**Keywords:** technological mediation, lofi hip-hop, aesthetics of error, rhythm, production.

## Estética del error y ritmo en tiempos de la perfección digital

En la música popular grabada encontramos dos tendencias estéticas opuestas. La primera de ellas es la búsqueda de la perfección, tanto en términos performativos como de calidad sonora. La segunda consiste en el rechazo de los valores de la anterior, y busca la naturalidad mediante una tendencia al error. Esta puede resultar sencilla en grabaciones de instrumentos acústicos, pero cuando nos adentramos en procesos creativos digitales o informáticos se vuelve difusa. Los dispositivos electrónicos suelen facilitar el sonido limpio y el perfeccionamiento interpretativo de forma matemática, así que la inclusión de errores provendría de una decisión voluntaria del creador. Sería una simulación del error deliberada, tanto performativamente como en términos de diseño sonoro. Sin embargo, encontramos corrientes musicales actuales que buscan el error y la imprecisión en ambos sentidos, como el lofi hip-hop, una de las músicas nativas de internet más populares. Este subgénero del hip-hop instrumental busca el error humano en la interpretación rítmica, acercando la sonoridad final de las piezas a las características tímbricas imperfectas de tecnologías previas.

El ritmo en la música popular de ascendencia afroamericana es una característica esencial en su concepción y ejecución hasta el punto de que ciertos patrones rítmicos y el movimiento microrrítmico dentro de los mismos pueden ser la característica identitaria principal entre estilos o géneros. Conceptos como el *groove*, *feel* o *swing* hacen referencia a este movimiento microtemporal, normalmente se refieren a la sección rítmica de un grupo, aunque son atribuibles al uso del ritmo en todos los instrumentos. El *groove* “se crea dentro de una pieza musical desplazando los elementos temporales y dinámicos respecto al pulso o nivel dinámico esperado”<sup>1</sup> (Whittal 2015), se atribuye a una percepción subjetiva del pulso por parte del intérprete, que desplaza deliberadamente ciertos elementos para conseguir un resultado específico dentro del conjunto rítmico de una pieza o sección. Por otra parte, el *feel* “es lo que añaden los músicos a una estructura rítmica rígida a través de su interpretación” (Danielsen 2016: 1), la aportación humana individual a la

---

<sup>1</sup> Todas las citas originales en inglés han sido traducidas al castellano por el autor de este artículo.

ejecución de un *groove*. De esta manera podemos separar las estructuras rítmicas en tres tipos. El primer tipo responde a la concepción teórica del ritmo, a la notación simplificada de los ritmos, correspondiente a figuras no menores que la semicorchea<sup>2</sup>. El segundo nivel es la variación correspondiente al *groove*, donde la ubicación de las notas no equivale a lo anotado en la partitura. Un ejemplo claro de esto es el *swing* en el jazz, donde las corcheas no tienen una distancia igual entre sí, sino que a pesar de escribirse como corcheas iguales el sonido es de tresillo, en el que la primera corchea ocupa dos partes del valor total y la segunda corchea tomaría el espacio de la tercera nota del tresillo (Datseris *et al.* 2019; Câmara 2016). Este segundo nivel es una desviación rítmica transcribible literalmente con figuras de notación tradicional, aunque el intérprete no lo conciba con esas figuras (como el tresillo), sino con otras que no respetan desde el punto de vista de la lectoescritura<sup>3</sup>. El tercer nivel (microrrítmico) corresponde al *feel*, se trata de variaciones aún menores, que dependiendo del intérprete pueden ser más o menos acentuadas. Estos movimientos son complejos a la hora de transcribir, ya que corresponden a figuras muy breves y desiguales. El *feel* sería una microvariación de la ubicación temporal de la nota respecto a una concepción metronómica del tempo. Esta serie de conceptos entroncan directamente con la aportación e importancia del intérprete (de un instrumento "acústico") dentro del sonido general de una pieza. ¿Cómo afecta entonces la intervención de la tecnología a estas ideas?

### **El *groove* y la estética del error**

A pesar de que *groove* o *feel* son atribuidos directamente a la aportación humana a una pieza, hay estilos de música que mantienen estas cualidades en el ritmo, pero producidas parcial o íntegramente a través de máquinas. Anne Danielsen (2016) identifica dos tendencias generales derivadas de la

<sup>2</sup> La semicorchea se suele tomar como valor mínimo en la concepción de un ritmo en música popular para simplificar los patrones. Esta forma de entender la subdivisión se plasma también en la forma de contar los compases o incluso en los secuenciadores de ritmos, que se dividen en dieciséis pasos equivalentes a las dieciséis semicorcheas que caben en un compás.

<sup>3</sup> En este sentido los intérpretes conciben que, al haber ocho notas dentro del compás de cuatro por cuatro, estas se escriben como corcheas e indican que se toca como *swing*. Esto facilita la lectura y la escritura de los ritmos en cuatro por cuatro, el compás más habitual.

intervención tecnológica en la producción rítmica musical: el "virtuosismo exagerado" y la "expresividad exagerada". La primera tendencia hace referencia a estilos de la rama de la música electrónica, que tienden a buscar la perfección rítmica respecto una rejilla temporal (*grid*)<sup>4</sup>, consiguiendo una estética basada en el sonido artificial ya que "la capacidad de tocar de esta manera indicaría habilidades técnicas muy desarrolladas entre los artistas humanos" (Danielsen 2016: 2). Estas músicas se caracterizan por una exactitud matemática en términos de tempo y dinámica constantes que resultan imposibles de reproducir por un intérprete sobre un instrumento acústico. Por otro lado, la segunda tendencia tiene más que ver con los conceptos de *groove* y *feel* anteriormente descritos, ya que emula la interpretación humana, explora los límites de la expresividad rítmica a través de la edición digital de los ritmos y genera cierta confusión respecto a la ubicación del pulso dentro del compás. Dentro de esta segunda categoría es donde se ubicaría el hip-hop, especialmente las tendencias derivadas del hip-hop instrumental desde mediados de los años noventa.

La mediación tecnológica (especialmente la tecnología digital) en los procesos de creación o producción se suele relacionar con una tendencia a la perfección. Las herramientas que proporcionan sistemas informáticos de grabación (como las DAW) hacen que durante la postproducción se corrija la interpretación registrada en términos de afinación y precisión rítmica de forma matemática. En la afinación, estas posibilidades técnicas se traducen en correctores como el Auto-tune o Melodyne, que permiten ajustar la altura de las notas desde formas imperceptibles al oído hasta de manera exagerada (efecto Cher)<sup>5</sup>. Asimismo, en la edición del ritmo es común el uso de la cuantización, con la que las notas de una interpretación se cortan y reubican en un lugar preciso respecto al *grid*.

<sup>4</sup> Usaremos el término *grid* para hacer referencia a esta rejilla relativa al tempo fijo metronómico de un proyecto de grabación. La elección del término inglés ante el equivalente español es debido a su uso generalizado entre músicos y productores a la hora de referirse a este componente de los sistemas digitales de grabación.

<sup>5</sup> Esta expresión tiene origen del uso de la corrección vocal digital usada por Cher en su canción "Believe" (1998). Actualmente se asocia al uso exagerado (audible) de herramientas de corrección vocal.



Fig 1. Comparación de un pasaje MIDI tras la interpretación (izquierda) y el mismo pasaje ajustado a la rejilla (*grid*) temporal (derecha).

Esta precisión, aunque sea irreproducible por intérpretes en directo, se ha establecido como la tendencia general en cuanto a los parámetros de "calidad interpretativa" en la industria discográfica *mainstream*. Si a esto le sumamos el uso de secuenciadores y máquinas de ritmos, que parten de estas figuraciones temporales metronómicas, se genera un gusto tanto en la audiencia como en los intérpretes por la consistencia dinámica y temporal. Zagorski-Thomas (2010) indica que durante el siglo XX la grabación sonora ha influido de manera determinante en la estética interpretativa de la música popular. Refiriéndose a la interpretación sobre batería, señala que la música mediada tecnológicamente ha hecho que los intérpretes busquen en su ejecución sobre el instrumento acústico la precisión temporal y la consistencia dinámica producto de esta intervención posterior en la grabación. El resultado de esta modificación de las conductas performativas en base a los avances tecnológicos implica una negociación entre naturalidad, autenticidad y criterios estéticos predominantes (precisión y consistencia).

A pesar de la tendencia mayoritaria por la edición y perfeccionamiento de las interpretaciones, una parte de la creación musical busca la reivindicación del fallo y de la suciedad (ruido) en el proceso de elaboración de un fonograma. En músicas fundamentadas por instrumentos acústicos (principalmente el rock) la inmediatez entre intérprete y audiencia se transcribe en una mayor autenticidad. Las técnicas de grabación lo-fi<sup>6</sup> (Harper 2014; Kromhout 2012)

<sup>6</sup> El término lo-fi (baja fidelidad) nace como contraposición al concepto de Hi-Fi (alta fidelidad), que la industria discográfica desde los años 50 reivindica como el estándar de máxima calidad,

buscan incorporar en los productos finales sonidos "indeseados", como puede ser la reverberación natural de la sala o ruidos externos a la interpretación, y conservar el audio lo más fiel posible a cómo sucedió en el momento de la ejecución, aunque esta tenga imperfecciones. La grabación lo-fi representa una "autenticidad más sincera relacionada al espacio físico, escenificando a su vez la ubicación, la identidad, la memoria, lo específico y la proximidad. En oposición a la supuesta inautenticidad hi-fi"<sup>7</sup> (Kromhout 2012: 9). De una forma similar el error aparece como una reivindicación estética dentro de la música electrónica. La música glitch (Márquez 2011; Cascone 2000) incluye sonidos erráticos como clics digitales o ruido eléctrico dentro de sus piezas como parte de su discurso. La diferencia con la estética del lo-fi es que estos errores no son externos o fortuitos, como en una grabación acústica, sino que los coloca el músico intencionadamente y de forma premeditada como un elemento esencial de la composición. De esta forma la autenticidad del sonido "natural" lo-fi en la música glitch se simula, ya que el error se vuelve voluntario. El músico en este tipo de creaciones exalta su control sobre los instrumentos electrónicos desde el punto de vista técnico, haciendo de la herramienta (el ordenador) el mensaje (Cascone 2000).

### **El error performativo**

La música glitch es un ejemplo claro de la reivindicación del error mecánico<sup>8</sup> dentro de la música electrónica, pero el error performativo sigue viéndose excluido del discurso musical. La "expresividad exagerada" descrita por Danielsen (2010) tiene como máximo exponente la corriente del hip-hop experimental de finales de los años 90. Productores como J Dilla o Madlib

---

donde el contenido frecuencial abarca el mayor espectro posible y los ruidos se reducen al mínimo.

<sup>7</sup> La inautenticidad del hi-fi que señala Kromhout surge de la "imitación" realista del espacio sonoro. Equivale a una representación de la realidad acústica ideal en lugar de una captura del sonido original del espacio que propone la grabación lofi.

<sup>8</sup> Error mecánico en el sentido de error de la máquina. Los sonidos erráticos con los que se crea esta música provienen de un fallo en la conversión de la señal digital a analógica, provocando sonidos supuestamente indeseados. Los creadores de música glitch construyen su discurso musical en base a estos errores de los conversores u otros dispositivos de la cadena de audio.

hicieron la transición de los sistemas de producción basados en *turntablism*<sup>9</sup> al uso de sistemas de *sampling*<sup>10</sup> digitales como el Akai MPC. La posibilidad de combinar diversas fuentes en lugar de la yuxtaposición de sonidos limitados a dos fuentes propia del *turntablism* hizo que los productores pudieran emanciparse de los raperos y así crear bases totalmente instrumentales (D'Errico 2015). Dispositivos como el MPC sirven de controladores sobre los que ejecutar y registrar una interpretación de forma directa, disparando los sonidos (*samples*) preexistentes. La forma de componer las piezas partía de la ejecución eminentemente percusiva sobre los disparadores (*pads*) del *sampler*. Como describe D'Errico (2015): “en ausencia de un MC para ‘fluir’ verbalmente sobre ritmos sólidos y rítmicamente consistentes, los [...] productores experimentales de hip-hop adoptaron varias técnicas para ‘decuantizar’ sus ritmos” (D'Errico 2015: 282-283). Esta forma de “decuantizar” el ritmo toma como referencia las interpretaciones en grabaciones de la época analógica, sobre todo de jazz, funk y soul, donde se realizaban interpretaciones en directo sin un metrónomo de referencia y donde podían incluirse errores interpretativos leves o imprecisiones temporales entre instrumentos. Los leves errores humanos de las grabaciones de referencia tienden a sobredimensionarse en la ejecución sobre dispositivos electrónicos, lo que genera esa expresividad exagerada.

El error se convierte en una reivindicación del elemento humano en la producción de hip-hop y, por consiguiente, del productor como intérprete. Para este efecto humanizado de la tecnología, el artista interpreta patrones rítmicos sencillos con variaciones microrrítmicas de *feel* exageradas. El resultado es un *groove* que oscila entre recto (con notas equidistantes) y con *swing*, pero un *swing* irregular<sup>11</sup>. Además de las figuraciones rítmicas irregulares dentro de un

<sup>9</sup> Técnica donde la producción se origina a partir de la combinación de fuentes sonoras desde dos tocadiscos (*turn table*), de la que provienen técnicas de *sampling* o *scratch* originarias del hip-hop.

<sup>10</sup> El *sampling* es la técnica por la que a partir de muestras o fragmentos musicales preexistentes (*samples*) se crean nuevas piezas musicales.

<sup>11</sup> El *swing* tradicional de tresillo, donde la distancia entre notas es de 2:1 (dos tercios del tresillo ocupados por la primera nota y el último pulso ocupado por la segunda nota), pasa a asemejarse más a un *swing* de cinquillo (con una distancia de 3:2). También puede haber patrones de mayor tamaño, como septillo o nonillo, o que directamente no coincida con ninguna de las anteriores (conocidos como patrones no cuantizados). De esta forma sigue

compás de cuatro por cuatro, se añaden "errores" interpretativos, como notas externas al patrón a modo de notas fantasma y *flams*<sup>12</sup> que aumentan la sensación de inestabilidad. Estos ritmos pronto pasaron a reinterpretarse por baterías en movimientos como el neosoul o el jazz contemporáneo. El batería Questlove (2013), pionero en la interpretación de este tipo de figuraciones rítmicas imperfectas sobre instrumentos acústicos señala que “cuanto más descuidada (irregular) es la ejecución, más sincera y humana es”. Así es que la reconfiguración rítmica a través de la inconsistencia microtemporal y el error simulado e inauténtico (como en el *glitch*), pasa a ser un elemento de naturalidad y autenticidad en el hip-hop y otras músicas derivadas.

El control de los productores sobre los parámetros interpretativos de las producciones va más allá de la rítmica en los patrones de batería, durante los procesos de mezcla se aplican procesadores que permiten además dirigir el sentido rítmico y dinámico de los elementos "sampleados" que forman parte de la pieza. El proceso más habitual es la compresión de tipo *side-chain*. Mediante la compresión de *side-chain* los volúmenes de un elemento sonoro varían en función de otro elemento de la composición, generando un vaivén dinámico. El tipo de *side-chain* más empleado es en función al bombo. Cada golpe de bombo activa la compresión sobre la fuente afectada, que baja en volumen drásticamente y condiciona la configuración rítmica total de la pieza: “los productores de hip hop tienden a usar el *side-chain* de sus compresores para reforzar el ritmo, transformando regularmente un colchón armónico o ambiente sonoro en un golpe rítmico a contratiempo” (Hodgson 2011).

---

habiendo una formulación sincopada, pero más errática. Este tipo de ritmo se conoce como "Dilla beats" y a la forma de usar la síncopa de forma irregular se le conoce como "Dilla feel", empleando ambas el nombre del productor J Dilla (1974-2006). La idea del *swing* en grupos irregulares menores es una academización posterior realizada por los intérpretes de batería para conceptualizar este tipo de ritmos, pero los productores que lo crearon actuaban desde la intuición performativa, ya que carecían de estudios de teoría musical.

<sup>12</sup> El *flam* es equivalente al mordente sobre la percusión, se tocan dos notas al unísono, pero con un breve distanciamiento para que sea perceptible al oído que se trata de dos golpes y no de uno. En este sentido pueden ser sobre un mismo elemento de la batería o entre dos elementos diferentes. Algunos controladores de instrumentos virtuales tienen funciones *flam*.

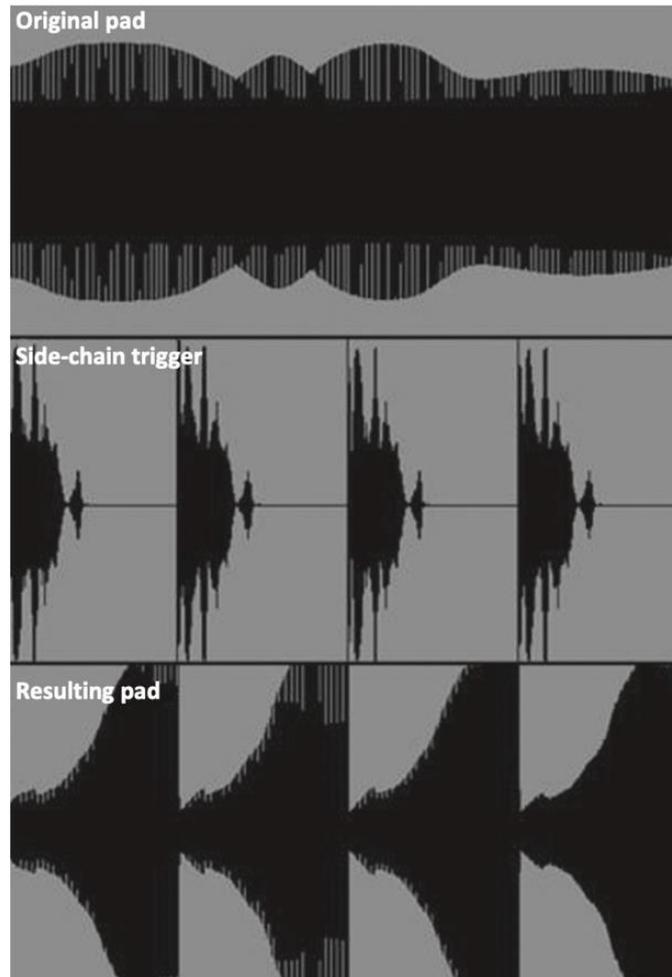


Fig 2. Efecto del *side-chain* sobre una forma de onda estable (D'Errico 2015: 286).

### Lofi hip-hop

El lofi hip-hop es un ejemplo paradigmático de cómo la estética del error permanece en la música urbana actual en diferentes estadios, tanto el error rítmico heredado de las prácticas del hip-hop experimental como el error tímbrico proveniente de la estética lo-fi<sup>13</sup>, simulado digitalmente. El lofi hip-hop ha sido descrito por Winston y Saywood (2019) como una de las músicas nativas de internet más relevantes en la actualidad en lo que a las audiencias se refiere. Es una música que parte de las corrientes rítmicas irregulares del hip-hop experimental de la década de los noventa del siglo XX y cuyo material sonoro proviene casi exclusivamente de fuentes sampleadas. Las

<sup>13</sup> Diferenciamos entre lofi y lo-fi, siendo la primera forma sin guion la que hace referencia al subgénero de hip-hop instrumental y la forma con guion la relativa a la estética de grabación "acústica" de baja fidelidad.

características principales son el uso de tempos lentos (entre 70 y 85 pulsos por minuto) en cuatro por cuatro, y la degradación de las fuentes sonoras, a las que se aplican ruidos, se reducen en contenido frecuencial y se procesan con compresiones severas (incluido el *side-chain*).

La conceptualización del lofi hip-hop dentro de la creación musical contemporánea es contradictoria, ya que desde la informática y las posibilidades creativas de lo digital se opta por una forma de trabajo y un tratamiento del sonido y la interpretación que derivan de las prácticas analógicas. El productor de lofi hip-hop concibe cada parte del proceso de creación como un todo. Tanto la selección de los materiales, como la edición tímbrica, la configuración de los patrones rítmicos, armónicos y melódicos, la mezcla y la masterización, son procesos que tienen lugar simultáneamente ya que todos ellos forman parte del resultado final y pueden variar drásticamente el sonido global de la pieza. Como señala el productor español Señor Guayaba<sup>14</sup>: “es de los primeros estilos en los que la mezcla es algo creativo, es casi la seña. Más que la composición es qué sonido consigues de caja o de bombo, más que qué patrones, qué escalas o qué estructuras usas”<sup>15</sup>.

### **El uso de la tecnología y la nostalgia**

La forma de editar las fuentes y la configuración tímbrica en el lofi hip-hop está ligada a la idea de "tecnostalgia" (Pinch y Reineke 2009; Van de Heijden 2015), donde la tecnología digital tiende a emular las conductas productivas y resultados estéticos de tecnologías previas, normalmente de la era analógica. La recreación del pasado en las músicas nativas de internet es un recurso común. Born y Haworth (2017) estudian cuatro géneros diferentes que recurren a la nostalgia como parte esencial de su discurso: hauntology, hypnagogic pop, chillwave y vaporwave. Todos estos géneros<sup>16</sup> tienen en común con el lofi hip-hop la mirada al pasado. Comparten una tendencia a la "revalorización de

---

<sup>14</sup> Señor Guayaba es el pseudónimo del productor Ricardo Candal, que se dedica a la producción y mezcla en el sello autogestionado Guayaba Records. Su sello es el máximo exponente del lofi hip-hop en España, con artistas como los raperos Cráneo y Lasser o los productores Made in M y Juan Ríos.

<sup>15</sup> Entrevista realizada por el autor el 17 de mayo de 2020.

<sup>16</sup> La catalogación como género está tomada del propio artículo de Born y Haworth.

tecnologías pre-digitales como sintetizadores analógicos, VHS y cintas de casete" (Born y Haworth 2017: 245). El lofi se centra principalmente en la recreación de sonoridades de soportes como los discos de vinilo o los casetes. Con la edición tímbrica de las fuentes y la adición de ruido se consigue que los sonidos extraídos de *samples* queden prácticamente irreconocibles, dificultando la identificación histórica de su origen. Al ubicar las fuentes sonoras en un espacio temporal indefinido se consigue igualar las sonoridades contemporáneas con fuentes procedentes de prácticamente cualquier momento de la historia de la música grabada: "El envejecimiento artificial del *sample* es una especie de *performance* de baja fidelidad<sup>17</sup> que la posiciona en un pasado no específico, en una era de tecnología de grabación analógica" (Winston y Saywood 2019: 45). La reducción frecuencial (normalmente de agudos) de las fuentes se asemeja a la degradación propia de las cintas de casete de baja calidad, a veces las piezas de lofi hip-hop no sobrepasan los 10kHz. La simulación del vinilo viene determinada por el ruido añadido de la aguja de un vinilo en mal estado<sup>18</sup>, con polvo o suciedad, y además la ondulación en altura del sonido general o *fluttering* que se asemeja al sonido de un vinilo deformado.

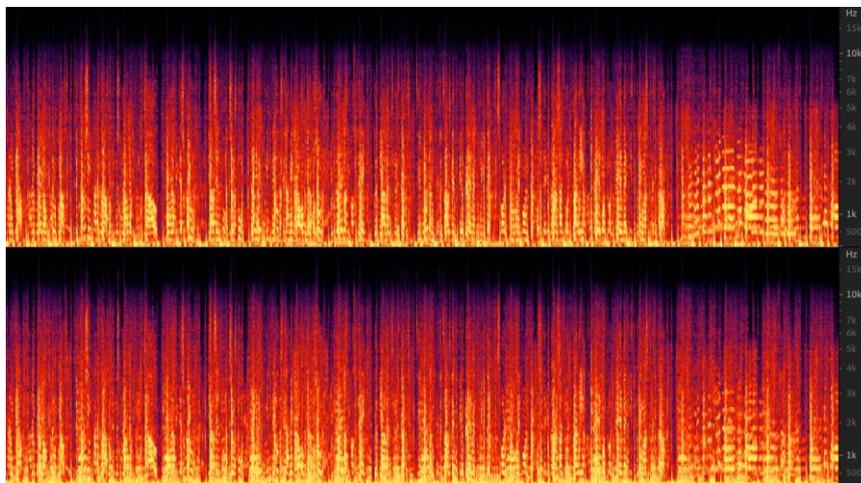


Fig. 3. Espectrograma de la canción "Espuma" de Falso (Acid House, 2015), donde percibimos la pérdida casi total de contenido frecuencial por encima de los 10kHz.

<sup>17</sup> La reducción de calidad intencional aplicada a las pistas se relaciona con una *performance* en el sentido de que forma parte del discurso sonoro relacionado con un pasado ficticio.

<sup>18</sup> Este ruido se puede insertar desde *hardware* que permita añadir este sonido, *software* o con la superposición de una pista con dicho sonido grabado.

Estas modificaciones tímbricas pueden realizarse desde el *software*, pero la nostalgia en el lofi también tiene relación con los procedimientos creativos. El tratamiento de las fuentes en este subgénero y los resultados sonoros se vinculan con el uso del *sampler* Roland SP-404. Este sampler comercializado desde 2005 representa una buena parte de la iconografía de la producción del lofi hip-hop. Es un dispositivo, aunque moderno, limitado en sus posibilidades técnicas, pero cuyos efectos y procesadores sobre las fuentes forman parte de la estética sonora del lofi. El Roland SP-404 solo permite tener una dinámica en cada *sample*, la edición de las fuentes es destructiva (no permite deshacer pasos si no se copia el sonido original en dos bancos), no dispone de interfaz visual y los efectos solo se pueden controlar desde tres perillas. Esta forma de trabajo, aunque se trate de un dispositivo digital, se aproxima más a las dinámicas de edición de audio de la época analógica, aportando una perspectiva nostálgica a los procesos dentro de la creación contemporánea. El enmascaramiento de las fuentes no solo crea una sonoridad envejecida e inconcreta respecto a la ubicación histórica del sonido, sino que también dificulta la percepción rítmica de la pieza, que se suma al estilo imperfecto derivado del hip-hop instrumental de finales del siglo XX.

### **El uso de la tecnología y el ritmo**

En la creación de *beats* se suele dar una dualidad entre programación e interpretación. En el estilo lofi conviven la “imperfección” de la interpretación acústica y los conceptos de exactitud y consistencia de la música electrónica. Es común tener una variabilidad dinámica en charles y bombos, pero una dinámica estable en la caja. Algo similar sucede en términos rítmicos, el charles y la caja tienden a estar fuera del *grid* temporal, pero el bombo suele aparecer en su ubicación exacta en el primer pulso del compás. Los materiales elegidos para funciones melódicas o armónicas suelen tener poco contenido rítmico. Estas fuentes tienen variables temporales y dinámicas de forma implícita con las que el *beatmaker* juega para conseguir un equilibrio con el resto de elementos por medio de la compresión y otros procesadores de mezcla.

La dualidad entre interpretación y programación convive dentro de la creación de *beats*, ya que ambas herramientas tienen una funcionalidad distinta y permiten una finalidad estética concreta. El fin del productor es el de conseguir una interpretación acorde a su expectativa compositiva. Adoptando la terminología propuesta por Kvifte (2010), el productor compone una interpretación.

El *beatmaker* concibe los elementos dentro del *beat* desde un punto de vista métrico. Es por esto que la técnica más presente entre los productores a la hora de ejecutar una pieza adopta un nombre relacionado con la interpretación de batería: *finger drumming*. El *finger drumming* consiste en una ejecución rítmica sobre un instrumento que permita al productor disparar los *samples* mediante la interpretación sobre un controlador o un *sampler* como si de un instrumento de percusión se tratase. Es común realizar esto en instrumentos separados, incluso interpretar cada elemento de la batería de forma independiente, pero también hay productores que llevan esta técnica a la interpretación en directo activando todos los sonidos simultáneamente. Como indica el productor Señor Guayaba: “empiezo por la batería, a veces por el bombo, otras por el charles, y siempre voy pista por pista, nunca hago la de marcarme la batería de una sola vez”, esto le permite un mayor control de la ubicación temporal de cada nota. Normalmente el *finger drumming* se relaciona con el uso de *samplers* o controladores con sistema de *pads* derivados del Akai MPC, pero podemos extrapolar la técnica a la ejecución sobre otros instrumentos como teclados MIDI. Estos dispositivos permiten registrar el tempo y la dinámica con que el intérprete ejecuta las piezas. En el caso de los dispositivos externos analógicos<sup>19</sup>, la interpretación se extrae en forma de onda sonora, mientras que en los controladores MIDI la interpretación queda registrada con todos los parámetros variables que este sistema recoge, y dicha interpretación puede ser fácilmente editable dentro del *software*. Es por esta “editabilidad” de los pasajes MIDI dentro de la DAW que la mayoría de productores optan por este tipo de dispositivos para realizar sus piezas, ya que

---

<sup>19</sup> Con esto nos referimos a los instrumentos como la Akai MPC o la Roland SP-404, que solo sacan señal de audio y por tanto analógica, aunque los procesadores internos sean digitales.

pueden reajustar la interpretación en términos temporales o dinámicos e incluso cambiar las fuentes sonoras una vez realizada la ejecución.

La programación consiste en componer manualmente la interpretación. Las DAW permiten dibujar dentro de su interfaz una ejecución, atendiendo a tiempo y dinámica del mismo modo en el que se representaría visualmente tras una ejecución real sobre un instrumento controlador. El contratiempo que representa esta opción es el de tener que ajustar cada nota de manera precisa, lo que obliga a los productores a tener un criterio claro de las sonoridades que se buscan mientras realizan la colocación y ajuste de los eventos MIDI sobre la DAW. Este tipo de aproximación puede ser beneficiosa para músicas que buscan lo exacto, ya que las DAW tienden a situar las notas de manera regular y con dinámica uniforme dentro del *piano roll*. Sin embargo, para músicas de sonoridad orgánica, este tipo de procesos se hacen tediosos, por lo que el *finger drumming* suele ser la opción mayoritaria. A pesar de ello, algunos productores como Juan Ríos<sup>20</sup> definen su técnica en los siguientes términos:

Para las baterías suelo pintar en el piano roll y juego con el *swing* para darle más realismo al asunto. También uso *finger drumming* con la MPC232, aunque en menor medida. Los *samples* para la melodía principal y demás sí que suelo componerlos haciendo *finger drumming* y jugando un poco con las distintas variaciones posibles<sup>21</sup>.

Encontramos que en este caso la programación de las baterías suele ser la opción predilecta del productor, aunque esto *a priori* ralentice los procesos creativos. Para dotar de realismo a los pasajes programados las DAW cuentan con herramientas como los parámetros de cuantización. La cuantización tiende a mover las interpretaciones imprecisas a una ubicación síncrona y metronómica con indiferencia respecto a cómo se hubiera ejecutado en primera instancia (como en la Fig. 1). Pero también se pueden utilizar para todo lo contrario. Los parámetros conocidos como de *swing* o de humanización buscan devolver la inexactitud de la interpretación humana a los pasajes programados. Es así como las herramientas de cuantización pueden usarse en dos sentidos.

---

<sup>20</sup> Productor sevillano del sello Guayaba Records dedicado al lofi hip-hop. Cuenta con seis álbumes publicados desde 2015 y forma parte del grupo Fanso.

<sup>21</sup> Entrevista con el productor Juan Ríos realizada por el autor el 21 de mayo de 2020.

En primer lugar, ajustar o perfeccionar una ejecución hecha mediante un controlador. La cuantización se puede aplicar en mayor o menor medida haciendo más o menos exacto ese pasaje proveniente de una interpretación. También es común aplicar esta cuantización a diferentes notas del pasaje MIDI en lugar de al total del mismo, controlando precisamente qué debe ser afectado y cómo, siendo regulable de diferentes formas en un mismo pasaje. Por otro lado, el *swing* realiza un desajuste aleatorizado del evento MIDI respecto al *grid* temporal. El parámetro *swing* no afecta a la ejecución dinámica, pero sí a la temporal. Dependiendo del programa incorpora imprecisiones al pasaje, o lo adecúa al patrón atresillado del *swing* del jazz, que si no se aplica en el total de su capacidad deja las notas en un lugar impreciso.

Muchas veces sí que pruebo con los charles a meterle *swing*, pero según el tema pues le acabo metiendo más o menos. Sí que intento cuando hay un *swing* que me gusta y funciona, sí que intento darle más *swing* a más instrumentos para que tengan más ese vaivén<sup>22</sup>.



Fig. 4. Pasaje MIDI cuantizado por defecto a la derecha y a la izquierda el mismo pasaje al que se le han aplicado parámetros de *swing*. Observamos cómo los eventos en tiempo débil se desplazan ligeramente.

El parámetro de “humanización” de las DAW tiene una finalidad similar, dar un carácter impreciso (humano) a una interpretación programada de forma automática, pero estos además de la variabilidad temporal añaden la imprecisión dinámica que una interpretación humana tendría. El contratiempo de este proceso es que no suele conseguir un movimiento adecuado a lo que suele buscar un productor y no es una función disponible en todos los *softwares*.

<sup>22</sup> Entrevista con el Señor Guayaba realizada por el autor el 17 de mayo de 2020.

El objetivo interpretativo de una pieza de lofi hip-hop es el de lograr un resultado tanto orgánico como mecánico en la que ambas ideas convivan, combinando las aportaciones humanas y digitales con el resultado de un equilibrio irregular que crea la sensación de un “descontrol controlado” en el oyente. Para este equilibrio rítmico impreciso, la combinación de interpretación, programación y edición rítmica hace que el productor pueda conseguir piezas con una sonoridad performativa independientemente de los procesos que haya seguido para conseguirlo. Como ya señalaba Goodwin (1988: 225): “los músicos pop de hoy en día son a menudo técnicos que han aprendido a programar tan hábilmente como las generaciones anteriores (hasta el punk) aprendieron a tocar”. Es así como trabaja el productor de lofi hip-hop, diseñando una interpretación desde el error voluntario y la “degradación analógica en el entorno digital”.

### **Error y nostalgia en productores y audiencias**

La regresión sonora es cada vez más común en la música popular. Del mismo modo que en la estética visual encontramos cada día más presente una representación simulada de las tecnologías analógicas, sucede también en la música. El error técnico, como son los ruidos o la falta de contenido frecuencial derivado de los soportes y medios de producción pasados añaden un valor orgánico a las creaciones digitales. Este valor añadido produce una sensación de naturalidad en el oyente. Por otro lado, la aportación performática de la interpretación o programación imperfecta en la música digital genera una sensación “humanizante” dentro de medios técnicos puramente artificiales. Si bien tanto los ritmos erráticos o “exageradamente expresivos” vienen existiendo desde finales de la década de los noventa del siglo XX, no habían permanecido en las corrientes musicales del *mainstream*, quedando relegados a movimientos *underground*. La reaparición de estas figuraciones rítmicas en un estilo también errático en términos tímbricos con una repercusión en las audiencias como en el caso del lofi hip-hop denota una búsqueda de esa naturalidad perdida en las producciones matemáticamente perfectas por parte de las audiencias. Las audiencias millonarias (mayoritariamente pertenecientes a la generación Z y millennials) de este género surgido y distribuido casi

exclusivamente por medios *online* al margen de los canales de distribución generalistas es a día de hoy el ejemplo más evidente de “tecnostalgia” en el consumo y producción musical.

Futuros estudios en torno a este movimiento deben incidir en la percepción de los oyentes y su relación con estas sonoridades pretéritas simuladas y, del mismo modo, que lleve a los productores de nuevos estilos musicales con fundamentos electrónicos a recrear conductas e interacciones con la tecnología digital desde la limitación de lo analógico en contraposición a la posibilidad casi ilimitada de los medios virtuales y digitales. Estos estudios deben tratar tanto la parte sociológica como el análisis de las técnicas y las estrategias creativas. Las decisiones procedimentales en el proceso creativo son vinculantes con el resultado final de las piezas. El productor de lofi decide rechazar las posibilidades predeterminadas de los medios digitales para trabajar el sonido desde un punto manual y plástico. La decisión de elaborar tímbricamente cada sonido que aparece en la producción, modificando de forma precisa y selectiva su contenido frecuencial, dinámico y temporal dota de valor artístico a cada producción y hace del productor una figura de tres ejes: técnico, compositor e intérprete. Esta concepción de la creación desde la edición sonora como elemento principal de interés es cada vez más frecuente en las músicas populares urbanas, el valor de la música no incide tanto en lo formal o lo apreciable a nivel de notación, sino en la tímbrica y el uso de la tecnología para recrear ambientes o sensaciones sonoras. Las nuevas formas de creación precisan de nuevos métodos de análisis que permitan desglosar la forma de pensar y ejecutar una producción. El análisis debe emparejarse al ritmo con el que la creación musical modifica sus formas cada vez más sutiles y complejas.

## Bibliografía

Bijsterveld, Karin y Van Dijck, José. 2009. *Sound souvenirs: audio technologies, memory and cultural practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Born, Georgina, y Christopher Haworth. 2017. “From microsound to vaporwave: Internet-mediated musics, online methods, and genre”. *Music and Letters* 98, n.º 4: 601–647.

Boym, Svetlana. 2002. *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic books.

- Câmara, Guilherme Schmidt. 2016. *Swing in early Funk and Jazz-Funk (1967-1971): Micro-rhythmic and Macro-structural investigations*. Master's Thesis, Oslo University.
- Cascone, Kim. 2000. "The aesthetics of failure: "Post-digital" tendencies in contemporary computer music". *Computer Music Journal* 24, n.º 4: 12–18.
- Danielsen, Anne. 2010. "Introduction: Rhythm in the age of digital reproduction". En *Musical rhythm in the age of digital reproduction*, 1–16. Londres: Routledge.
- Danielsen, Anne, Kristian Nymoen, Evan Anderson, Guilherme Schmidt Câmara, Martin Torvik Langerød, Marc R. Thompson, y Justin London. 2019. "Where is the beat in that note? Effects of attack, duration, and frequency on the perceived timing of musical and quasi-musical sounds". *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 45, n.º 3: 402-18.
- Datseris, George, Annika Ziereis, Thorsten Albrecht, York Hagmayer, Viola Priesemann, y Theo Geisel. 2019. "Microtiming Deviations and Swing Feel in Jazz". *Scientific reports* 9, n.º 1: 1-10.
- D'Errico, Michael A. 2011. *Behind the beat: technical and practical aspects of instrumental hip-hop composition*. Medford: Tufts University.
- D'Errico, Mike. 2015. "Off the grid: instrumental hip-hop and experimentalism after the golden age". *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, 280–291. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frühauf, Jan, Reinhard Kopiez, y Friedrich Platz. 2013. "Music on the timing grid: The influence of microtiming on the perceived groove quality of a simple drum pattern performance". *Musicae Scientiae* 17, n.º 2: 246–260.
- González Fuentes, Alba, y Jordi Roquer González. 2016. "Amalgama vs. aksak. Sobre la conceptualización del ritmo asimétrico en la música popular urbana". *El oído pensante* 4, n.º 2. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5767087> [Consulta: 17 septiembre de 2020]
- Goodwin, Andrew. 1988. "Sample and hold: pop music in the digital age of reproduction". *Critical Quarterly* 30, n.º 3: 34–49.
- Harper, Adam. 2014. *Lo-Fi aesthetics in popular music discourse*. PhD Thesis, Oxford: Oxford University Press.
- Hodgson, Jay. 2011. "Lateral Dynamics Processing In Experimental Hip Hop: Flying Lotus, Madlib, Oh No, J-Dilla And Prefuse 73". *Journal on the Art of Record Production* 5, n.º 1. <http://www.arpjournal.com/asarpwp/lateral-dynamics-processing-in-experimental-hip-hop-flying-lotus-madlib-oh-no-j-dilla-and-prefuse-73/> [Consulta: 18 abril de 2020]
- Kromhout, Melle Jan. 2012. "As distant and close as can be. Lo-fi recording: site-specificity and (in) authenticity". *Soundscapes* 15, Autumn 2012. <http://www.icce.rug.nl/oger-bin/contents/contents.cgi?15> [Consulta: 15 septiembre de 2020]
- Kvifte, Tellef. 2010. "Composing a performance: The analogue experience in the age of digital (re) production". En *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, 213–230. Londres: Routledge.

Margulis, Elisabeth Hellmuth. 2014. "Why repetition can turn almost anything into music". *Aeon Essays*: . <https://aeon.co/essays/why-repetition-can-turn-almost-anything-into-music>. [Consulta: 20 septiembre de 2020]

Márquez, Israel V. 2011. "Ética y estética del error en la música popular contemporánea". *Musiker* 18: 83–97.

Pinch, Trevor, y David Reinecke. 2009. "Technostalgia: How old gear lives on in new music". *Sound souvenirs: Audio technologies, memory and cultural practices* 2: 152.

Questlove. 2013. "Mind Dividing" Guitar Center. [https://www.youtube.com/watch?v=EBVta\\_4baio&ab\\_channel=GuitarCenter](https://www.youtube.com/watch?v=EBVta_4baio&ab_channel=GuitarCenter). [Consulta: 12 septiembre de 2020]

Schloss, Joseph G. 2014. *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.

Senn, Olivier, Claudia Bullerjahn, Lorenz Kilchenmann, y Richard von Georgi. 2017. "Rhythmic density affects listeners' emotional response to microtiming". *Frontiers in psychology* 8: 1-21.

Shelvock, Matt. 2016. "Groove and the Grid: Mixing Contemporary Hip Hop". En *Mixing Music*, 190–207. Londres: Routledge.

Toussaint, Godfried T. 2011. "The rhythm that conquered the world: what makes a "good" rhythm good". *Percussive Notes* 2: 52.

Van der Heijden, Tim. 2015. "Technostalgia of the present: From technologies of memory to a memory of technologies". *NECSUS. European Journal of Media Studies* 4, n.º 2: 103–121.

Wang, Justin. 2020. "Lofi hip-hop radio: beats to relax/study to". *The Word: The Stanford Journal of Student Hiphop Research* 1, nº 1: 10–23.

Watson, Elijah C. 2019. "J Dilla's Influence And Legacy Lives On In The World Of Lo-Fi Hip-Hop". Okayplayer. <https://www.okayplayer.com/music/j-dilla-lofi-hip-hop-influence.html>. [Consulta: 20 julio de 2020].

Whittall, Geoffrey. «Groove». 2015. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508>. [Consulta: 20 septiembre de 2020].

Winston, Emma, y Laurence Saywood. 2019. "Beats to Relax/Study To: Contradiction and Paradox in Lofi Hip Hop". *IASPM Journal* 9, nº 2: 40–54.

Zagorski-Thomas, Simon. 2010. "Real and unreal performances: the interaction of recording technology and rock drum kit performance". En *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, 195-212. Londres: Routledge.

.

.

## **Overdubbing Queen. Análisis comparativo de las estructuras multipista en los solos de Brian May (1970s vs 1980s)**

ORIO DE HARO PARERAS

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Palabras clave: Queen, Brian May, sobregrabación, producción musical, discurso sonoro.

Keywords: Queen, Brian May, overdubbing, music production, sound discourse.

Cita recomendada:

Haro, Oriol de. 2020. "Overdubbing Queen. Análisis comparativo de las estructuras multipista en los solos de Brian May (1970s vs 1980s)". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## OVERDUBBING QUEEN

### ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS ESTRUCTURAS MULTIPISTA EN LOS SOLOS DE BRIAN MAY (1970s vs 1980s)

Oriol de Haro Pareras

#### Resumen

El paulatino, pero creciente, interés de la musicología por la producción musical en el pop-rock ha facilitado nuevos enfoques que nos permiten ir más allá de perspectivas tradicionales como el análisis musical académico o las aproximaciones socioculturales a los fenómenos de la música popular urbana. De esta forma, la producción musical nos ofrece un magnífico pretexto para aproximarnos a áreas como la composición, los arreglos, los valores estéticos o la recepción —entre muchísimas otras cosas— desde el prisma de la praxis puramente sonora. El presente artículo pretende hacer una aportación en esa dirección planteando un análisis cuantitativo sobre las formas en las que el guitarrista británico Brian May grabó sus solos en los discos de Queen. Concretamente se analizará la densidad de voces en pistas distintas que contienen los solos de guitarra de la banda entre 1973 y 1991. Tal planteamiento parte de la hipótesis según la cual, entre los años 1973 y 1977, los solos de May presentan mucha más densidad que en la etapa posterior (1978 a 1991). Partiendo de una comparativa de corte cuantitativo basado en un trabajo de vaciado estadístico, se aventuran algunas hipótesis que entrelazan el uso creativo de la tecnología con determinadas corrientes estéticas o con el concepto de estilo y la generación de un discurso sonoro personal.

**Palabras clave:** Queen, Brian May, sobregrabación, producción musical, discurso sonoro.

#### Abstract

The gradual but growing interest of musicology for music production in pop-rock has facilitated new approaches that allow us to go beyond traditional perspectives such as academic musical analysis or sociocultural approaches to

the phenomena of urban popular music. In this way, musical production offers us a magnificent pretext to approach areas such as composition, arrangement, aesthetic values, and reception —among many other things— from the prism of purely sound praxis. This paper aims to contribute to that direction by proposing a quantitative analysis of the ways in which the British guitarist Brian May recorded his solos on Queen's records. Specifically, the density of voices on different tracks containing the band's guitar solos between 1973 and 1991 will be analyzed. Such an approach starts from the hypothesis that, between 1973 and 1977, May's solos presented much more density than in the later stage (1978 to 1991). Starting from a quantitative comparison based on a statistical emptying work, some hypotheses that intertwine the creative use of technology with certain aesthetic currents or with the concept of style and the generation of a personal sound discourse are ventured.

**Keywords:** Queen, Brian May, overdubbing, music production, sound discourse.

## Introducción

Cuando Simon Frith (1996)<sup>1</sup> propone tres etapas para definir la historia de la música, tal tripartición nos invita a reflexionar sobre la intención del ser humano de condicionar y preservar el sonido a lo largo de la historia. Esa voluntad de intervención sobre el sonido musical ya la observamos en tiempos ancestrales, mucho antes de que la grabación sonora entre en juego. Serge Lacasse (2000: 37) explica que durante la prehistoria los humanos ya condicionaron la construcción de diferentes espacios diseñados específicamente para obtener una mejor acústica. El ejemplo de Lacasse alude a las primeras expresiones de la primera etapa propuesta por Frith, la *Folk stage*. En la *Art stage* encontramos más ejemplos de esa voluntad, con la distribución de los instrumentos en forma de semicírculo en las orquestas y la llegada de un elemento crucial: la notación,

---

<sup>1</sup> En *Performing Rites: on the value of popular music* (1996) Frith define estas etapas en base a cómo el ser humano experimenta el fenómeno musical pensando sobre todo en cómo se preserva y se transmite la música. En la primera etapa, la *folk stage*, la música sólo puede ser ejecutada con el propio cuerpo. En la segunda etapa o *art stage*, la música es transmitida mediante la notación musical y en la última etapa, la *pop stage*, la música puede ser también preservada mediante las grabaciones sonoras.

cuya manera de transmitir la música incidirá en la forma en la que la conceptualizamos (Cook 2012: 73-77). Por último, en la *Pop stage*, la fijación sonora modelará de nuevo la forma en la que experimentamos la música. En esa tercera etapa es donde –sobre todo a mediados de siglo XX– la producción sonora introducirá una serie de herramientas que resultarán cruciales, pero a menudo invisibles para el consumidor. Tal como propone Jordi Roquer (2018) esa paradoja puede explicar en parte por qué la producción musical ha sido invisible para la musicología tradicional –centrada más en los autores y las obras que en los procesos–, pero también para la etnomusicología –muy atenta a los procesos y a los contextos, pero poco a las tecnologías que los acompañan– (32-33).

El presente artículo pretende recalcar la necesidad de seguir investigando sobre esos procedimientos con la intención de aportar nuevas reflexiones sobre la relevancia de la producción musical en los procesos de grabación. La producción musical, tal y como se ha comentado, puede ser útil para lograr una visión más holística sobre las actividades musicales, en un terreno que debería interesar tanto a musicólogos como a etnomusicólogos (si es que esa distinción tiene algún sentido hoy en día). Para que esto ocurra habría que desarrollar una serie de herramientas de análisis para llegar a comprender la totalidad del propósito de la manipulación del sonido y para desarrollar investigaciones complejas en esta rama, una tarea cuya dificultad ha sido denunciada desde la musicología internacional (Théberge 1989 y 1997; Middleton 1993; Katz 2010; Tagg 2012 o Askerøi 2013, entre otros) e incluso nacional (Juan de Dios Cuartas 2013, 2016a, 2016b; Roquer 2015, 2018; o Segura 2019). Dichas herramientas son necesarias para poder analizar las modificaciones realizadas por el productor o técnico de sonido en la cadena de audio, que pueden atender a elementos tan trascendentes como la distribución espacial en el campo estéreo, la alteración del timbre mediante ecualización o los procesos de alteración de las dinámicas con compresores, expansores, puertas de ruido, etc. Sin embargo, la dificultad en abordar estos procesos de manera empírica<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Las dificultades para una aproximación empírica al estudio de la producción de un disco pueden ser muchas: idealmente deberíamos partir de los archivos multipista originales y, aun así, esos archivos no tienen por qué mostrar el total de procesado aplicado sobre cada pista. En ese sentido, una metodología posible es la etnografía a través de entrevistas a los

en lo que a análisis se refiere no imposibilita un acercamiento desde otras perspectivas. En el caso que nos ocupa –el sonido de las guitarras de Queen– podemos investigar y documentar el particular uso del *multitracking* por parte de Brian May y acercarnos también a su proceso de edición tímbrica. De esta manera, mediante la realización de un estudio comparativo se analiza la densidad de voces y pistas en los solos de guitarra presentes en sus discos, partiendo de la hipótesis que apunta que, entre los años 1973 a 1977<sup>3</sup>, el trabajo del guitarrista de la banda presenta mucha más densidad que en los de la etapa posterior (1980 a 1995).

### **Sobre el sonido de Queen: Estado de la Cuestión**

Queen es un grupo que dispone de una larguísima lista de publicaciones especializadas en torno a su carrera, sin embargo, pocas abordan la cuestión de la producción sonora desde un prisma analítico. Una de las primeras que lo hace es el libro *Good Vibrations* de Mark Cunningham (1996), que presenta una recopilación de toda la historia de la producción musical, desde la invención de la grabación multipista hasta principios de los años noventa. Cunningham recorre los avances y técnicas más influyentes de diferentes productores y grupos musicales, describiendo las metodologías que llevaron a cabo durante todo el proceso de grabación y edición. Llegados a los 1970s, el autor se detiene en las técnicas de sobregrabación utilizadas en los primeros discos de Queen producidos por Roy Thomas Baker, prestando especial atención a las guitarras “multicapa” de Brian May:

La idea de Brian May sobre las exuberantes multicapas de guitarra ya rondaba la cabeza del músico antes de la llegada de Baker. [...] Antes de que Queen hiciera su primera demo, ya diseñó un papel para que su instrumento se desarrollara mucho más allá del

---

productores e ingenieros que, sin embargo, quedará a merced de la subjetividad del entrevistado cuando sea posible acceder a su testimonio. Aunque no ofrecen una solución completa al problema, herramientas como Sonic Visualiser nos permiten algunos análisis sobre parámetros específicos del sonido que pueden resultar de gran ayuda para la tarea que nos ocupa, sin embargo, trabajando con archivos mezclados, no siempre es posible generar análisis del todo concluyentes sobre determinados parámetros. Determinar la densidad de voces sería un ejemplo de ello.

<sup>3</sup> Durante buena parte de 1979, Queen estuvo ocupado con la gira mundial que daría lugar a la publicación de *Live Killers*, su primer álbum en directo. Por esa razón, 1979 queda fuera de la comparativa ya que no existe ningún disco realizado en un estudio publicado en ese año.

acompañamiento rítmico tradicional y realizar solos. Tuvo la visión de usar la guitarra de manera orquestal, entrelazando frases y contrapuntos complementando las voces. Pero, en la práctica, no pudo experimentar por completo con este enfoque hasta que Queen no empezó a trabajar en las sesiones de grabación, utilizando el multipistas para poder realizar estas sobregrabaciones y crear así el efecto de orquesta de cuerda (223)<sup>4</sup>.

Aunque no fuera el primero en tener esta concepción de utilizar la guitarra de una forma orquestal, May destaca en la forma en la que realiza esta orquestación y en la producción posterior del sonido. Asimismo, Cunningham describe y abre una línea de pensamiento en la que se centra este trabajo. Cabe mencionar que esta publicación, aunque no es una propuesta puramente musicológica, se convierte en uno de los primeros escritos en abrir futuras líneas de investigación en el campo de la producción musical desde un prisma musicológico y analítico. En relación con la metodología de análisis cuantitativo que se usará en el presente trabajo, tomamos como referencia el artículo “The Queen Anomaly” (Printer 2001)<sup>5</sup>, que se divide en seis apartados: los tres primeros analizan el grado de repetición melódica en distintos *hits* del pop y los tres siguientes analizan en profundidad la obra de Queen con los criterios preestablecidos en la primera parte. Otro ejemplo que podemos encontrar con relación a la producción musical y el grupo británico es la tesis doctoral de Barry Christopher Promane (2009), titulada *Freddie Mercury and Queen: Technologies of Genre and the Poetics of Innovation*. Aunque en este trabajo no se tratan puramente elementos de producción sonora, sí podemos encontrar algunos detalles que nos permiten profundizar en cómo Queen realizaba estas tareas creativas, sin embargo, el enfoque de la tesis es principalmente historiográfico y descriptivo. En *The Development Of The ‘Epic’ Queen Sound* (2015) Nick Braae se propone identificar los diferentes factores que hacen que el “sonido Queen” sea tan característico. El trabajo desglosa por partes las “huellas dactilares” del sonido de la banda británica, haciendo un análisis de la producción sonora en torno a diferentes enfoques, como el tratamiento vocal o instrumental para realizar sus armonías o citando ejemplos concretos de cómo el grupo ubica en el espacio determinados instrumentos usando el modelo de

---

<sup>4</sup> Las citas en inglés han sido traducidas por el autor.

<sup>5</sup> Disponible en: [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME03/Queen\\_anomaly.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME03/Queen_anomaly.shtml)

[Consulta: 22 de abril de 2020]

análisis espacial propuesto en la década de los 1980 por David Gibson. Por su parte, en *Queen's Snake: The use of audio production as a means to semantic extension in Queen's "Was It All Worth it"*, Jordi Roquer, Santos Martínez y Carles Badal (2015) estudian las capacidades semánticas de los efectos de audio –en este caso del *flanging*– para concluir con un análisis de caso sobre un tema de Queen. En ese artículo se presentan algunas ideas sugerentes, como por ejemplo la posibilidad de que exista una determinada “recepción/conceptualización social de los efectos” (31-33) o las posibles diferencias entre alusión y metáfora sonora (36-39), basadas en las teorías de Philip Tagg sobre las evidencias presentadas en el tema analizado.

### **Tecnología y discurso sonoro**

Aunque sea de forma muy breve y siempre focalizando en el papel de la guitarra, puede resultar interesante dedicar un apartado previo a abordar la relación entre discurso sonoro y ciertos artefactos que, tradicionalmente, escapan de las perspectivas musicológicas tradicionales. Tales aspectos fueron apuntados ya en los años 1980 cuando Tagg propuso atender a aspectos “acústicos y electromusicales / mecánicos” (1982: 9) para no quedarse en un mero análisis tradicional. Estos aspectos –que Tagg ha ido recuperando y ubicando en las últimas revisiones de su modelo analítico (2012: 307-313)– incluyen la distorsión, la panoramización, el filtraje / ecualización, la compresión de dinámica o el uso de *delay* entre muchos otros aspectos. En el caso que nos ocupa resulta más que lógico abordar algunos de estos elementos, puesto que son procedimientos y artefactos sonoros que tienen una total relación con el sonido de Brian May y, por extensión, con buena parte del sonido que relacionamos con Queen.

Un concepto clave que, por su dimensión y trascendencia, merece ser mencionado aparte es la grabación multipista (de hecho, el concepto de *overdub* usado en el título de este trabajo guarda una directa y necesaria relación con él). Aunque por cuestiones de espacio no nos detendremos aquí

en ninguna explicación de carácter historiográfico<sup>6</sup>, como gran cambio de paradigma tecnológico, sí que resulta imprescindible mencionarlo por su directa incidencia en uno de los elementos más definitorios del “sonido May”: la sobregrabación (*overdubbing* en inglés)<sup>7</sup>. Por lo tanto, no se trata de un efecto de sonido, sino de una innovación tecnológica cuyo impacto es determinante para la transformación de los modelos creativos en el pop, ya que poco a poco se convierte en un proceso compositivo *per se*. Por esta razón Roquer lo define como un “macroproceso” que, al lado de otras innovaciones como el estéreo o el micrófono de condensador, resultaron ser “una base fundamental para la invención de nuevos procedimientos creativos” (2018: 19). Por su parte, Théberge (1989: 99) justifica por qué el *multitracking* es el principal responsable a la hora de generar nuevos discursos sonoros ya que, con su llegada, se trastocan todos los modelos y metodologías dentro de la música en cuanto a la reproducción e interpretación se refiere. Algunas de las consecuencias más obvias que podemos observar son la posibilidad de conseguir grandes densidades sonoras a partir de, paradójicamente, un solo intérprete/ejecutante (el caso de Mike Oldfield con *Tubular Bells* (1973) resulta un ejemplo paradigmático) pero también el logro de unas “hiperrealidades sonoras”<sup>8</sup> que van a ser progresivamente naturalizadas por el público a medida que esa metodología de grabación se va asentando. En el caso de Queen se puede observar muy bien estos sonidos “hiperreales” en muchos ejemplos más allá de la guitarra, como en las armonías vocales de Mercury emulando coros de gran densidad. Si hablamos de la guitarra de May, Cunningham (1996: 223)

<sup>6</sup> Existen muchas publicaciones que abordan la historia de la tecnología multipista y su relación con la creación y la composición en el pop. Por ejemplo: Cunningham (1996), Théberge (1989, 1997), Levitin (2007), Martin; Hornsby (1994), Snyder (2003) y White (2000) entre muchos otros.

<sup>7</sup> En este artículo se utilizarán indistintamente los dos términos como sinónimos, también *multitracking* puede resultar un término a tener en cuenta. Por último, cabe señalar que en el ámbito estatal a menudo se ha utilizado el término *recording*, aunque su traducción fuera del contexto que nos ocupa puede generar alguna confusión.

<sup>8</sup> Levitin describe el término como “aquellas impresiones sonoras que nunca tendríamos en el mundo real” (2006: 2). Roquer, en un artículo dedicado exclusivamente a ese concepto (2018), argumenta que la “hiperrealidad sonora es siempre resultado de un uso creativo de la producción musical” (32) y, haciendo una comparación con el cine, “implica un pacto ficcional en lo sonoro” (2006: 32). Ese pacto ficcional se da “entre artistas y consumidores, y es un proceso mediado por la industria musical a través de todas las herramientas técnicas que intervienen en la producción de audio” (2006: 32).

ya nos advierte que el uso del *multitracking* en la obra de Queen no es una novedad, sin embargo, algunos de los usos específicos que el músico británico da a la sobregrabación, sí son notablemente innovadores<sup>9</sup>.

Una vez apuntada la importancia de la sobregrabación en el discurso de May, existe un segundo elemento, también de gran influencia en su estilo: el uso creativo del filtrado frecuencial o, dicho de otra forma, la ecualización. Uno de los elementos más esenciales y primordiales del sonido de Queen, y en general, de la producción musical, es la forma en la que se emplea la ecualización. Cunningham define el acto de ecualizar como “el ajuste de una frecuencia para variar la calidad de sonido deseada” (1996: 411) y su uso puede ser correctivo –si la intención es corregir el timbre para asemejarse a cómo era la fuente original antes de ser capturada– o creativo –cuando mediante la alteración de frecuencias se busca generar un nuevo sonido– (Roquer 2019)<sup>10</sup>. Esta es de las tareas más esenciales e imprescindibles en la producción musical, y es especialmente incidente en ciertas texturas inventadas por May. En ese sentido, aunque no presentamos ningún estudio exhaustivo, sí podemos encontrar varios ejemplos donde Queen incide en la ecualización intencional. La canción “Good Company” (1975) es un claro ejemplo de cómo mediante la ecualización se puede llegar a lo que Eirik Askerøi (2013) define como un “marcador sonoro”. En este caso, el marcador sonoro funciona recreando (única y exclusivamente desde la guitarra de May) un cuarteto de dixieland de los años 1920. Uno de los aspectos más atractivos de este ejemplo es la capacidad de modificar el sonido de la guitarra para buscar formas efectivas de reproducir los recursos propios de estos instrumentos. El *glissando* del trombón, por ejemplo, era simulado con la palanca que mueve el puente del instrumento y la sordina de la trompeta con un pedal de *wah-wah*. Pero más allá de estos recursos concretos estrictamente

<sup>9</sup> En ese sentido la figura de Les Paul resulta absolutamente ineludible como claro precursor de la sobregrabación con la guitarra.

<sup>10</sup> Definición dada en la conferencia inaugural de la Iª Jornada de Investigación en Producción Musical celebrada en la Universidad Complutense de Madrid. Día 9 de abril de 2019. Facultad de Geografía e Historia. Disponible en: <https://youtu.be/9YJ0-hnx3J0?t=743> [Consulta: 18 de agosto de 2020].

relacionados con la técnica de cada instrumento, ¿Qué procedimientos empleó el guitarrista de Queen para conseguir de manera tan sorprendente los timbres del trombón, el clarinete o la trompeta? May saturó la señal de la guitarra utilizando el *Deacy Amp* (amplificador del cual hablaremos más adelante), para que además de convertir en cuadrada la forma de onda, generara más armónicos impares. El sonido de una onda cuadrada ya de por sí recuerda al sonido del clarinete, además, tanto el clarinete como la trompeta basan sus timbres en la suma de intensidades de sus armónicos impares partiendo de este sonido base, que ya se desmarcaba de un sonido de guitarra eléctrica convencional.

Junto con la ecualización, otro elemento que es imprescindible en la producción de Queen es la panoramización. Como se ha comentado anteriormente, la implementación comercial del sonido estereofónico representa un cambio de paradigma en lo que a producción musical se refiere. La nueva tecnología obliga a productores e ingenieros a plantearse de qué manera podemos ubicar los instrumentos en el espacio estéreo de la mezcla. Antes de llegar a determinadas convenciones que actualmente nos parecen incuestionables (como no panear demasiado bombo y bajo) los pioneros del estéreo trabajaron con propuestas que hoy en día nos pueden parecer radicales, como por ejemplo situar las guitarras y toda la batería en un canal y a las voces y el bajo en el otro<sup>11</sup>. Se trata de un momento crucial en el que se definen unos manuales estéticos que perdurarán a lo largo de las siguientes décadas y que Alan Moore y Ruth Dockwray (2010) relatan con detalle en su artículo “Configuring the Sound-box 1965–1972”<sup>12</sup>. A menudo, los técnicos del momento optan por una propuesta más visual que auditiva, ubicando los instrumentos según la posición en el escenario (algo que aún sucede en el

<sup>11</sup> Esta configuración panorámica es la que encontramos, por ejemplo, en el tema “I Saw Her Standing There” de los Beatles, editado en 1963 por la discográfica Parlophone, donde escuchamos el bajo y guitarra solista en el canal izquierdo, en el medio encontramos la batería y en el canal derecho la guitarra rítmica y las voces. Tales distribuciones son habituales en muchos discos editados durante la primera mitad de la década de 1960.

<sup>12</sup> Moore y Dockwray entienden el concepto “Sound-box” como el uso de un modelo heurístico de cuatro dimensiones para la discusión de las ubicaciones aparentes de las fuentes de sonido dentro de las grabaciones. Durante su artículo, relatan cómo desde mediados de la década de 1960, el cambio cada vez mayor de mono a estéreo significó que los productores e ingenieros tuvieron que lidiar con la noción y el potencial del arreglo o mezcla sónica de una canción.

esquema sonoro de la música sinfónica). Con el tiempo, esas primeras propuestas irán mutando hacia criterios más basados en las lógicas de reproducción y en las nuevas posibilidades de mezcla (Roquer 2018: 20). La consecuencia lógica de esos cambios es la llegada una enorme cantidad de ideas creativas para trabajar la panorámica, ideas que encontraremos también dentro de las creaciones de May, principalmente en la década de los 1970. En esta etapa podemos observar diferentes formas de panoramización extrema en momentos puntuales, sobre todo en canciones como “My Fairy King” (1973), “Killer Queen” (1974) o “The March of The Black Queen” (1974)<sup>13</sup>. En la introducción de ésta última, podemos apreciar la ubicación radical de los diferentes registros sonoros que nos permiten ubicar y diferenciar los instrumentos de una forma notoria, abriendo el sonido de una forma que nos puede llegar a recordar a las grabaciones de los años sesenta mencionadas anteriormente, pero llevándolas a otro nivel. A diferencia de las primeras grabaciones estereofónicas, estas canciones contienen cambios graduales de panorámica en momentos determinados, denotando una sensación de movimiento. Esta sensación la podemos encontrar en canciones como “Keep Yourself Alive” (1973), “Bicycle Race” (1978) o también en etapas posteriores como en los solos de “A Kind of Magic” (1986), “Party” (1989) o incluso en la línea de bajo (algo para nada habitual) de la canción “Breakthru” (1989). Queen hace un uso extensivo del movimiento de la panorámica que implica a casi cualquier instrumento utilizado en sus discos, en algunos casos, tal movimiento incide directamente en la composición de la propia canción y también en su recepción.

Mencionar el binomio panorámica-significado invita a citar de nuevo a Philip Tagg, quien, en su propuesta de modelo para el análisis semiótico del sonido, propone denominar anáfona quinética (*qinetik anaphone*) a todo objeto musical que nos recuerde o aluda al movimiento (2012: 44). Un buen ejemplo de esta insinuación en forma de recurso sonoro –que en la obra de Queen suele reforzar el contenido de la letra– la podemos encontrar sobre el texto “*anyway the wind blows*” en “Bohemian Rhapsody” (1975). En esta parte podemos

<sup>13</sup> Otros ejemplos de esta tipología en la década de 1980 e inicios de los 1990 son “Was It All Worth It?” (1989), “It’s A Hard Life” (1984) o “Don’t Try So Hard” (1991).

escuchar el *crescendo* de un *ride* tocado con mazas cuyo tratamiento sonoro y movimiento panorámico simboliza el viento que aparece en el texto<sup>14</sup>. Otro ejemplo es “Now Im Here” (1974), donde encontramos una voz ubicada a la izquierda mientras que a la derecha encontramos la misma pista con un *delay* y reverberación para dar más sensación de espacio. En el momento que Mercury canta “*now I’m there...*”, se invierte la panoramización, jugando una vez más con el contenido de la letra a partir de un efecto de producción. Otro uso de la panoramización, que ya hemos mencionado anteriormente, es para descongestionar la mezcla, para dar amplitud y, sobre todo, para poder diferenciar voces. Esto es crucial en las tareas de armonización utilizadas por May, ya que la posibilidad de panoramizar voces y distribuirlas en el campo estéreo permite trabajar con una mayor densidad en los *overdubs* que hemos mencionado. Una última forma que podemos encontrar en el tratamiento panorámico de Queen es lo que Brian May define como *bells*, una idea robada de la música de Annunzio Paolo Mantovani<sup>15</sup>, en la cual cada intérprete toca una nota mantenida, entrando en tiempos distintos, produciendo un efecto de “cascada”. En varias ocasiones a lo largo de la discografía de Queen, May recrea este efecto mediante la panoramización, ubicando a la izquierda y derecha del estéreo nota por nota en una posición diferente<sup>16</sup>.

### **The Sound of May: La Red Special, el Treble Booster, el Vox AC30 y el Deacy Amp**

A los dieciocho años Brian May construyó, con la ayuda de su padre, la Red Special: el instrumento que define buena parte del sonido de Queen. Como el joven guitarrista no se podía permitir comprar una Fender o una Gibson, decidió hacer su propia guitarra eléctrica con materiales que tenía por casa. Tal y como nos cuenta el propio músico:

<sup>14</sup> En este fragmento se aplicó la técnica de *time stretch* sobre cinta, acelerando la reproducción del *ride* (y por tanto la altura del sonido) y posteriormente volviendo a la velocidad original. A ese efecto se le añadió un poco de *phasing*, que sumado al efecto de panorámica contribuye enormemente a la sensación de viento y movimiento.

<sup>15</sup> Disponible en: <https://youtu.be/Pd1vX9TL01U?t=460> [Consulta: 16 de agosto de 2020]

<sup>16</sup> Algunos ejemplos que podemos escuchar de esta técnica son los solos de “Good Company” (1975), “The March Of the Black Queen” (1974), “39” (1975) o “Father to Son” (1974).

El proceso duró dos años y todo se hizo con herramientas manuales (...) usando todo lo que podíamos llevarnos a las manos. El mástil era parte de una antigua chimenea. Tallamos a mano las incrustaciones en los trastes con antiguos botones de nácar y la palanca de trémolo se hizo con una alforja de bicicleta, ¡rematando la punta con una aguja de tejer de mi madre!<sup>17</sup>.

Uno de los aspectos importantes del cuerpo de la guitarra es que no es totalmente maciza, tiene pequeños espacios que permiten la resonancia de las cuerdas y, por lo tanto, ofrece un *feedback* que las guitarras macizas sólo pueden conseguir si están muy próximas a un amplificador. En cuanto a las pastillas, May intentó crearlas él mismo sin obtener el resultado que esperaba, por esa razón optó por comprar unos fonocaptos de la marca Burns, concretamente del modelo Trisonic. Practicó una serie de modificaciones como, por ejemplo, cubrir de adhesivo dos de las tres pastillas para disminuir ciertas frecuencias no deseadas<sup>18</sup>. Mientras que todas las demás guitarras que se producían en masa, como las Stratocaster o Les Paul, tenían un sistema de bobinado en paralelo, la guitarra de Brian May tenía un sistema en serie, lo que permitía tener hasta siete combinaciones de sonido posibles, pudiendo activar las tres pastillas al mismo tiempo (y con la opción de invertir la fase, posibilidad que también resulta de mucha relevancia en su particular sonido). Otro elemento indispensable de la Red Special es el puente, diseñado especialmente para que cuando se utilice la palanca de trémolo, se haga la menor cantidad de fricción en las cuerdas, lo que hace que el instrumento tenga una afinación estable.

Otro factor determinante en el sonido de la guitarra eléctrica es el amplificador. En el caso que nos ocupa, May emplea dos modelos distintos. El que usa tanto en estudio como en directo y con el que más se le identifica es el VOX AC30, un amplificador icónico de lo que algunos autores han definido como “la invasión británica”. Este amplificador se empezó a comercializar en 1958 en Inglaterra por la necesidad de obtener mayor potencia de la que ofrecía su hermano pequeño, el VOX AC15. Dispone de un canal limpio y uno de distorsión con una sonoridad única y peculiar que lo ha convertido en un

---

<sup>17</sup> Disponible en: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/oct/18/brian-may-queen-guitar-red-special-dad> [Consulta: 7 de agosto de 2020].

<sup>18</sup> Disponible en: <https://youtu.be/Pd1vX9TL01U> [Consulta: 7 de agosto de 2020].

icónico dentro de la historia de la música popular. Así pues, gracias a la sugerencia hecha por Rory Gallagher, May adquiere un par de estos altavoces con un coste de £50<sup>19</sup>. A lo largo de su carrera musical, el guitarrista de Queen ha llegado a tener una colección bastante importante de amplificadores de este modelo, algunos de ellos modificados por Greg Fryer a finales de los años noventa para conseguir un sonido más particular en sus directos<sup>20</sup>. Sin embargo, todos los discos de Queen fueron grabados con amplificadores originales Vox, aunque según el disco podemos observar pequeñas modificaciones<sup>21</sup>. Según el álbum y el sonido deseado, la configuración del amplificador variará. May normalmente utiliza dos sistemas: el primero y más sencillo es la Red Special, pasando por un *Treble booster* y conectada al Vox AC30. Una segunda disposición, que por lo general incluye entre tres o cuatro Vox AC30 (por sólo una toma de guitarra) es la técnica *Wet & Dry Setup*. Esta técnica consiste en el uso de un amplificador principal sin ningún efecto de sonido (*Dry*), con todos los parámetros al máximo y otros de secundarios con los efectos al 100% (*Wet*), los cuales van conectados normalmente con dos o tres *delays* con diferente configuración. Normalmente esta técnica se utilizará para hacer armonizaciones o partes con *delay*, y es muy habitual como configuración en los directos<sup>22</sup>.

Otro amplificador que contribuye a crear este “sonido Queen” es el Deacy Amp<sup>23</sup>. El Deacy Amp es el amplificador con el que May realiza la mayoría de grandes armonizaciones y que, con la edición necesaria, caracteriza ese sonido tan particular en algunas pistas de Queen. Tal y como nos explica Vox Amplification Ltd (2003)<sup>24</sup> el Deacy Amp debe su nombre al bajista del grupo,

<sup>19</sup> Disponible en: <https://edition.pagesuite-professional.co.uk/html5/reader/production/default.aspx?pnnum=120&edid=eb04d4c4-3ffb-4ddb-9333-c100955b7c51&isshared=true> [Consulta: 8 de agosto de 2020].

<sup>20</sup> Disponible en: <https://fryerguitars.wordpress.com/> [Consulta: 15 de mayo de 2020].

<sup>21</sup> Estas modificaciones se pueden consultar en el blog: <https://fryerguitars.wordpress.com/> [Consulta: 15 de mayo de 2020].

<sup>22</sup> Disponible en: <https://youtu.be/Pd1vX9TL01U> [Consulta: 7 de agosto de 2020].

<sup>23</sup> Disponible en: <https://edition.pagesuite-professional.co.uk/html5/reader/production/default.aspx?pnnum=114&edid=eb04d4c4-3ffb-4ddb-9333-c100955b7c51&isshared=true> [Consulta: 7 de agosto de 2020].

<sup>24</sup> Este es un manual de instrucciones de una réplica del sonido del Deacy Amp, por lo que nos da mucha información de cómo es el amplificador original y de sus componentes.

John Deacon (apodado Deacy por sus compañeros). El amplificador fue diseñado por Deacon a partir de una placa de un circuito cerrado, probablemente de una antigua radio que encontró el bajista en un contenedor de reciclaje. La electrónica contaba con cuatro transistores alemanes (dos en el preamplificador y el controlador (*driver*) y dos a la salida de contrafase (*push-pull output*). Modificando el circuito y añadiendo un viejo altavoz, creó el Deacy Amp como amplificador de guitarra, teniendo una potencia de 0,45 vatios y alimentado por una pila de nueve voltios. Este amplificador sólo consta de una entrada *input*, sin contar con ningún tipo de potenciómetro de volumen o ecualizador (en un inicio Deacon probó incluir un potenciómetro externo que modificaba el volumen, pero descartó la idea)<sup>25</sup>. Habría que destacar la muy baja impedancia de entrada (12 kOhms) que tiene el amplificador, que no es muy útil cuando se conecta una guitarra directamente. Esto se debe a que las pastillas de guitarra deben recibir una impedancia mucho mayor para poder hacer su trabajo correctamente. De ahí que el uso del *Treble Booster* de Brian fuera de vital importancia, no sólo en cuanto al tono, sino también en cuanto a la compatibilidad general del recorrido de la señal. La placa del circuito del amplificador se montó en una estantería donde añadiría unos altavoces *HiFi* de 1960, estos altavoces contienen dos pequeños bafles (un *woofer* y un *tweeter*) conectados a través de un condensador eléctrico. En la actualidad, gracias a la calidad de los materiales (y con el uso que ha hecho May), tiene un sonido relativamente dulce en comparación con los sistemas *HiFi*. Con estas modificaciones y combinando el sonido ligeramente distorsionado que emite con el *Treble Booster* y la Red Special, Brian May consiguió un sonido único que se puede escuchar en solos como “Procesion”, “The Fairy Feller's Master-Stroke” (1974), la ya mencionada “Good Company” (1975), “Love of My Life” (1975), “You Take My Breath Away” (1976), “Dreamers Ball” (1978), “It’s a Hard Life” (1984), “Bijou” (1991) o incluso “A Winter’s Tale”, unos de los últimos temas grabados por Queen en 1995, cuatro años después de la muerte de Freddie Mercury, para el disco póstumo *Made in Heaven*.

En lo que se refiere a efectos de sonido, entre la Red Special y el VOX AC30, el único efecto modificador del timbre siempre presente en el sonido de Brian

<sup>25</sup> Disponible en: <https://fryerguitars.wordpress.com/> [Consulta: 15 de mayo de 2020].

May es el *Treble Booster*. Tal configuración hace que May obtenga un sonido limpio y rico en armónicos, pero cuando satura la señal, es posible obtener una distorsión muy característica rica en frecuencias agudas y medias. A lo largo de su carrera, May utiliza el *Dallas Rangemaster Treble Booster* que adquiere justo antes de grabar su primer disco con Queen<sup>26</sup>. Un año más tarde, se puede apreciar una variación en la sonoridad de la guitarra, debido a un cambio de pedal del mismo modelo (ya una modificación de los AC30), pero a mediados de 1973, debido a que May también empleaba el pedal en sus directos, lo perdió, haciendo difícil la adquisición de otro, ya que la marca dejó de producirlo. Con la ayuda de su padre, Harold May, decidieron construir un prototipo imitando el circuito del *Rangemaster*, utilizando el mismo modelo de transistor alemán que caracteriza el sonido del anterior. Este pedal probablemente lo utilizaría para la grabación del tercer disco *Sheer Heart Attack* (1974), posteriormente Pete Cornish producirá el BC149, solucionando un problema de radiofrecuencias producido por este transistor alemán, el cual Brian utilizará de 1975 hasta mediados de los ochenta. Posteriormente Greg Fryer construirá estos pedales de forma exclusiva para el músico británico que los utilizará hasta la actualidad<sup>27</sup>. Finalmente, cabe destacar el uso del *delay*, también muy definitorio del trabajo guitarrístico de May. En esa dirección encontramos dos sistemas esenciales: en la década de 1970 May utilizaba dos ecos de cinta de la marca Maestro Echoplex, muchas veces de forma panorámica para obtener un efecto de tipo *ping pong delay*. En los años ochenta, sustituye los Echoplex por un MXR digital delay, utilizando la misma configuración (Celona 2017).

### **Análisis: Overdubbing Queen**

A continuación, se presenta un análisis cuantitativo sobre las tipologías de solo grabados por Brian May en los discos de Queen, para comprobar si la hipótesis propuesta (que entre los años 1973 a 1978 los solos presentan mucha más densidad que entre 1980-1995) se confirma. El método utilizado consiste en

<sup>26</sup> Disponible en: <https://youtu.be/2xG4mnm0bBQ> [Consulta: 16 de agosto de 2020].

<sup>27</sup> Disponible en: <https://fryerguitars.wordpress.com/> [Consulta: 15 de mayo de 2020].

contabilizar la cantidad de pistas en los solos de guitarra eléctrica para cada uno de los discos de estudio de la banda británica y, aprovechando esa tarea, se reflexiona sobre algunos otros aspectos estéticos y procedimentales. A causa de la imposibilidad de disponer de los archivos multipista de todos los discos, la metodología utilizada es híbrida, partiendo por un lado de fuentes documentales (transcripciones publicadas de los solos) y, por otro, de transcripciones propias para el resto de solos de los cuales no existe documentación oficial publicada. Por lo tanto, cabe advertir la posible presencia de un pequeño porcentaje de error en estas transcripciones personales debido a la imposibilidad de contrastar los datos con fuentes oficiales. De los discos de estudio se excluyen *Queen at the Beeb* (editado en 1989 con versiones previas del primer disco de Queen)<sup>28</sup> y los álbumes en directo *Live Killers* (1979), *Live Magic* (1986) y *Live at Wembley* (1992). Tampoco otros conciertos editados o las distintas ediciones especiales comercializadas a partir de 1995 han sido incluidas en el análisis, por tratarse, en la inmensa mayoría de casos, de versiones o remasterizaciones de temas ya editados anteriormente. A partir de las transcripciones obtenidas se han anotado los siguientes parámetros en una tabla para cada disco del grupo: a) la cantidad y tipología de solos de guitarra por disco y por canción; b) la cantidad de sobregrabación de los solos en su punto de máxima densidad de voces<sup>29</sup>; c) observaciones particulares sobre el solo (si presenta algún efecto particular, comentarios sobre la tímbrica, procedimientos especiales, etc.); d) la fuente de donde se ha extraído la información y e) un apartado con un enlace para consultar, en algunos de los casos, los archivos de forma aislada). Todos estos parámetros se pueden consultar detalladamente en el apartado del Anexo 1.

Nuestra hipótesis parte de la ya mencionada división de la obra de Queen en dos etapas<sup>30</sup>, la primera –que va del año 1973 a 1978– comprende influencias

<sup>28</sup> En algún caso, estas versiones grabadas en sesiones distintas a las del primer disco, los solos presentan alguna variación. Sin embargo, no se ha considerado un elemento analizable dado que se trata del mismo trabajo editado en 1973.

<sup>29</sup> Aunque también se han anotado las guitarras que hacen acompañamiento armónico para futuras líneas de investigación. Cabe recordar que el uso de *delay* no se contabiliza como *overdub*.

<sup>30</sup> Por supuesto se trata de una división arbitraria, basada en la premisa que subyace de la hipótesis planteada para el trabajo. Sin embargo, tal separación ha sido y es muy utilizada

de grupos como Led Zeppelin, Pink Floyd, Yes o Genesis, con el habitual uso de estructuras largas y complejas que encontramos en el rock progresivo<sup>31</sup>. También encontramos el legado de The Jimi Hendrix Experience, Cream o The Shadows para entender el papel icónico que la guitarra desempeña en la música de Queen (papel icónico que por otra parte podemos extrapolar a gran parte de la música popular urbana de los 1970 y 1980). Sin embargo, a partir de la década de los 1980 –y en consonancia con otras grandes bandas de los 1970 como los ya mencionados Pink Floyd, Yes o Genesis– Queen parece que simplifica las estructuras de sus canciones –y también de los solos– acercándolas más al pop, con estructuras habituales de tres o cuatro secciones por canción. Partiendo de las tablas generadas (que pueden consultarse en el Anexo 1), se han generado gráficos que nos mostrarán, para cada época, la cantidad de canciones sin solos, la cantidad de solos que hay por canción y, por último, la cantidad de sobregrabaciones que hay por solo. La Figura 1 nos muestra una primera aproximación descriptiva de cómo son los solos de la banda en esa primera etapa, mostrando el número de canciones sin solo de guitarra y las canciones que contienen solos sin y con *overdubs*:

---

tanto por la crítica especializada como por los fans de la banda. Los cambios en la forma o en las estructuras tanto de las canciones como de los solos, pueden ser factores que explican el porqué de esa división temporal tan compartida por distintos sectores.

<sup>31</sup> La canción “March Of The Black Queen” (1974), por ejemplo, tiene hasta 12 secciones distintas.

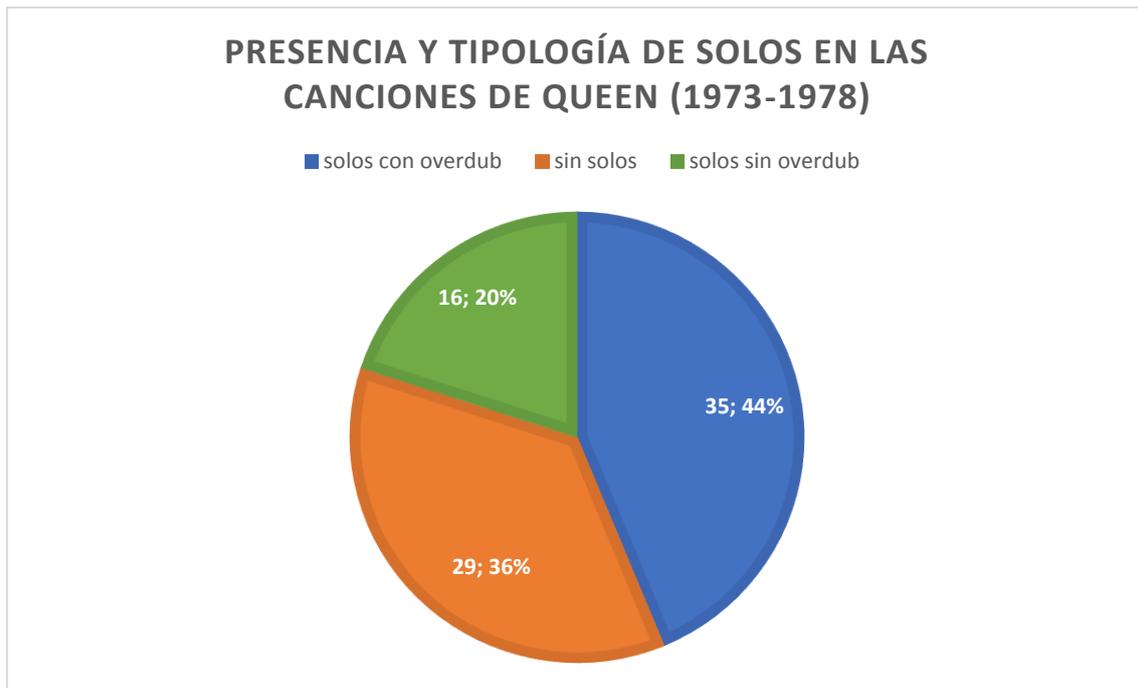


Figura 1: Relación y tipología de solos en las 88 canciones editadas entre 1973 y 1978.

Fuente: elaboración propia

Los siete primeros álbumes de la banda contienen 80 canciones, de las cuales 29 (un 36%) no tienen solo de guitarra. El 64% restante lo forman canciones con uno o más solos, 16 de estas canciones contienen solos con una sola voz mientras que los 35 restantes tienen solos con varias voces. Se observa pues, un porcentaje elevado de canciones de Queen que tienen solos de guitarra, entre las cuales más de dos tercios son solos con algún tipo de *overdub*. Antes de entrar a analizar con más detalle esta parcela de solos de varias voces, veremos la cantidad de solos por disco para la etapa entre 1973 y 1978:

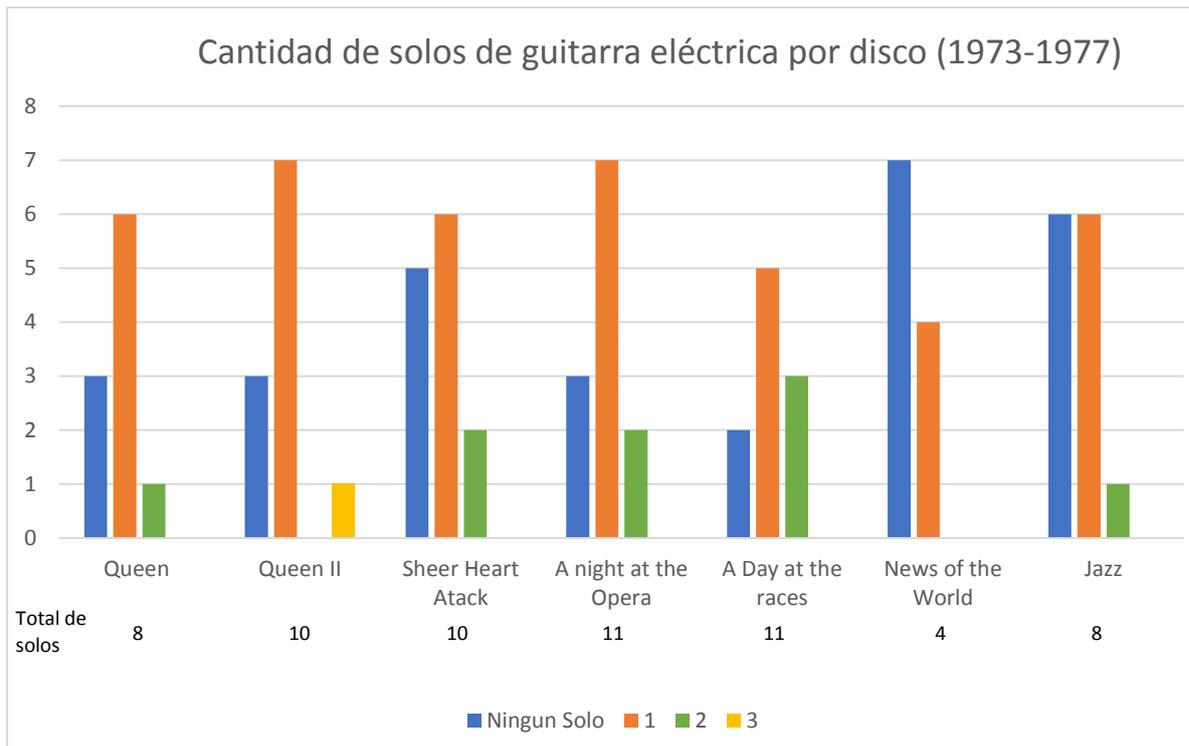


Figura 2: Representación de la proporción de los solos de guitarra eléctrica entre 1973 y 1978.

Fuente: elaboración propia.

La Figura 2 muestra el número de solos por álbum desde el disco de debut de la banda hasta *Jazz* (1978). Las barras verticales representan el número de canciones distribuidas según la cantidad de solos que encontramos por canción (ver código de colores). En *Queen* (1973) encontramos tres canciones que no tienen solo de guitarra, seis que tienen un solo y una canción que tiene dos solos, en total son ocho solos en el primer disco de la banda. Por su parte, *Queen II* (1974) es el único álbum de la banda que contiene tres solos distintos en una sola canción (“The March of the Black Queen”), y *A Night At The Opera* (1975), juntamente con *A Day At The Races* (1976) son los discos con más solos del catálogo de la banda, con doce solos. Un año después, en 1977 y en plena eclosión del punk, encontramos el descenso más importante en cuanto a solos en la primera etapa de la banda, con *News Of The World* (1977), álbum que contiene sólo cuatro solos de guitarra, cifra que solo será menor en *Flash Gordon* (editado en 1980 como banda sonora de la película homónima).

Sin embargo, dada la hipótesis de este trabajo, el foco de atención de nuestra investigación se centra en la densidad sonora de los solos de May, para lo cual resulta imprescindible un recuento de voces o pistas por solo. En la primera

etapa estudiada, los discos de Queen presentan estas densidades en cuanto a pistas en un mismo solo:

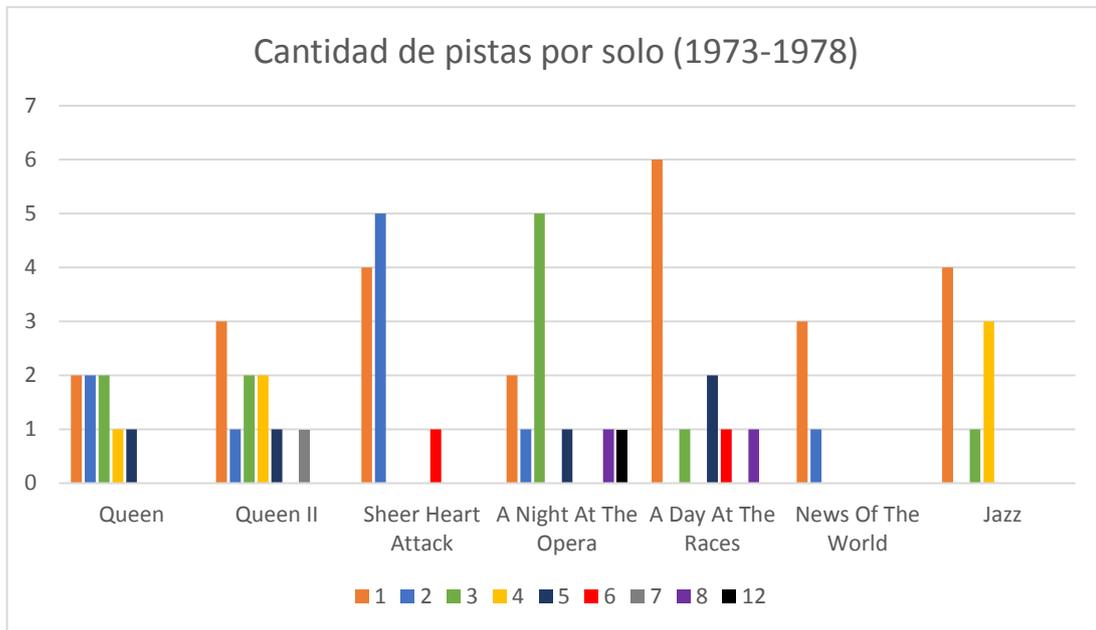


Figura 3: Cantidad de pistas de guitarra eléctrica en los solos (1973-1978).

Fuente: elaboración propia.

Como podemos observar, *A Night At The Opera* (1975) es el disco que contiene más *overdubs* de guitarra en una sola pieza (concretamente en la versión instrumental de “God Save the Queen”, arreglo que la banda utilizará desde entonces para cerrar sus conciertos). Sin embargo, se trata de un caso particular, ya que no podemos considerarlo un solo convencional, sino un arreglo particular para guitarra eléctrica del himno inglés. *A Night at The Opera* es también uno de los dos discos de Queen que contiene ocho pistas de guitarra para un solo (en “The Prophet’s Song”), siendo *A Day At The Races* (1976) el otro caso (en “The Millionaire Waltz”). En esta primera etapa encontramos una mayoría de solos con *overdub* con tres pistas de guitarra solista (un total de once solos), seguidamente nos encontramos solos con dos pistas de guitarra solista (en diez casos) y seis casos con cuatro pistas simultáneas (seis solos). Un dato que salta a la vista es el descenso de densidad de pistas en *News Of The World* (1976), en el que tan sólo se produce una sola sobregrabación en los solos, concretamente en la canción “It’s Late”. ¿Cómo se explica esta repentina disminución, si en el álbum anterior

tenemos cinco solos de guitarra con *overdubs*? Pues, como avanzamos anteriormente, en 1977 Inglaterra se ve sumida en una auténtica explosión del punk, con los Sex Pistols como grupo más emblemático de esta nueva ola. Dada la conocida tendencia de Queen hacia la versatilidad estética –Printer (2001) ya nos advertía la condición enormemente camaleónica del discurso estilístico de la banda– no es nada extraño que en 1977 el sonido y el discurso de la banda presenten cambios significativos. Si bien *Hot Space* (1982) suele ser citado como el disco que provoca un gran cambio estilístico en Queen (con la entrada de músicas disco, funk, patrones de percusión y bajos sintéticos, etc.), en *News Of The World* encontramos un cambio más sutil pero igualmente significativo: el descenso de solos de guitarra y, a su vez, de composiciones con estructuras complejas. Esas dos grandes diferencias con los discos anteriores coinciden con la eclosión del punk. Además, las críticas de la prensa y de la disminución de ventas del último disco en comparación con *A Night At The Opera* (1975) hizo que Queen buscara una nueva sonoridad. Curiosamente, tal y como nos cuenta O’Casey en el documental *Queen: Days Of Our Lives* (2011), Queen coincidió con los Sex Pistols en el mismo estudio para la grabación de *News Of The World*. Con *Jazz* (1978) el grupo vuelve a recuperar el modelo de solo con *overdubs* (con tres temas que contienen solos de cuatro voces y uno de tres), sin embargo, la complejidad de las estructuras de sus canciones parece que no será retomada hasta muy al final de su carrera y, en todo caso, siempre de manera muy puntual<sup>32</sup>. Esa simplificación en las estructuras formales, de alguna manera, puede ser un elemento muy definitorio de la evolución del rock progresivo hacia el pop más comercial de los 1980.

Si pasamos a examinar la presencia y tipología de solos en la segunda etapa de la banda (1980-1995), encontramos un claro descenso de densidad en los solos (un 38% de solos con *overdubs* frente al 44% de la etapa anterior). Sin embargo, esta etapa de la discografía de Queen nos obliga a precisar un detalle: *Flash Gordon* (1982) es un álbum concebido como banda sonora para un filme y, por tanto, contiene mucha música ambiental y muy pocas canciones con estructuras tradicionales.

<sup>32</sup> Por ejemplo, “Was it all worth it” del álbum *The Miracle* (1989) o “Innuendo” y “The Show Must Go On” en *Innuendo* (1991), último disco editado por la banda antes de la muerte de Mercury.

PRESENCIA Y TIPOLOGÍA DE SOLOS EN LAS CANCIONES DE QUEEN (1980-1995) CONTABILIZANDO *FLASH GORDON*

■ sin solos ■ solos sin overdub ■ solos con overdub

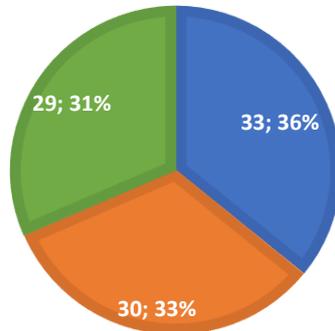


Figura 4: Relación y tipología de solos en las 92 canciones editadas entre 1980 y 1995 contabilizando el álbum *Flash Gordon* (1980). Fuente: elaboración propia.

Si contabilizamos el disco *Flash Gordon*, debemos fijarnos en la figura nº4, es decir: treinta canciones con solos sin sobregrabación alguna (en color azul), treinta y tres canciones sin solos (en verde) y veintinueve canciones con solos con *overdubs* (en naranja). Estas cifras nos dan una medida bastante equitativa entre temas sin solo, con solo de una voz y con solos de varias voces (y se diferenciaría de la primera etapa por una disminución notable de los solos con *overdubs*).

PRESENCIA Y TIPOLOGÍA DE SOLOS EN LAS CANCIONES DE QUEEN (1980-1995) SIN CONTABILIZAR *FLASH GORDON*

■ sin solos ■ solos sin overdub ■ solos con overdub

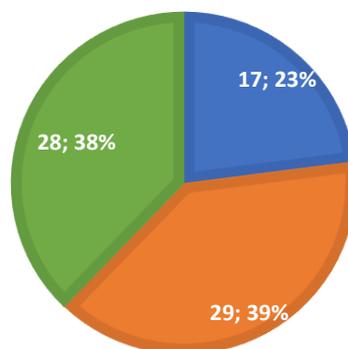


Figura 5: Relación y tipología de solos en las 92 canciones editadas entre 1980 y 1995 sin contabilizar el álbum *Flash Gordon* (1980). Fuente: elaboración propia.

En cambio, si no tenemos en cuenta este disco, las canciones sin solo pasan a ser 17 (un 23% respecto a un 36%), aunque el nivel de *overdubs* no se ve demasiado alterado (29 frente a 28; 31% frente a 38%) y observamos cómo el número de temas con solos de una sola voz también es similar (30 frente a 29; 33% frente a 39%). En ambos casos, el cambio fundamental lo vemos en la disminución del modelo de solo con gran densidad de voces, dando paso a un modelo de solo más representativo del discurso de May en esta segunda etapa de la banda.

Si miramos la cantidad de solos por canción, únicamente *The Miracle* (1989) tiene una canción con tres solos (la que da nombre al álbum) y *Hot Space* (1982) y *The Works* (1984) son los álbumes con menos solos (si no contamos con *Flash Gordon*), con seis y cinco solos respectivamente. La tendencia predominante es claramente el uso de estructuras con un único solo de guitarra e incluso la presencia de solos de sintetizador (ver Anexo 1, tabla núm. 11). Independientemente de la estructura interna de cada solo, la ubicación de estos solos en la forma es, en términos generales, mucho más prototípica: al no disponer de estructuras complejas como en los 1970, los solos pasan a formar parte de las formas compositivas habituales en el pop más *mainstream*.

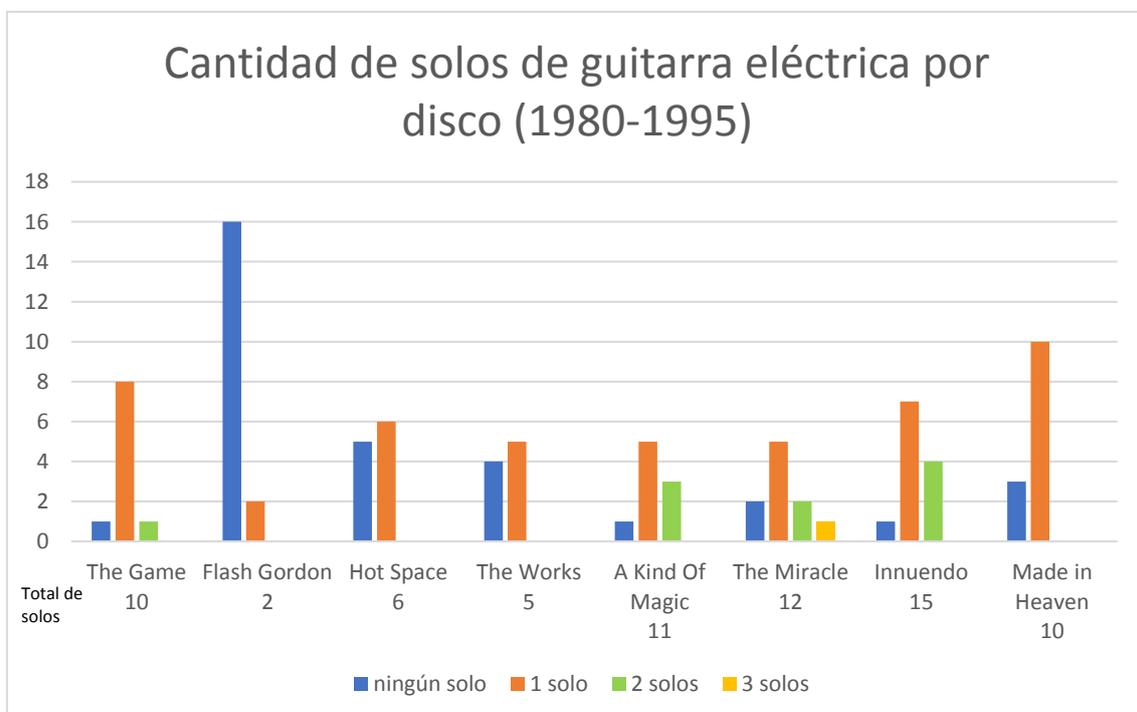


Figura 6: Representación de la proporción de los solos de guitarra eléctrica del 1980-1995.

Fuente: elaboración propia

Este gráfico refuerza la tendencia que se ha mostrado anteriormente, donde vemos un claro predominio del empleo de estructuras simples con un único solo de guitarra<sup>33</sup>. La mayoría de los álbumes utilizan un solo por canción, aunque a partir de *A Kind of Magic* (1986) vemos una tendencia a utilizar más de un solo por canción. Casualmente, es la vuelta de Queen a un estilo más rock dejando a un lado los elementos de música techno que podemos encontrar, por ejemplo, en *Hot Space* (1982). El disco con más solos de guitarra eléctrica es el último que grabó Freddie Mercury con vida, *Innuendo* (1991). Sin embargo, el que menos solos de guitarra eléctrica, obviamente, por los motivos expuestos anteriormente, es *Flash Gordon* (1980), seguido de *The Works* (1984) con un total de cinco solos.

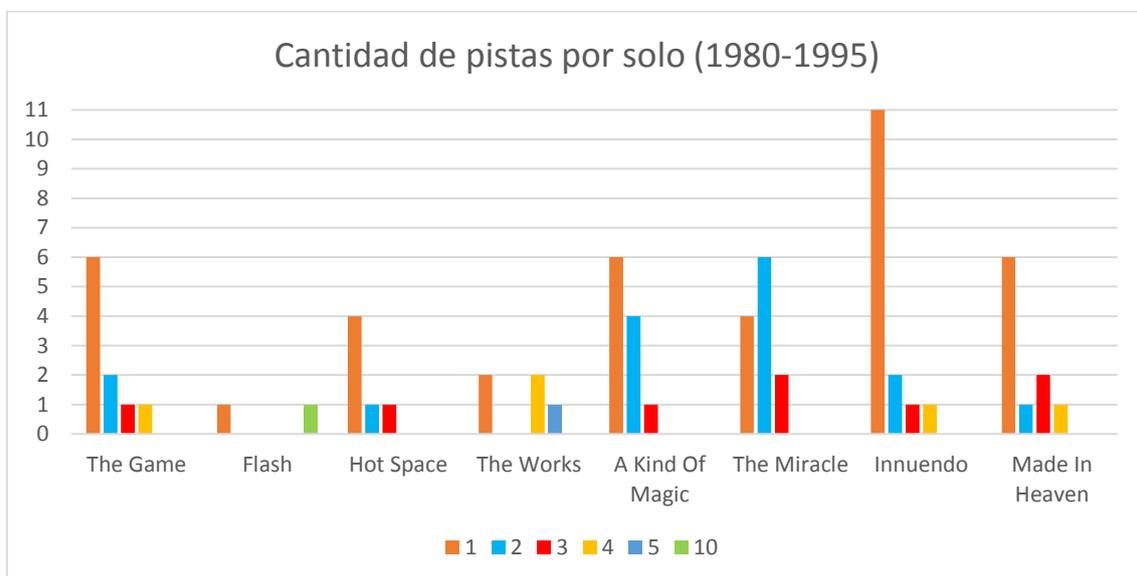


Figura 7: Cantidad de pistas de guitarra eléctrica en los solos (1980-1995).

Fuente: elaboración propia.

<sup>33</sup> Quizás el adjetivo “convencionales”, o cercanas a las “fórmulas radiables” sería más adecuado que “simples” para definir ese tipo de canción en términos de estructura. No confundir el término “fórmula radiable” con el de “radio fórmula”: con fórmula radiable aludimos a las estructuras radiadas por las emisoras *mainstream* en las que se usan formas simples basadas en la combinación de pocos elementos contrastantes: estrofa, estribillo, solo y puente, con la posibilidad de disponer de alguna variación estructural más como una introducción o una coda. En esas estructuras prototípicas del pop-rock, el solo suele desempeñar una función muy clara: permite que el binomio estrofa-estribillo –ya expuestos y repetidos anteriormente– sea de nuevo utilizable sin que se acuse la repetitividad de la estructura melódico-armónica usada (Roquer 2016).

La canción que más sobregrabaciones tiene es “The Wedding March” (1980) con diez pistas, en un caso comparable a “God Save The Queen”: un arreglo para guitarra en el cual todas las voces son ejecutadas por la Red Special con un control de la variedad tímbrica y la panorámica muy trabajados. En cuanto a la cantidad de *overdubs*, podemos observar dos subgrupos dentro de esa segunda etapa: una primera franja en la que las sobregrabaciones disminuyen drásticamente (1980-1984), y una segunda franja (a partir de 1986) en la que se recupera esta práctica, aunque sin llegar a los niveles de los años setenta. Uno de los principales motivos de esta disminución respecto a los niveles de la primera etapa puede ser el uso de sintetizadores. Es bien conocida la no utilización de sintetizadores durante la primera etapa de la carrera de Queen, ya que, con un buen trabajo de ecualización y un proceso de producción, la Red Special podía llegar a producir sonidos similares al de un sintetizador. Durante esa primera etapa, la frase *No-Synths* aparecía siempre en las contraportadas de los discos. Tal acto no sólo definía una manera de hacer, también promovía “una nueva y particular forma de ‘autenticidad performativa’ al defender (y reivindicar) el uso creativo de la ecualización” (Roquer, 2016). Se trata por lo tanto de un posicionamiento estético y comercial cuyo alcance puede dar pie a interesantes reflexiones acerca de las relaciones entre tecnología y creación (ya sea en la era de los primeros multipistas o bien en la era del AutoTune; en ambos casos elementos vistos como “trampas” por determinado segmento del sector musical). Uno de los muchos argumentos que podemos encontrar en contra de los sintetizadores (que carecen de sentido en la actualidad) nos lo explica Roberts (2019)<sup>34</sup>:

A mediados de los 1970 había resentimiento contra el uso de sintetizadores porque mucha gente sentía que eso era hacer trampas. [...] si una banda iba a agregar cuerdas a una grabación, deberían contratar músicos. Si los grupos querían una sección de vientos, algunos críticos y determinados fans consideraban que se debía contratar una sección de vientos. Mucha gente odiaba el sonido de cuerdas o viento duplicados en un sintetizador. Claramente, estas personas no estaban al tanto del coste de contratar músicos de estudio o llevar músicos adicionales de viaje con la banda. Estos críticos eran extremistas en sus críticas hacia algunas bandas. Esta reacción se consideró una de las razones por las que Queen colocó el mensaje “¡Sin sintetizadores!” en sus

<sup>34</sup> Disponible en: <https://www.classicrockhistory.com/why-queen-should-not-have-printed-no-synthesizers-on-liner-notes/> [Consulta: 20 de agosto de 2020]

álbumes. Sin embargo, no fue la principal razón. La razón principal [...] fue en respuesta a un crítico musical que había elogiado el trabajo de sintetizador en el álbum debut de la banda titulado Queen. El comentario lo había hecho Chris Wels en la revista británica *Melody Maker*. En el video documental de la realización de *A Night at the Opera*, el baterista de Queen, Roger Taylor, explicó que la cita enfureció a la banda, especialmente a Brian May, quien había trabajado tan duro para crear un sonido original con la guitarra.

A partir de *The Game* (1980) Queen decide introducir los sintetizadores en su discurso. Es posible que entre las razones que hay tras esa decisión se escondan varios factores: una simple y comprensible inquietud artística por el cambio, el avance en los modelos de síntesis y sus nuevas prestaciones o la influencia y el gusto por determinadas músicas que, a partir de finales de los 1970, empiezan a interesar, especialmente a Mercury. Tal y como explica O'Casey (2011), otro factor decisivo es el hecho de trabajar en Musicland, estudio de grabación ubicado en la ciudad de Munich, fundado por Giorgio Moroder. En los años ochenta Musicland era uno de los estudios con mejor tecnología y mejor equipamiento de Europa y la colaboración con Reinhold Mack, un nuevo productor musical el cual había trabajado con grupos como Electric Light Orchestra, T. Rex o Deep Purple, inyectó nuevas ideas en el proceso de producción de los discos de esta época. Este cambio coincide con cuestiones de índole más personal (pero obviamente también incidentes) para cada uno de los integrantes de Queen, sobre todo en el caso de Freddie Mercury, muy influenciado por el movimiento de los clubs nocturnos de la ciudad alemana y sus músicas. Los nuevos pastiches de música disco, funk y música negra que se escuchaban en esos clubs, resultaron un discurso especialmente atractivo tanto para John Deacon como para Freddie Mercury. Nuevas tendencias (para algunos peligrosamente alejadas del discurso habitual de Queen) que quedaron reflejadas especialmente en *Hot Space* (1982).

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo, hemos tratado de introducir una perspectiva teórica sobre la producción sonora para comprobar la importancia que tienen sus procesos en la construcción sonora del pop-rock. Hemos podido ver en profundidad diferentes factores que hacen que Queen tenga un sonido único y reflexionar sobre cómo la producción musical utiliza estas tecnologías con fines estéticos, con numerosos ejemplos de cómo la banda británica emplea diferentes técnicas para conseguir ese sonido tan característico y reconocible.

El estudio de los elementos que producen el sonido tan característico de la guitarra de Brian May nos ha permitido entrar en ese interesante terreno de la producción musical focalizando en un elemento icónico del rock: los solos de guitarra. En cuanto a nuestra hipótesis de trabajo, hemos podido comprobar cómo, efectivamente, hay más *overdubs* de guitarra eléctrica en la primera época de la banda. De los 62 solos que encontramos en la primera etapa, un 44% presentan sobregrabación, frente al 31% que encontramos en la segunda etapa<sup>35</sup>. La cantidad de pistas/voces que contienen los solos en los años 1970 también es notablemente mayor que en los 1980, por lo que es posible hablar de más densidad sonora en los solos de esa primera etapa de Queen<sup>36</sup>.

La disminución de esa densidad sonora de los solos de May, a partir de los años 1980, transcurre en paralelo a la entrada del sintetizador (instrumento “prohibido” para Queen hasta 1980) y a músicas cercanas al funk y al disco o el synth-pop. Ese cambio tiene su momento álgido entre 1982 y 1984, coincidiendo con la publicación de los álbumes *Flash Gordon*, *Hot Space* y *The Works*, momento a partir del cual tanto la densidad de voces como la cantidad de solos retomarán cierto protagonismo. Sin embargo, resulta curioso comprobar que, tanto en la primera como en la segunda etapa, contienen la misma presencia de solos: de los 80 temas editados por Queen entre 1973 y 1978, 62 canciones contienen solos mientras que, en la segunda etapa, de los 95 temas editados, 71 contienen solos de guitarra, exactamente la misma

<sup>35</sup> Estas conclusiones están siendo realizadas contabilizando el álbum *Flash Gordon* (1980).

<sup>36</sup> Aunque por cuestiones de espacio no resulta viable entrar en ello, sería interesante relacionar estos datos con la evolución tecnológica y papel que juega el paso de los multitrack de 16 a 24 pistas o en qué medida influye el “time code” y la posibilidad de sincronizar dos multitrack de 24 pistas.

proporción de solos (un 68%). Aun así, es deducible que existe más bien una etapa central (1980-1984) en la que el papel de la guitarra se ve alterado y disminuyen tanto la cantidad de solos como el recurso de la sobregrabación. En esa parte final de la segunda etapa (especialmente entre 1986 y 1991) May recupera el *modus operandi* de la primera etapa con estructuras complejas y más sobregrabación, consolidando un discurso solista muy personal en el que intervienen elementos melódico-rítmicos tradicionales, pero también el elemento tímbrico, totalmente vinculado a la práctica del *overdubbing*.

Encontramos también un mayor uso del contrapunto tanto en los primeros discos como en la etapa final, con un importante descenso en la etapa intermedia (1980-1984). Aunque el sonido de Queen haya sido bastante heterogéneo, el sonido de May, contrariamente, se ha mantenido fiel (en su esencia) de principio a fin. Así pues, el caso de este artículo pretende recalcar la importancia de cómo el análisis de la producción musical nos da información muy valiosa, en este trabajo, el cómo la sobregrabación ha hecho posible el sonido May y, por lo tanto, la música de Queen.

## Bibliografía

Askerøi, Eirik. 2013. *Reading Pop Production. Sonic Markers and Musical Identity*. Universidad de Adger, Kristiansand.

B. Feldman & Co. Limited. 1974. *Queen*. UK: EMI Music Publishing.

Barnes Music Engraving Ltd. 1991. *Innuendo: Off The Record*. Harlow. International Music Publication.

\_\_\_\_\_. 1993. *Queen Greatest Hits: Off The Record*. Harlow. International Music Publication.

\_\_\_\_\_. 2005. *Queen: Off The Record*. Harlow. International Music Publications.

Braae, Nick. 2015. "The Development Of The 'Epic' Queen Sound". *Journal on the Art of Record Production*, 10. Recuperado de: <https://www.arpjournal.com/asarpwp/the-development-of-the-epic-queen-sound/> [Consulta: 16 de agosto de 2020]

Celona, Emilia. 2017. *Jugar con el tiempo: un relato sobre el delay en la historia del rock desde los años 50 hasta hoy*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Cook, Nicholas. 2012. *De Madonna al canto gregoriano, una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.

Cooper, Gary. 2016. "The Deacy Amp". Guitar Interactive. *The Free Online Guitar Magazine*, p.114-115. Recuperado De: <https://edition.pagesuite-professional.co.uk/html5/reader/production/default.aspx?pnnum=114&edid=eb04d4c4-3ffb-4ddb-9333-c100955b7c51&isshared=true-> [Consulta: 7 de agosto de 2020]

Cunningham, Mark. 1996. *Good Vibrations: A story of record production*. London: Sanctuary Publishing Limited.

Dockwray, Ruth; Moore, Allan F. 2010. "Configuring the Sound-box 1965-1972". En *Popular Music*. 2010. Volume 29/2. Cambridge University Press: 181–197.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: on the value of popular music*. Oxford: University Press.

Fryer, Greg. 2020. *Fryer Guitars*. Recuperado de: <https://fryerguitars.wordpress.com/> [Consulta: 15 de mayo de 2020]

Gibson, David. 1997. *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. Cambridge: Course Technology PTR.

Guitar Interactive - The Free Online Guitar Magazine. 2016. *Brian May Interview | Part 2*. [Video] <https://youtu.be/Pd1vX9TLo1U> [Consulta: 7 de agosto de 2020]

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2013. *What's The Score? Analysing the evolution of music and Technology*. En *SAE Magazine*, eds: Steve Hartley, Laila behrens, pp 128-133.

\_\_\_\_\_. 2016a. *La figura del productor musical en España: propuestas metodológicas para un análisis musicológico*. Universidad de Oviedo. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=56697> [Consulta: 3 de agosto de 2020]

\_\_\_\_\_. 2016b. "La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis". *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº8: 20-47.

Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, Ltd.

Hal Leonard Corporation. 1992. *The Best Of Queen: a Step-by-step breakdown of the guitar styles and techniques of Brian May*. Milwaukee. Music Sales Corporation.

\_\_\_\_\_. 1995. *Queen: A Night At The Opera. Guitar Recorded Versions*. Milwaukee. Music Sales Corporation.

\_\_\_\_\_ 1997. *Guitar Signature Licks: The Best Of Queen*. United States. Music Sales Corporation.

Huntman, Ruth. 2014. *Me, my dad and "the old lady"*. *The Guardian*. Retrieved. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/oct/18/brian-may-queen-guitar-red-special-dad> [Consulta: 16 de agosto de 2020]

Lacasse, Serge. 2000. *Listen to My Voice: the evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression*. Liverpool: Liverpool University.

Lerner, Murray (dir.). 2015. *What's Going on Taste - Live At The Isle Of Wight*. DVD. MLF Productions.

Levitin, Daniel Joseph. 2006. *This Is Your Brain in Music: The Science of a Human Obsession*. New York. Dutton.

\_\_\_\_\_ 2007. *How recordings are made I: Analog and Digital Tape-Based Recording en Audio Anecdotes III: Tools, Tips and techniques for Digital Audio*. CRC Press.

Martin, Sir George; Hornsby, Jeremy. 1994. *All you need is ears. : The Inside Personal Story of the Genius who Created The Beatles*. St. Martin's Publishing Group.

Middleton, Richard. 1993. *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap*, en *Popular Music*, vol.12 nº2, pp. 177-190.

O'Casey, Matt. 2011. *Queen: Days of our lives*. [DVD] Eagle Rock Entertainment.

Printer, D. 2001. *The Queen Anomaly. Melody repetition and the melody factor in Queen songs*, de Soundscapes.info, vol.3. Recuperado de: [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME03/Queen\\_anomaly.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME03/Queen_anomaly.shtml)

[Consulta: 24 de abril de 2020]

Promane, Barry Christopher. 2009. *Freddie Mercury and Queen: Technologies of Genre and the Poetics of Innovation*. University of Western Ontario. London, Ontario, Canada.

Rittor Music Inc. 1989. *Brian May Super Rock Guitarist*. London. EMI Music Publishing Ltd.

Roquer, Jordi; Martínez, Santos and Badal, Carles. 2015. «*Queen's Snake: The Use of Audio Production Techniques as a Means to Semantic Extension in Queen's 'Was It All Worth It.'*» en *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture*, ed: Enrique Encabo, pp. 29-42. Cambridge: Cambridge Scholar Press.

Roquer, Jordi. 2016. "Del Player Piano al Guitar Hero". Conferencia dentro de las Jornadas 'Setmana de la Recerca' celebradas en la Escuela de Ingeniería de la Universidad Autónoma de Barcelona. Día 16 de mayo de 2016. [Consulta: 2 de mayo de 2020]

\_\_\_\_\_ 2018. "Sound Hyperreality in popular music: On the influence of Audio Production in our Sound Expectations". en *Sound in Motion. Cinema, Videogames, Technology and Audiences*. ed: Enrique Encabo: 16-39. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.

\_\_\_\_\_ 2019. "La producción musical como paradigma de invisibilidad en los procesos de creación y recepción mediados tecnológicamente". Conferencia inaugural de la Iª Jornada de Investigación en Producción Musical celebrada en la Universidad Complutense de Madrid. Día 9 de abril de 2019. Facultad de Geografía e Historia. Disponible en: <https://youtu.be/9YJ0-hnx3J0?t=743> [Consulta: 18 de agosto de 2020]

Segura, Silvia. 2019. "Nostalgia ON: Sonidos evocadores del Zeitgeist de los ochenta". *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*. Número 2, Des. 2019, (Daniel Torras; Jordi Roquer, eds): 24-45.

Snyder, Ross H. 2003. "Sel-Sync and the "Octopus": How came to be the first recorder to minimize successive copying in Overdubs". En: *ARSC Journal* Vol.34, Nr2: 209-213.

Tagg, Phillip. 1982. "Analysing popular music: theory, method and practice" en *Popular Music*, 2: 37-65. (Revisión de 2015).

\_\_\_\_\_ 2012. *Music's Meanings A Modern Musicology for Non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholar's Press.

Théberge, Paul. 1989. *The 'sound' of music: technological rationalization and the production of popular music. New Formations*. Recuperado de: <https://www.lwbooks.co.uk/newformations/8/the-sound-of-music-technological-rationalization-and-the-production-of-popular-music> [Consulta: 7 de mayo de 2020].

\_\_\_\_\_ 1997. *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*. Hanover: University Press of New England.

Vox Amplification Ltd. 2003. *Vox VBM1 Amp Manual*. Kingston.

White, Paul. 2000. *Basic Multitracking*. Sanctuary Publishing Ltd.

## Discografía

- Queen. 1973. *Queen*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1974. *Queen II*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1974. *Sheer Heart Attack*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1975. *A Night At The Opera*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1976. *A Day At The Races*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1977. *News Of The World*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1978. *Jazz*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1980. *The Game*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1980. *Flash Gordon*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1981. *Hot Space*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1982. *Hot Space*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1984. *The Works*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1986. *A Kind Of Magic*. EMI Records Ltd.
- Queen. 1989. *The Miracle*. Parlophone Records Ltd.
- Queen. 1991. *Innuendo*. Parlophone Records Ltd.
- Queen. 1995. *Made In Heaven*. Parlophone Records Ltd.
- Mike Oldfield. 1973. *Tubular Bells*. Virgin Records.
- The Beatles. 1963. *Please Please Me*. Parlophone Records Ltd.

## Anexos

Tabla nº1 - Análisis disco *Queen* (1973) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
KEEP YOURSELF ALIVE	1	5	1	presencia de <i>delay</i>	(Hal Leonard Corporation, 1997)	<a href="https://bit.ly/2zxZdIC">https://bit.ly/2zxZdIC</a>
DOING ALL RIGHT	1	1	2		(Barnes Music Engraving Ltd, 2005,p. 41)	
GREAT KING RAT	2	2	1	tímbica diferente, sonido Queen vs distorsión con wah-wah	(Barnes Music Engraving Ltd, 2005,p. 66)	
		1	1			
MY FAIRY KING	1	3	0		(Barnes Music Engraving Ltd, 2005, p.108)	
LIAR	1	3	1		(Barnes Music Engraving Ltd, 2005 p.128)	
THE NIGHT COMES DOWN	0	0	0		(Barnes Music Engraving Ltd, 2005)	
MODERN TIMES ROCK'N'ROLL	1	2	1		(Barnes Music Engraving Ltd, 2005, p.172)	
SON AND DAUGHTER	0	0	0		(Barnes Music Engraving Ltd, 2005)	
JESUS	1	4	0		(Barnes Music Engraving Ltd, 2005, p.210)	
SEVEN SEAS OF RHYNE...	0	0	0		(Barnes Music Engraving Ltd, 2005)	
<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>21</b>	<b>7</b>			

Tabla nº2 - Análisis disco *Queen II* (1974) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
PROCESSION	1	7	0		<a href="https://1drv.ms/b/s!AvbR-ZGKR-QsjoJTNeCVdPJymQsrEw?e=t m5g1Y">https://1drv.ms/b/s!AvbR-ZGKR-QsjoJTNeCVdPJymQsrEw?e=t m5g1Y</a>	
FATHER TO SON	1	3	2		<a href="https://bit.ly/2XahQW5">https://bit.ly/2XahQW5</a>	
WHITE QUEEN (AS IT BEGAN)	1	5	0			
SOME DAY ONE DAY	1	4	0			
THE LOSER IN THE END	1	1	1			
ORGE BATTLE	0	0	0			
THE FAIRY FELLERS MASTER-STROKE	0	0	0			
NEVERMORE	0	0	0			
THE MARCH OF THE BLACK QUEEN	3	3	0	Paneamiento extremo		
		2	0			
		1	0			
FUNNY HOW LOVE IS	0	0	0			
SEVEN SEAS OF RHYE	1	4	0	uso de <i>delay</i> , por tanto, sensación de más <i>overdubbing</i>	(Barnes Music Engraving Ltd, 1993)	
TOTAL	9	30	3			

Tabla nº3 - Análisis disco *Sheer Heart attack* (1974) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
BRIGHTON ROCK	2	2	1	efecto <i>Delay</i> (sensación de 3 guitarras)		
		1	0			
KILLER QUEEN	1	6	1		(Barnes Music Engraving Ltd, 1993)	<a href="https://bit.ly/2B75s0k">https://bit.ly/2B75s0k</a>
TENEMENT FUNSTER	1	2	2	presencia de <i>Delay</i>		<a href="https://bit.ly/2Xzb1fp">https://bit.ly/2Xzb1fp</a>
FLICK OF THE WRIST	1	2	1			
LILY OF THE VALLEY	0	0	0			
NOW IM HERE	1	1	1		(Barnes Music Engraving Ltd, 1993)	<a href="https://bit.ly/2B0Ti96">https://bit.ly/2B0Ti96</a>
IN THE LAP OF THE GODS	0	0	0			
STONE COLD CRAZY	2	2	1	presencia de <i>Delay</i>	<a href="https://1drv.ms/b/s!AvbR-ZGKR-QsjoMYhC6v7Nw9bYZcOg?e=jtbBcq">https://1drv.ms/b/s!AvbR-ZGKR-QsjoMYhC6v7Nw9bYZcOg?e=jtbBcq</a>	<a href="https://bit.ly/2ZGwK7P">https://bit.ly/2ZGwK7P</a>
		2	2			
DEAR FRIENDS	0	0	0			
MISFIRE	1	1	0			
BRING BACK THAT LEROY BROWN	1	1	0	Imitación tímbrica de <i>tin pan alley</i>		
SHE MAKES ME (STORMTRO OPER IN STILETTOS)	0	0	0			
IN THE LAP OF THE GODS... REVISTED	0	0	0			
TOTAL	10	20	9			

Tabla nº4 - Análisis *disco A Night At The Opera* (1975) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
DEATH ON TWO LEGS (DEDICATED TO...)	2	1	1		(Hal Leonard Corporation, 1995)	<a href="https://bit.ly/3c8Gmem">https://bit.ly/3c8Gmem</a>
		3	0			
LAZING ON A SUNDAY AFTERNOON	1	3	0		(Hal Leonard Corporation, 1995)	
I'M IN LOVE WITH MY CAR	0	0	0		(Hal Leonard Corporation, 1995)	
YOU'RE MY BEST FRIEND	1	3	0		(Hal Leonard Corporation, 1995)	<a href="https://bit.ly/2yGtizc">https://bit.ly/2yGtizc</a>
39'	0	0	0		(Hal Leonard Corporation, 1995)	
SWEET LADY	1	3	1	Delay en las voces secundarias	(Hal Leonard Corporation, 1995)	
SEASIDE RENDEVOUS	1	0	3	en el solo la función de solista la tiene la voz, la guitarra eléctrica acompaña	(Hal Leonard Corporation, 1995)	
THE PROPHET SONG	1	8	0		(Hal Leonard Corporation, 1995)	
LOVE OF MY LIFE	1	5	1		(Hal Leonard Corporation, 1995)	
GOOD COMPANY	1	3	2		(Hal Leonard Corporation, 1995)	<a href="https://bit.ly/2zCG3uV">https://bit.ly/2zCG3uV</a>
BOHEMIAN RHAPSODY	2	1	1		(Hal Leonard Corporation, 1995)	<a href="https://bit.ly/3c7Jall">https://bit.ly/3c7Jall</a>
		2	0			
GOD SAVE THE QUEEN	1	12	0		(Hal Leonard Corporation, 1995)	<a href="https://bit.ly/2X3GMhE">https://bit.ly/2X3GMhE</a>
TOTAL	12	44	9			

Tabla nº5 - Análisis disco *A Day At The Races* (1976) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
TIE YOUR MOTHER DOWN	2	1	1	repetición del primer solo con variaciones	(Marshall, 1992)	<a href="https://bit.ly/2AcyWcM">https://bit.ly/2AcyWcM</a>
YOU TAKE MY BREATH AWAY	1	5	0		<a href="https://bit.ly/2TFMwMw">https://bit.ly/2TFMwMw</a>	
LONG AWAY	1	3	0		<a href="https://1drv.ms/b/s!AvbR-ZGKR-Qsj0M08YUOp8QlZ6el0g?e=7n8ZrB">https://1drv.ms/b/s!AvbR-ZGKR-Qsj0M08YUOp8QlZ6el0g?e=7n8ZrB</a>	<a href="https://bit.ly/2X4j3hs">https://bit.ly/2X4j3hs</a>
THE MILIONAIRE WALTZ	2	8	0	posibilidad de voces dobladas		<a href="https://bit.ly/2zAxOj5">https://bit.ly/2zAxOj5</a>
YOU AND I	1	1	1			
SOMEBODY TO LOVE	1	1	0			
WHITE MAN	0	0	0			
GOOD OLD-FASHIONED LOVER BOY	1	6	0		(Marshall, 1992)	
DROWSE	0	0	0			
TEO TORRIATTE (LET US CLING TOGETHER)	0	0	0			
<b>TOTAL</b>	<b>7</b>	<b>31</b>	<b>3</b>			

Tabla nº6 - Análisis disco *News Of The World* (1977) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
WE WILL ROCK YOU	1	1	0	se puede apreciar el <i>flanger</i> al principio del audio	(Marshall, 1992)	<a href="https://bit.ly/3grYmn7">https://bit.ly/3grYmn7</a>
WE ARE THE CHAMPIONS	0	0	0			
SHEER HEART ATTACK	0	0	0			
ALL DEAD, ALL DEAD	0	0	0			
SPREAD YOUR WINGS	1	1	1			
FIGHT FROM THE INSIDE	0	0	0			
GET DOWN, MAKE LOVE	0	0	0			
SLEEPING ON THE SIDEWALK	1	1	0			
WHO NEEDS YOU	0	0	0			
IT'S LATE	1	2	2		<a href="https://bit.ly/3c6hFPB">https://bit.ly/3c6hFPB</a>	
MY MELANCHOLY BLUES	0	0	0			
<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>3</b>			

Tabla nº7 - Análisis disco Jazz (1978) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
MUSTAPHA	0	0	0			
FAT BOTTOMED GIRLS	0	0	0			
JEALOUSY	0	0	0			
BICYCLE RACE	1	4	0	CLARO USO DEL PANEÓ	(Barnes Music Engraving Ltd, 1993)	<a href="https://bit.ly/3caLX3E">https://bit.ly/3caLX3E</a>
IF YOU CAN'T BEAT THEM	1	3	1			
LET ME ENTERTAIN YOU	1	1	1			
DEAD ON TIME	1	4	1			<a href="https://bit.ly/2XAW1h9">https://bit.ly/2XAW1h9</a>
IN ONLY SEVEN DAYS	0	0	0			
DREAMER'S BALL	2	1	1			
		4	0			
FUN IT	1	1	1			
LEAVING HOME AIN'T EASY	0	0	0			
DON'T STOP ME NOW	1	1	0	efecto de flanger (se aprecia en los silencios)	(Barnes Music Engraving Ltd, 1993)	<a href="https://bit.ly/36xqEZ5">https://bit.ly/36xqEZ5</a>
MORE OF THAT JAZZ	0	0	0			
<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>19</b>	<b>5</b>			

Tabla nº8 - Análisis disco *The Game* (1980) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
PLAY THE GAME	1	1	0		(Marsh all, 1992)	<a href="https://bit.ly/2XvWMYS">https://bit.ly/2XvWMYS</a>
DRAGON ATTACK	2	2	1			<a href="https://bit.ly/2T HEJhc">https://bit.ly/2T HEJhc</a>
		1	2	las guitarras que acompañan se fusionan con la solista al final del solo		
ANOTHER ONE BITES THE DUST	0	0	0		(Marsh all, 1992)	
NEED YOUR LOVING TONIGHT	1	3	1	se van añadiendo capas de guitarras armonizadas a medida que avanza el solo		
CRAZY LITTLE THING CALLED LOVE	1	1	0		(Barnes Music Engraving Ltd, 1993)	<a href="https://bit.ly/3gp1pg9">https://bit.ly/3gp1pg9</a>
ROCK IT (PRIME JIVE)	1	1	1			
DON'T TRY SUICIDE	1	2	1			
SAIL AWAY SWEET SISTER	1	4	1	posible delay en una guitarra, pero puede ser perfectamente un overdub		
COMING SOON	1	1	1			
SAVE ME	1	1	1		(Barnes Music Engraving Ltd, 1993)	
<b>TOTAL</b>	<b>10</b>	<b>17</b>	<b>9</b>			

Tabla nº9 - Análisis disco *Flash Gordon* (1980) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
FLASH'S THEME	0	0	0			
IN THE SPACE CAPSULE	0	0	0			
MING'S THEME	0	0	0			
THE RING	0	0	0			
FOOTBALL FIGHT	0	0	0			
IN THE DEATH CELL	0	0	0			
EXECUTION OF FLASH	0	0	0			
THE KISS	0	0	0			
ARBORIA	0	0	0			
ESCAPE FROM THE SWAMP	0	0	0			
FLASH TO THE RESCUE	0	0	0			
VULTAN'S THEME	0	0	0			
BATTLE THEME	0	0	0			
THE WEDDING MARCH	1	10	0			
MARRIAGE OF DALE AND MING	0	0	0			
CRASH DIVE ON MINGO CITY	0	0	0			
FLASH THEME REPRISE	0	0	0			
THE HERO	1	1	1			
<b>TOTAL</b>	<b>2</b>	<b>11</b>	<b>1</b>			

Tabla nº10 - Análisis disco *Hot Space* (1982) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
STAYING POWER	0	0	0			
DANCER	1	3	0			
BACK CHAT	1	1	1			
BODY LANGUAGE	0	0	0			
ACTION THIS DAY	0	0	0			
PUT OUT THR FIRE	1	1	1			
LIFE IS REAL	1	1	1			
CALLING ALL GIRLS	1	1	1			
LAS PALABRAS DE AMOR (THE WORDS OF LOVE)	1	2	0			
COOL CAT	0	0	0			
UNDER PRESSURE	0	0	0			
TOTAL	6	9	4			

Tabla nº11 - análisis disco *The Works* (1984) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
RADIO GAGA	0	0	0	Solo de Sintetizador	(Marshall, 1992)	
TEAR IT UP	1	1	1			
IT'S A HARD LIFE	1	4	1			
MAN ON THE PROWL	1	1	0			
MACHINES (OR BACK TO HUMANS)	0	0	0			
I WANT TO BREAK FREE	0	0	0	Solo de Sintetizador	(Marshall, 1992)	<a href="https://bit.ly/3dfaYc">https://bit.ly/3dfaYc</a>
KEEP PASSING THE OPEN WINDOWS	1	4	0			
HAMMER TO FALL	1	5	1		(Hal Leonard Corporation, 1997)	
IS THIS THE WORLD WE CREATED...?	0	0	0			
<b>TOTAL</b>	<b>5</b>	<b>15</b>	<b>3</b>			

Tabla nº12 - Análisis disco *A Kind Of Magic* (1986) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
ONE VISION	1	1	1			<a href="https://bit.ly/36HbDnC">https://bit.ly/36HbDnC</a>
A KIND OF MAGIC	2	2	0		(Hal Leonard Corporation, 1997)	
		3	2			
ONE YEAR OF LOVE	0	0	0	el solo es de saxofón		
PAIN IS SO CLOSE TO PLEASURE	2	1	0			
		2	0			
FRIENDS WILL BE FRIENDS	2	1	0			
		1	1			
WHO WANTS TO LIVE FOREVER	1	2	0			
GIVE ME THE PRIZE	1	2	1			
DON'T LOSE YOUR HEAD	1	1	0	uso del paneo de forma totalmente aleatoria		
PRINCES OF THE UNIVERSE	1	1	0			
<b>TOTAL</b>	<b>11</b>	<b>17</b>	<b>5</b>			

Tabla nº13 - Análisis disco *The Miracle* (1989) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
PARTY	0	0	0			
KHASHOGGI'S SHIP	0	0	0			
THE MIRACLE	3	2	0			
		2	0			
		1	0			
I WANT IT ALL	1	2	1			<a href="https://bit.ly/2MhdYMJ">https://bit.ly/2MhdYMJ</a>
THE INIVISIBLE MAN	1	1	0			<a href="https://bit.ly/3c8ukl1">https://bit.ly/3c8ukl1</a>
BREAKTHRU	1	3	1			
RAIN MUST FALL	2	1	0	misma melodía que el solo anterior, pero armonizada		
		3	0			
SCANDAL	2	2	0			
		1	1			
MY BABY DOES ME	1	2	1			
WAS ALL WORTH IT	1	2	1			
TOTAL	12	22	5			

Tabla nº14 - Análisis disco *Innuendo* (1991) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm. De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
INNUENDO	1	3	0		(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
I'M GOING SLIGHTLY MAD	1	2	0	<b>frases cortas con diferente tímbrica que se solapan</b>	(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
HEADLONG	2	1	1		(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
		1	1			
I CAN'T LIVE WITH YOU	0	0	0		(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
DON'T TRY SO HARD	1	1	1	<b>uso de flanger y de panorámicas, que dificultan la identificación de multipistas</b>	(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
RIDE THE WILD WIND	1	2	1		(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
ALL GOD'S PEOPLE	1	4	0	<b>El máximo punto de sincronía es en el inicio</b>	(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
THESE ARE THE DAYS OF OUR LIVES	1	1	0	<b>Delay en la segunda parte del solo</b>	(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
DELILAH	1	1	0		(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
THE HITMAN	2	1	2		(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
		1	2			
BIJOU	2	1	0	<b>Contando la introducción como solo, presencia de Delay</b>	(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	
		1	0			
THE SHOW MUST GO ON	2	1	1		(Barnes Music Engraving Ltd, 1991)	<a href="https://bit.ly/36CN23d">https://bit.ly/36CN23d</a>
		1	1			
<b>TOTAL</b>	<b>15</b>	<b>22</b>	<b>10</b>			

Tabla nº15 - Análisis disco *Made In Heaven* (1995) Fuente: elaboración propia

Canciones	Núm . De Solos	Núm. de Voces	Pistas de Acompañamiento	Observaciones	Fuente	Audio
IT'S A BEAUTIFUL DAY	0	0	0			
MADE IN HEAVEN	1	1	1			<a href="https://bit.ly/2ZDU32i">https://bit.ly/2ZDU32i</a>
LET ME LIVE	1	3	1	solo de una sola voz, menos en el final donde hay una armonización		
MOTHER LOVE	1	1	0	Presencia de <i>Delay</i>		
MY LIFE HAS BEEN SAVED	1	1	0			
I WAS BORN TO LOVE YOU	1	3	1			
HEAVEN FOR EVERYONE	1	4	1			
TOO MUCH LOVE WILL KILL YOU	1	2	0			
YOU DON'T FOOL ME	1	1	2			
A WINTER'S TALE	1	1	0			
IT'S A BEAUTIFUL DAY (REPRISE)	1	1	1	Presencia de <i>Delay</i>		
YEAH	0	0	0			
UNTITLED	0	0	0			
<b>TOTAL</b>	<b>10</b>	<b>18</b>	<b>7</b>			

## La construcción de la imagen del estudio de grabación tradicional

PABLO ESPIGA MÉNDEZ

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Palabras clave: estudio de grabación, producción musical, equipo de audio, productor musical, sonido.

Keywords: *recording studio, music production, audio gear, music producer, sound.*

Cita recomendada:

Espiga, Pablo. 2020. "La construcción de la imagen del estudio de grabación tradicional". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DEL ESTUDIO DE GRABACIÓN TRADICIONAL

Pablo Espiga Méndez

### Resumen

A comienzos de la primera década del siglo XXI, se produce la desaparición generalizada de los grandes estudios de grabación en todo el mundo. Factores como la crisis de la industria musical o la irrupción del *home studio* han sido siempre señalados como los principales responsables del fin de estos centros creativos que fueron tan importantes en la historia de la música popular del siglo XX. Esta desaparición y la inestabilidad que supuso el nuevo paradigma de la producción musical ha hecho que se mire con cierta nostalgia hacia los años en los que el estudio de grabación era un lugar determinante en la producción, estableciendo esta etapa como la edad dorada de la producción en contraposición a la decadencia que se presupone en la actualidad. Este texto pretende definir qué es un estudio de grabación tradicional, abordar cómo era la realidad de estos lugares en su contexto, cuáles son las diferencias con la imagen que tenemos de estos en la actualidad, plantear cuáles son las razones de su desaparición y las repercusiones del estudio tradicional en los nuevos conceptos de estudio. Este texto también recopila algunas de las propuestas para el análisis del estudio de grabación por parte de la musicología, para trasladarla al ámbito académico estatal.

**Palabras clave:** Estudio de grabación, producción musical, equipo de audio, productor musical, sonido.

### Abstract

At the beginning of the first decade of the 21st century, we have the general disappearance of the large recording studios around the world. Factors such as the crisis in the music industry or the emergence of home studios have always been pointed out as the main responsible for the end of these creative centres, which were so important in the history of popular music in the 20th century. This disappearance and the instability that the new paradigm of music production

represented, has made us look with a certain nostalgia towards the years in which the recording studio was a determining place in music production, establishing it as the golden age of production in contrast to the decadence that is assumed today. This text intends to define what a traditional recording studio is, to address what the reality of these places was like in their context, what are the differences with the image we have of them today, to propose what are the reasons for their disappearance and the repercussions from traditional study into new study concepts. This text also compiles some of the proposals for the analysis of the recording studio by musicology, to transfer it to the Spanish academic environment.

**Keywords:** Recording studio, music production, audio gear, music producer, sound.

### **El estudio de grabación en la cultura popular**

El estudio de grabación constituye uno de los objetos de análisis más determinantes para la comprensión de la música popular del siglo XX. El sociólogo Antoine Hennion (1989) planteó que la importancia de estos lugares no solo radica en el espacio físico o en las actividades musicales que desempeñan, sino que los estudios de grabación son un centro creativo donde coinciden músicos con otro tipo de profesionales, como productores, ingenieros de sonido, gerentes discográficos, que generan una serie de interacciones determinantes en el resultado de una obra musical grabada. En el imaginario colectivo, la imagen canónica del estudio de grabación "tradicional" es ejemplificada en estudios como Abbey Road en Londres o Capitol en Los Ángeles, grandes espacios cuyo centro neurálgico es la mesa de mezclas de gran formato en una sala de control y los músicos graban en grandes espacios. El caso del estudio londinense y su papel en la música popular del siglo XX es un claro ejemplo de cómo estos lugares son generadores de relatos que van más allá de aspectos técnicos o musicales. El trabajo de The Beatles en los estudios EMI, antes de ser rebautizados con el nombre de su último disco, da lugar al desarrollo de parte de las metodologías de producción musical modernas, donde el estudio se usa con fines creativos y la producción

comienza a tener un rol determinante en los procesos de composición. Durante la segunda mitad del siglo XX, los estudios eran empresas con una gran relevancia dentro de la industria musical, ya que eran los únicos lugares que tenían la infraestructura y medios necesarios para llevar a cabo grabaciones y todos los aspectos relacionados con la experimentación sonora, convirtiéndose en espacios determinantes para la carrera de algunos artistas. Por ejemplo, Pink Floyd llegó a renunciar a ciertos *royalties* a cambio de que su discográfica les permitiera pasar un mayor tiempo en el estudio (Mason 2004). La imagen presente en la cultura popular de los estudios de grabación ha sido recogida en algunos de rockumentales<sup>1</sup> y películas de ficción. En estos se suele trasladar la visión romántica basada en los tópicos del estudio de grabación en los procesos de elaboración de un disco, como que en estos lugares la creatividad aflora siempre cuando los músicos están al borde del agotamiento físico y mental por sesiones maratonianas de grabación. Dos de los rockumentales que mejor ejemplifican estos tópicos son *Let it Be* (Lindsay-Hogg 1970), donde se narra el proceso de grabación del álbum homónimo de The Beatles en los estudios Apple a las órdenes del productor Phil Spector, y *I am Trying to Break Your Heart* de Sam Jones (2002), en el que se aborda el proceso de grabación experimental y el problema de distribución que sufrió el disco *Yankee Hotel Foxtrot* de la banda Wilco (2002). Esta visión mitificada de los estudios de grabación en la cultura popular ha sido analizada desde la musicología por algunos autores como Samantha Bennett (2018), que señala cómo esta idea se construye sobre el desconocimiento de los procesos de producción y de las actividades que realmente se desarrollaban dentro de los estudios de grabación, ya que estas tenían más que ver con sesiones más ágiles o trabajos para medios audiovisuales:

El discurso de la producción musical no solo está presente en el ámbito académico. De hecho, el tema sigue siendo un punto de discusión frecuente para los periodistas musicales. Las temáticas relacionadas con los estudios de grabación y las tecnologías han llegado a los periódicos e incluso a la industria del cine, con documentales recientes

---

<sup>1</sup> Un rockumental es un documental musical que trata temáticas relacionadas con la elaboración de una obra en la música popular o aspectos biográficos de un músico. Autores como Roy Shuker (2001) o Eduardo Viñuela (2014) han teorizado acerca de las particularidades de este género documental, que suele estar inmerso en cuestiones relacionadas con los conceptos de autenticidad.

como la película de 2013 *Sound City* de Dave Grohl, que ha recibido muchos elogios de la crítica. Sin embargo, tales documentaciones culturales populares de tecnología, grabadores y lugares de trabajo a menudo son relatos superficiales, parciales y sentimentales que se basan en las historias orales y en retrospectiva de los profesionales. Además, a menudo contienen una versión sesgada de los eventos que mitifican inútilmente la práctica de grabación y perpetúan los discursos de "magia", "alquimia" o "arte negro" (Bennett 2018: 14)<sup>2</sup>.

La llegada de la tecnología digital de grabación en la década de los noventa del siglo XX transforma el concepto de estudio. Las herramientas de producción musical comienzan a ser mucho más accesibles económicamente y surgen nuevos géneros musicales y técnicas de creación musical que hacen que la configuración tradicional del estudio deje de ser funcional en muchos contextos (Bates 2012). Esta decadencia se agrava en la década de los 2000 por la crisis de la industria discográfica. En 2010 se plantea el cierre de los estudios Abbey Road debido a sus deudas e inviabilidad como negocio, sin embargo, la continuidad del estudio es protegida por el gobierno británico al considerarlo lugar de interés histórico, iniciativa que es apoyada por algunas de las personalidades musicales más influyentes del Reino Unido. La mayoría de los estudios de grabación no corrieron la misma suerte que Abbey Road, aunque en sus salas se hubieran grabado discos determinantes para la historia de la música del siglo XX. En el caso español, muchos estudios que cerraron por las sucesivas crisis económicas lo hicieron sin generar una importante repercusión mediática, sin la consideración de que la desaparición de estos representase la pérdida de una gran parte de nuestra historia musical. Debido al proceso disruptivo y traumático que supuso el cierre de estos lugares por la acelerada transformación digital, en la actualidad se genera una mirada nostálgica e idealizada de lo que eran los estudios de grabación de aquella época. Aunque siguen siendo unos grandes desconocidos debido al hermetismo del sector, se están reivindicando ciertas prácticas y herramientas que *a priori* parecen obsoletas. Por esa razón, resulta necesario preguntarse no sólo cuáles fueron los motivos de la desaparición de los grandes estudios, sino también cómo funcionaban en su día a día y cómo contrasta ese modelo con la imagen que tenemos en la actualidad.

<sup>2</sup> Las citas originales en inglés han sido traducidas por el autor.

## El estudio de grabación en la musicología

Debido a que la investigación en producción musical es una temática aún emergente en el ámbito de la musicología española, y que apenas existe literatura en nuestro idioma, consideramos necesario señalar algunos de sus textos de referencia y exponer algunas de las características sobre la investigación de este objeto de estudio. Lo primero que hay que señalar es que la investigación sobre el estudio de grabación engloba muchos agentes: espacios, equipos, técnicas, perfiles laborales, lo que suele conllevar la necesidad de un enfoque interdisciplinar, que aúne conocimientos técnicos, en lo que se refiere a técnicas y equipos de sonido, y metodologías de análisis académicas. La utilización de manuales técnicos para abordar el estudio de la producción ha sido una constante por parte de algunos musicólogos, ya que fueron los primeros textos en abordar el análisis de las producciones musicales. *The Art of Mixing* de David Gibson (1997) es un buen ejemplo de este tipo de obras monográficas que destaca por su propuesta visual de análisis para entender diferentes técnicas de producción, basándose en la utilización del *sound-box*, una representación gráfica tridimensional de los objetos de una mezcla que sirve para explicar los parámetros de panoramización, ecualización, compresión y efectos, y que ayuda a comprender los cambios tecnológicos y estéticos de la producción musical a lo largo del siglo XX. Allan F. Moore ha profundizado en este tipo de análisis desde la musicología, aplicándolos en textos como *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (2012) o en su artículo “Configuring the sound-box 1965–1972” (2010). Bajo una premisa historiográfica, existen múltiples relatos sobre la evolución en la producción musical y de las técnicas y aparatos, pero destacan la tesis de Philip Ronald Kirby *The Evolution and Decline of the Traditional Recording Studio* (2015) y *History of Music Production* (2014) de Richard James Burgess. El primero recorre de manera general la historia del estudio de grabación en el siglo XX, en un texto que recoge una gran cantidad de testimonios de productores, referencias técnicas, artículos de prensa musical, catálogos de equipos de audio, desde una perspectiva generalista basada en el ámbito anglosajón. Por otro lado, el libro de Richard

James Burgess, músico y productor inglés con un papel destacado en la escena del synth pop, contiene propuestas interesantes como su clasificación de los arquetipos de productor o las etapas tecnológicas de la grabación, pero, hay que señalar que es un texto basado en las propias experiencias laborales de Burgess. Desde una perspectiva más analítica en el ámbito académico, Simon Frith y Paul Théberge son dos de los primeros autores que tratan la producción como parte del análisis de las músicas populares y como objeto de estudio independiente. Desde la década de los noventa del siglo XX hasta la actualidad, se han consolidado diferentes propuestas de investigación para su estudio generando un importante corpus bibliográfico. Dentro de los libros *The Art of Record Production* (2012), editado por Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas, y *The Musicology of Record Production* (Zagorski-Thomas 2014), que son un hito en esta rama de la musicología, se recopilan diferentes propuestas para abordar las problemáticas de este objeto de estudio. En estos libros se exponen recursos y marcos teóricos, destacando aquellos que tienen que ver con la mediación tecnológica. Es destacable que la mayoría de los investigadores que participan en esta edición se han dedicado profesionalmente a la producción musical, ya que la falta de estudios previos y el hermetismo del sector del audio de hace unos años hacía necesario que fueran perfiles provenientes del mundo profesional los que introdujeran algunos de estos conceptos en la musicología. Aparte de los ya citados, destacan las investigaciones de Samantha Bennett (2018), con su aproximación al "estudio híbrido"<sup>3</sup> en las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX, Eliot Bates sobre los cambios en el estudio de grabación por la aparición de las DAW (2017), Paul Théberge (2012) y Allan Watson (2013) sobre las repercusiones de internet en los estudios de grabación, o Mark Katz (2004) sobre cómo los medios de grabación dan lugar a nuevas prácticas performativas. Los trabajos señalados previamente tienen como característica general basar sus análisis en el canon anglosajón de la música popular del siglo XX, con un gran número de testimonios y una reivindicación de sus protagonistas, como puede verse en múltiples apariciones de productores e ingenieros de sonido en medios de

---

<sup>3</sup> Término empleado por Samantha Bennett para definir a los estudios de grabación de los años ochenta y los noventa que combinan las metodologías de trabajo de la música electrónica y la de la grabación tradicional.

comunicación y textos que abordan sus figuras. Los procesos de producción musical afectan a todas las industrias musicales y aportan una serie de características definitorias en función de su contexto. Destacan las investigaciones realizadas con un enfoque etnomusicológico de autores como Porcello (2005) o Meintjes (2005), que defienden que los estudios de grabación son agentes condicionantes en la creación de escenas musicales y discursos identitarios en determinados lugares.

En el ámbito hispánico, la tesis doctoral realizada por el profesor Marco Antonio Juan de Dios, *La figura del productor musical en España: propuestas metodológicas para un análisis musicológico* (2016), es uno de textos pioneros en importar al ámbito académico español estas metodologías y conceptos para el análisis de la producción y la documentación de los estudios de grabación en España. Su tesis combina un amplio estado de la cuestión con una investigación sobre la historia de los estudios de grabación españoles en la segunda mitad del siglo XX y el análisis de los arquetipos de productor musical en España, con estudios de caso sobre algunos trabajos concretos de productores como Alain Milhaud, MarynÍ Callejo o Jorge Álvarez. A la hora de realizar una investigación de carácter histórico sobre los estudios en España, aparecen una serie de problemáticas relacionadas con la falta de documentación, el anonimato, el hermetismo del sector y la degradación y/o desaparición de los soportes de grabación originales, debido a que nunca existió una visión patrimonial dentro del sector. Además, mientras que en las décadas de los sesenta y setenta en España solo había un pequeño número de estudios concentrados en Madrid y Barcelona, a partir de la década de los ochenta el concepto de estudio de grabación se amplía, descentralizando el sector y trasladando la producción musical a múltiples lugares, incluidos los estudios caseros, lo que genera un problema para el investigador que pretende documentar estos contextos.

## Características del estudio de grabación tradicional

Para definir el concepto de estudio de grabación "tradicional" al que hacemos alusión en este texto, debemos remontarnos a la década de los cincuenta del siglo XX. En el primer periodo de los estudios de grabación modernos - entendiendo como tal cuando se generaliza el uso del magnetófono de bobina abierta, las primeras mesas de mezclas y ciertas metodologías de trabajo- los estudios de grabación eran departamentos de las diferentes empresas discográficas. Todos los equipos y aspectos técnicos de la grabación eran desarrollados por divisiones de investigación formadas por ingenieros. Ejemplo de esto son los estudios de empresas discográficas como RCA o EMI, que tuvieron sedes en Madrid y Barcelona respectivamente, y fueron dos de los estudios más importantes de nuestro país en este contexto. Los equipos de grabación (micrófonos, mesas de mezclas y grabadores) eran diseñados y construidos por encargo y bajo las especificaciones de los propios departamentos, es decir, se diseñaban en base a las características del estudio en el que se iban a utilizar. Al ser empresas internacionales, los equipos podían circular alrededor de las diferentes sedes, como por ejemplo las mesas REDD de Abbey Road que eran trasladadas cuando en Londres, que era la principal sede, se producía una actualización. Las innovaciones en la década de los sesenta de estas divisiones de investigación, el comienzo de las empresas de audio y determinados trabajos discográficos, dieron lugar a las bases de los equipos de grabación modernos, como las mesas de mezclas, compresores, ecualizadores, unidades de reverberación<sup>4</sup> u otros procesadores de efectos. Es una década prolífica en el desarrollo de nuevos equipos e instrumentos, que perduran hasta hoy en día, como algunas de las principales tipologías de amplificador de guitarra (Tweed, Plexi) o modelos legendarios de marcas como el Fender Twin Reverb o el Vox AC30<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> En producción se emplean diferentes tipos de reverberación, a través de la captación real de la acústica o de manera mecánica como por medio de muelles, placas o de manera digital.

<sup>5</sup> Aunque estas categorías aluden a modelos de amplificador (o incluso a empresas en el caso de Fender o Vox), también conforman la paleta de sonidos básica que suele encontrarse en la mayoría de los estudios de grabación. A menudo, estos tipos de amplificador también responden a etiquetas como "sonido americano" y abarcan desde sonidos limpios a distorsionados.

Una vez asentado este cambio de paradigma y las repercusiones en las metodologías de trabajo de estos estudios, surgen los estudios de grabación independientes a las discográficas, que propician la externalización del proceso de grabación del producto musical. Kirby (2017) señala que estas empresas surgen porque en la década anterior se establecen las necesidades del estudio y unas metodologías básicas, pero sobre todo por la aparición de empresas dedicadas a fabricar equipo para estudios, como Neve o Solid State Logic. Esto es lo que se denomina el auge del mercado del audio profesional, cuyos productos empezarán a estar presentes en la mayoría de los estudios de primera categoría de todo el mundo. Samantha Bennett (2018) apunta que las herramientas de producción musical no son ajenas a los procesos de canonización que afectan a la música popular del siglo XX. Algunos de estos equipos de audio están altamente demandados en la actualidad al ser considerados como parte de la edad dorada del audio analógico, tema que ha sido abordado a partir de conceptos como el de "tecnostalgia"<sup>6</sup> (Pinch; Reinecke 2009). Los cambios en los estudios no solo se dan por los equipos, se produce una estandarización del estudio de grabación en lo referente a instalaciones, diseño acústico y arquitectónico e infraestructura laboral a nivel internacional. La idea imperante en los años setenta por parte del sector del audio y del discográfico, consistió en homogeneizar el concepto de estudio para que un técnico de sonido tuviera una experiencia lo más similar posible independientemente del estudio en el que se encontrara, sobre todo, en lo referente a la acústica de las salas de control y la distribución. Surgen en este momento empresas como la consultora inglesa Eastlake, que desarrolló los diseños acústicos de algunos de los estudios más importantes de todo el mundo. En España, los estudios Musigrama y Sintonía tenían salas diseñadas por esta empresa, lo cual era un símbolo de estatus y una etiqueta comercial que permitía equiparar estos estudios con sus homólogos internacionales. Surgen los conceptos acústicos de sala de control como LEDE<sup>7</sup>, así como una estandarización de los materiales de insonorización y acondicionamiento

<sup>6</sup> Término empleado para analizar la reivindicación y uso de equipos o instrumentos antiguos u obsoletos.

<sup>7</sup> *Live end y dead end*: diseño acústico de sala con materiales reflectantes en la parte delantera y absorbentes en la trasera.

acústico, que simplificaron el proceso de construcción de un estudio (Bates 2020). En España la figura más destacada en este ámbito fue el técnico Eduardo Pastor, cuya empresa realizó el diseño y llevó el mantenimiento técnico de un gran número de estudios españoles (Audioforo 2015). La estandarización no significó que durante estas décadas no hubiera un importante desarrollo tecnológico, todo lo contrario, ya que se producen constantes avances, como la aparición de las mesas de mezclas *inline*<sup>8</sup>, el desarrollo de la automatización<sup>9</sup> o el *total recall*<sup>10</sup>, la ampliación del número de pistas de los magnetófonos y mejoras en el rango dinámico y la relación señal-ruido de las grabaciones. De hecho, al ser negocios económicamente muy solventes en una época de esplendor económico, los estudios se actualizaban constantemente, debido a que estar a la vanguardia tecnológica era un símbolo de estatus y de poder optar a determinados trabajos discográficos. Este frenético ritmo de actualización fue uno de los motivos que provocó la crisis de los años noventa, cuando los estudios adoptaron tecnologías digitales que aún no estaban desarrolladas completamente, como los grabadores de cinta digital.

La configuración canónica del estudio de grabación consiste principalmente en dos espacios: la sala de control y la cabina. La sala de control tiene como principal función las labores de mezcla y monitorización y es donde se ubican el productor y el ingeniero de sonido. La cabina es donde se desarrollan las labores de interpretación y es donde se captan las fuentes sonoras, principalmente por medio de la microfónica. Arquitectónicamente, se trata de espacios grandes y calculados acústicamente, ya que la captación de la sala y de su reverberación es determinante en este contexto. Las técnicas microfónicas van ligadas a la disposición de los medios, por ejemplo, mientras que en una grabación realizada a mediados de siglo XX el sonido de la agrupación musical en la cabina era captado con un número reducido de micrófonos y la edición y procesado posterior eran también limitados, el

---

<sup>8</sup> Sistema de mesa de mezclas en el que en un mismo canal se pueden hacer labores de grabación y monitorización.

<sup>9</sup> Tecnología mecánica que permite controlar ciertas acciones de una mesa, como subir el volumen de un canal.

<sup>10</sup> Tecnología que almacena gráficamente en un monitor los parámetros de una mesa de mezcla en una sesión de grabación desarrollado por Solid State Logic.

proceso de sonorización implicaba la ecualización y a veces incluso la mezcla de lo que iba a ser grabado. Posteriormente, el aumento del número de pistas y de canales disponibles implica que las acústicas de sala no sean tan determinantes, y que los ingenieros opten por técnicas microfónicas más cercanas y neutras que permiten moldear los instrumentos *a posteriori* y situarlos en la mezcla mediante efectos de reverberación artificial (Moylan 2009). Las dimensiones del estudio tradicional estaban concebidas para la interpretación en directo de agrupaciones musicales, incluso de orquestas, que distan de los conceptos de estudio actuales, donde a menudo los músicos graban de manera individual, incluso en momentos diferentes, y no es necesario un gran espacio. Algunos de los exponentes de este tipo de estudio en España eran Kirios, Sonoland, RCA, Audiofilm o Cinearte, que contaban con salas grandes con la capacidad de grabar orquestas, pensados para realizar trabajos orquestales de bandas sonoras. Algunos de estos contaban con diferentes salas, como es el caso de Cinearte, donde se podrían realizar múltiples trabajos y labores de postproducción o doblaje. Este tipo de estudio de grabación pasó a ser prácticamente inviable en España, debido a las crisis económicas y la falta de inversión de discográficas y productoras en el sector. Los grandes estudios, de carácter orquestal, no eran los más funcionales para grabar bandas de música popular, con lo que aparecen estudios más reducidos y funcionales para los músicos. Las producciones audiovisuales de bandas sonoras empezaron a realizarse fuera de España por medio de orquestas especializadas europeas, como la orquesta de Abbey Road o la sinfónica de Bratislava, que han pasado a convertirse en centros neurálgicos a nivel internacional.

### **La transición hacia el estudio de grabación contemporáneo**

Según Bates (2012), el estudio de grabación tradicional comienza a ser disfuncional creativamente con la llegada de una serie de herramientas musicales relacionadas con la música electrónica, como secuenciadores y sintetizadores que desplazaban la actividad del músico de la cabina a la sala de control, como comentan algunos músicos de sesión españoles, como

Manolo Aguilar<sup>11</sup>. La microfónica deja de ser el principal recurso de captación de sonido, en detrimento del uso de instrumentos electrónicos conectados directamente a la mesa o al grabador, lo que supuso cambios drásticos en los músicos de sesión de agrupaciones tradicionales como las orquestas. Las unidades de grabación y de efectos digitales comienzan a ser mucho más accesibles y el músico adquiere conciencia de las posibilidades de composición, producción y edición que le aportan estas herramientas, haciendo que cambien las maneras de producir e interpretar música (Katz 2004). La década de los noventa del siglo XX supone una transición en la que se definen los nuevos tipos de estudios por el abaratamiento provocado por la aparición de nuevas tecnologías como el ADAT<sup>12</sup>, que permitió abrir nuevos estudios de grabación en España que se convertirían en referentes de la década. Un ejemplo de ello serían los estudios Odds del productor Paco Martínez "Paco Loco", que se convertirían en una pieza fundamental del "sonido Xixón". Esto provocó una crisis en el sector del audio debido a cuestiones como la competencia desleal, algo que la AEGS<sup>13</sup> intentó regular por medio de unas tarifas mínimas y categorizaciones de estudios, pero que no funcionó debido a la inestabilidad económica de aquel contexto. Esta crisis se vio agravada por las políticas del sector discográfico español, como el no apostar por los estudios de nuestro país para llevar a cabo alguno de sus grandes productos y realizar estos en lugares como Los Ángeles, Miami o Londres. Casos que se explican por cuestiones estrictamente comerciales, ya que los medios técnicos de los estudios españoles estaban al mismo nivel de los de cualquier otra parte del mundo, tal y como señalan algunos de sus propietarios<sup>14</sup>. Este cambio se agudiza a inicios de la primera década del siglo XXI, debido a que la mayoría de los procesos de producción musical se trasladan al ordenador, modificando drásticamente las infraestructuras técnicas y laborales de los estudios. Estos espacios pasarán de estar conformados por un gran número de trabajadores y

---

<sup>11</sup>Extracto de la mesa redonda de músicos de sesión en las II JIPM de 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=JScdAglJ0Xk&ab\\_channel=LaboratorioSonoroDepartamentodeMusicolog%C3%ADa](https://www.youtube.com/watch?v=JScdAglJ0Xk&ab_channel=LaboratorioSonoroDepartamentodeMusicolog%C3%ADa)

<sup>12</sup> Siglas de Alesis Digital Audio Tape, soporte de grabación multipista utilizado en los años 90.

<sup>13</sup> Siglas de Asociación de Estudios de Grabación de Sonido, asociación de la que formaron parte algunos de los estudios más importantes en España.

<sup>14</sup> Extracto de la mesa redonda de productores de las II JIPM 2020:

una inversión millonaria en equipo a poder ser gestionados técnicamente por una sola persona. Allan Watson (2017) señala que la crisis discográfica de los 2000 fue la que sentenció el modelo de negocio del estudio tradicional al devaluarse el producto que estos elaboraban debido a la piratería y al fin del formato físico. Los soportes de larga duración (vinilo, casete y CD) beneficiaban mucho a los estudios de grabación, ya que el músico tenía que emplear más tiempo en el estudio y era algo financiado por las discográficas. La llegada de iTunes en 2001, la alternativa legal al problema de la piratería, hizo que el sencillo volviera a ser tendencia como formato de consumo hasta nuestros días. Esto redujo los márgenes de beneficio de los estudios al grabar menos (Leyshton 2009). La industria musical deja de invertir e interesarse en el proceso de producción, siendo los músicos los que empiezan a tener que asumir los gastos de la grabación, lo que devaluó aún más las tarifas de los estudios. La autoproducción surge entonces como una alternativa para músicos emergentes, ya que no era rentable para los estudios de grabación de aquel contexto ofertar presupuestos que estos pudieran pagar. La idea del *home studio* tomará mucha fuerza por parte de los músicos en este momento de crisis y con la llegada de las primeras plataformas de distribución como MySpace. Estas parecieron ser la oportunidad para que el artista tuviera un mayor control sobre su obra, en contraposición a ciertas prácticas abusivas de la industria discográfica. Esto supuso una situación de enfrentamiento entre productores, ingenieros y músicos, que se ejemplifica en testimonios como el de esta noticia sobre el cierre de los estudios en España:

En 1980 en España había 700 estudios de grabación, 25 o 30 muy buenos en Madrid y otros tantos en Barcelona, cuenta Ángel Quintanilla, director del CATA. Antes hacía falta un estudio, grabases lo que grabases, desde un anuncio a una mala cuña de radio. Ahora a los grandes estudios recurren artistas consagrados u orquestas para grabar, por ejemplo, música de cine. La gran ventaja de estos lugares son los espacios acústicos amplios y la profesionalidad de los productores. Las grabaciones caseras son bricolaje musical<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Fuente: *El arte de grabar en casa*, *El País*: 24 de marzo de 2008 [Consulta: 30 de junio 2020]

Pese a esto, los estudios de grabación profesionales y con diseños clásicos, no desaparecieron en España en su totalidad. De hecho, el revival del rock de los 2000 trae de vuelta determinados formatos de grabación y uso de equipos. Esto es ejemplificado en músicos como el estadounidense Jack White, una personalidad influyente en el regreso de las metodologías del audio analógico a la escena de rock alternativo, como se ve en las producciones de su sello Third Man Records o su fábrica de vinilos en Detroit. Esta tendencia se trasladó también al panorama de la música independiente española. Los dispositivos analógicos empezaron a ser un objeto de deseo por parte de músicos y productores, lo que es representativo de una tipología nueva de estudio de grabación, que tiene más que ver con la identidad sonora del productor. Si bien en los estudios tradicionales la mayoría del equipo se basaba en elementos puramente técnicos, Meintjes (2012) señala que elementos como el *backline* o las unidades de efectos se convierten en parte de una paleta de sonido, que lo convierten en el reclamo del estudio. El estudio del productor Paco Martínez "Paco Loco" en Puerto de Santa María es un buen ejemplo de este nuevo paradigma, cuyo elemento diferenciador son el gran número de guitarras, baterías acústicas, diferentes mesas de mezclas y equipos *vintage* que proporciona una identidad sonora particular a sus producciones, y lo convierten en un lugar deseado para parte de los músicos. Este caso ejemplifica cómo los noventa propiciaron la aparición de la figura del músico-productor que se interesa por la producción de forma autodidacta y como emprendedor, ajeno a una carrera técnica y que no pasa por la jerarquía tradicional del estudio: de asistente a ingeniero y de ingeniero a productor. Ejemplos de este tipo de estudios en España son El Invernadero del guitarrista Brian Hunt o Circo Perrotti de Jorge Muñoz, los cuales también basan su sonido en el uso de estos equipos analógicos antiguos, reivindicando ciertos aspectos de las metodologías de grabación tradicional. Se podría hablar del concepto de estudio de grabación "de autor" y también del cambio que supone que, desde este momento, el productor es casi siempre el dueño y único responsable del estudio, frente al estudio tradicional que era una gran empresa con productores contratados.

Respecto a la metodología de trabajo de estos estudios, esta se basa en la utilización de un sistema híbrido en el que el músico interpreta de una manera contemporánea, es decir, de manera fragmentada, por pistas, y posteriormente se hace un volcado a un entorno analógico que le da el sonido deseado al máster por medio de aspectos como las imperfecciones o el ruido de la cinta magnetofónica. Los estudios con ciertas instalaciones pueden plantear las grabaciones en directo, pero normalmente cada instrumento se graba en pistas independientes gracias a las posibilidades de la DAW moderna. El desarrollo de técnicas como la reamplificación plantea la posibilidad de realizar una grabación con todos los músicos tocando en directo sin microfonear algunos instrumentos eléctricos como la guitarra o el bajo, y posteriormente volver a reproducir esa señal por un amplificador y grabarla con un sonido determinado. Este nuevo concepto de estudio analógico no depende tanto de las grandes mesas de mezclas, pudiendo utilizar modelos de pocos canales para realizar el paso final de la mezcla, lo que se conoce como sumador. Los estudios españoles de grandes dimensiones que han sobrevivido, como PKO o Estudio Uno en Madrid, también están ofreciendo este tipo de servicios, pese a que ambos se abrieron en la década de los 2000 cuando esta tecnología ya estaba obsoleta. Tal es la tendencia a favor del analógico, que incluso ciertos estudios están planteando volver a metodologías como limitar el número de pistas en función del presupuesto, recuperando el modelo del contexto previo. Las nuevas posibilidades que ofrecen las herramientas de producción *in the box* han supuesto una reinterpretación de los procesos de grabación y mezcla.

En lo referente a las prácticas de grabación, mientras que en el contexto analógico se busca una sonoridad concreta durante la grabación, posicionando y eligiendo determinados micrófonos para que la captación de estos ya suponga una ecualización, en el contexto actual se busca microfonear de la manera más transparente y neutra posible, para que la sonoridad captada no condicione las posibilidades de la futura mezcla, como ya había señalado previamente. Esto se debe a cuestiones relacionadas con los presupuestos de producción actuales, mucho más discretos, ya que, si se opta por la primera metodología de grabación, generalmente implica un mayor tiempo de preproducción. Esto marca una diferencia entre los ingenieros de la generación

anterior y los actuales, siendo los primeros capaces de arriesgarse para obtener un sonido determinado en el proceso de grabación gracias a su experiencia.

La desventaja que tienen las herramientas digitales en la actualidad respecto a las analógicas en el escenario de la grabación son los problemas de latencia. Si una señal de audio se procesa previamente a la captación mediante efectos digitales, es muy probable que se genere cierto retraso en la monitorización, lo que imposibilita una buena interpretación por parte del músico debido al retardo. Compañías como Universal Audio han presentado sistemas DSP<sup>16</sup> que reducen el tiempo de latencia al aplicar efectos en la monitorización, pero son sistemas caros y que no han solventado este problema. Uno de los argumentos a favor de que un productor realice labores de mezcla en el proceso de grabación es que el músico puede escuchar en el momento que está grabando una sonoridad similar a la que escuchará cuando termine el proceso, lo que beneficia la calidad de la interpretación y aporta cohesión a una producción, como sostiene el ingeniero y productor Eugenio Muñoz (Audioforo 2017), aunque se trata de una práctica que se daba cuando la interpretación era un factor determinante. A la hora de realizar el proceso de mezcla, en el estudio analógico se establecen una serie de limitaciones respecto al digital por los elementos de *hardware*. Por ejemplo, el uso de las unidades de efecto físicas o el número de canales o envíos de una mesa dan lugar a prácticas como la utilización del mismo efecto de reverberación en diferentes canales mediante envíos auxiliares, mientras que, en una mezcla digital, en cada una de las pistas se puede aplicar una reverberación diferente y ajustada específicamente para cada una de estas.

## Conclusiones

Las percepciones en torno al concepto de estudio de grabación han sido muy cambiantes en las últimas dos décadas, condicionadas por el proceso disruptivo digital, que ha sido un condicionante para la realidad de la

---

<sup>16</sup> Sistemas de procesamiento de audio y efectos digitales externos al procesador interno del ordenador.

producción musical actual. Los cambios en las configuraciones de los estudios y en las herramientas de producción quizás no hayan supuesto un empeoramiento en la calidad de los productos musicales o en las habilidades de los intérpretes, como insinúan numerosos testimonios de productores y músicos de generaciones anteriores. Simplemente se han establecido nuevas prácticas, que incluso buscan una perfección artificial en la interpretación por medio de la edición. El declive de la industria discográfica y del sector del audio generó la mirada nostálgica hacia el contexto anterior, y la reivindicación actual de ciertas metodologías y aspectos técnicos es fruto de esa observación con perspectiva de determinados errores que se cometieron durante la transición al concepto de estudio moderno. Esto inevitablemente es explotado por parte de algunos músicos y productores a modo de reivindicación y, de manera comercial, por parte de los desarrolladores y fabricantes de equipos de audio profesional que ven un filón en esta tendencia. Hay que señalar respecto a la calidad en las producciones actuales que algunos productores cuestionan que los requisitos para grabar una obra han pasado de la utilización de un gran estudio con una inversión millonaria y con personal técnico profesional y experimentado al propio músico con un ordenador, lo que inevitablemente va en detrimento, en ciertas ocasiones, del resultado sonoro como consecuencia de la experiencia del usuario. La tecnostalgia que se puede apreciar en el desarrollo del *software* musical y su presencia en la autoproducción y estudios de grabación, parece ser la constatación de que la transición hacia el estudio moderno generó una serie de problemáticas en los modos de trabajo de los nuevos productores. Es imposible cuestionar que el modelo de gran estudio es inviable económicamente y carece de funcionalidad para una gran parte de los nuevos géneros musicales, pero este y sus equipos siguen siendo el ideal en lo que se refiere a concepto. La aparición de determinadas recreaciones de equipos analógicos por parte de los fabricantes clásicos no solo ayudó al ingeniero o productor musical que provenía de un estudio tradicional a adaptarse al medio digital, sino que también ayuda al músico que se autoproduce a poder decantarse por estas. Debido a esto se produce un fenómeno interesante que consiste en que un gran número de nuevos productores y músicos utilicen de manera virtual estos aparatos, sin que probablemente lleguen a utilizar la versión física de este. Esto proporciona al

usuario la experiencia única de emplear estas herramientas, sin embargo, entra en juego también la cuestión del ideal estético de las producciones en función de su género y el equipo con el que se realiza. La utilización de una herramienta u otra viene más condicionada por los referentes e influencias en los que se basa la música que se está grabando, y la elección de estas forma parte del proceso de seguir los pasos de los referentes musicales de una manera accesible.

Los aspectos negativos de la desaparición del estudio tradicional puede que no estén tan ligados a la calidad de las producciones de las nuevas generaciones de músicos, sino a la desaparición de estos lugares como generadores de escenas culturales, su importancia en la creación musical y la desaparición de figuras asociadas como los técnicos de sonido o los músicos de sesión. La labor del estudio y de los productores, además de las cuestiones musicales, es dotar de un relato y de una identidad a sus usuarios gracias a su historia, generada por los trabajos que se han desarrollado en su interior. Por otro lado, hay una aparente reivindicación de la figura del productor, con un perfil que tiene más que ver con la composición que con el arquetipo tradicional de productor, y lo mismo puede ocurrir en un futuro con algunos estudios de grabación. Mientras un estudio como negocio es inviable económicamente en la mayoría de las ocasiones, es posible que determinados estudios grandes perduren en base a la necesidad de este elemento diferenciador, no tanto por cuestiones de calidad, sino por la experiencia que supone poder pasar por uno de estos lugares. De hecho, en la mayoría de la música *mainstream* los artistas siguen utilizando el estudio de grabación como lugar de trabajo. Esto puede ser un motivo de esperanza para la supervivencia del concepto de estudio de grabación tradicional, sin embargo, todavía es una tarea pendiente reivindicar y estudiar la historia de nuestros estudios de grabación y de sus protagonistas, con el fin de generar un relato en torno a estos y entender cómo influyeron sus particularidades en la creación de la música popular durante el siglo XX. Por parte de la academia, es necesario reivindicar y realizar investigaciones sobre producción musical y estudios de grabación en España, debido a que se trata de un agente condicionante de un periodo muy concreto en la historia de la música, donde ésta fue la industria cultural predominante, tanto social como

económicamente. Plantear por qué en España no existe un caso como Abbey Road obliga a replantear las relaciones entre músicos, industria y el sector del audio de nuestro país, pero estudios como Cinearte o Sonoland fueron determinantes para la elaboración del repertorio de las figuras de la música popular española, y además tuvieron una posición privilegiada al ser el punto de conexión entre Europa y América latina.

## Bibliografía

Audioforo. *Eduardo Pastor* (1-2) [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=wlnTqnkzOiU> [Consulta: 10 de octubre de 2020]

Audioforo. *Eugenio Muñoz* [En Línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=MzvZ3JEjFMA> [Consulado: 10 de octubre de 2020]

Audioforo. Jorge Explosión/ Circo Perrotti. *Audioforo* [En Línea],

<https://audioforo.com/2015/07/22/jorge-explosion-circo-perrotti/> [Consulta: 15 de octubre de 2020]

Bates, Eliot. 2012. "What Studios Do". *Journal on the Art of Record Production*, 7. [En línea] <https://www.arpjournal.com/asarpwp/what-studios-do/> [Consulta: 15 de octubre de 2020]

Bennett, Samantha. 2018 *Modern Records, Maverick Methods*. New York, Bloomsbury Publishing Inc.

Brøvig-Hanssen, Ragnhild; Danielsen, Anne. 2016. *Digital Signatures: The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. Boston: MIT Press.

Burgess, Richard. 2014. *The History of Music Production*. Oxford: Oxford University Press.

Dockwray, Ruth; Moore, Allan F. 2010. "Configuring the sound-box 1965-1972" *Popular Music*. Londres, Cambridge University Press, Vol 29/2: 181–197.

Frith, Simon. 1986 "Art versus Technology: the strange case of popular music". *Media Culture and Society*, 8 (3), July: 263-279.

Frith, Simon; Zagorski-Thomas, Simon. 2012. *The Art of Record Production*. Londres: Ashgate.

Gibson, David. 1977. *The Art of mixing*. California: Mixbooks.

Hennion, Antoine. 1983. "The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song". *Popular Music*, Londres, Cambridge University Press, Vol. 3: 159-193.

Hennion, Antoine. 1989 "An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music". *Science, Technology and Human Values*. Sage, Vol 14, (4): 400–424.

Homer, Matthew. 2009. *Beyond the Studio: The Impact of Home Recording Technologies on Music Creation and Consumption*. *Nebula*: 85–99.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016. *La figura del productor musical en España: propuestas metodológicas para un análisis musicológico*. (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo) <http://hdl.handle.net/10651/38279> [Consulta: 1 de octubre de 2020]

Jones, Sam (Dir). 2002. *I am Trying to Break Your Heart*. DVD. Cowboy Pictures.

Leyshon, Andrew. 2009 "The Software Slump? Digital music, the democratization of technology, and the decline of the recording studio sector within the musical economy". *Environment and Planning*, Vol 41(6), December: 130 – 133.

Lindsay Hoog, Michael (dir). 1970. *Let it Be*. DVD. United Artist.

Katz, Mark. 2004. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. California: University of California Press.

Mason, Nick. 2004. *Dentro de Pink Floyd*. Barcelona: Manontropo.

Moore, Allan F. 2012. *Song Means Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.

Moylan, William. 2009. "Considering Space In Music". *Journal on the Art of Record Production*, 4 [En línea] <https://www.arpjournal.com/asarpwp/considering-space-in-music/> [Consultado el 15 septiembre de 2020].

Porcello, Thomas. 2005. *Wired for Sound*. Middletown: Wesleyan University Press.

Théberge, Paul. 2012. "The End of the World as We Know It: The Changing Role of the Studio in the Age of the Internet". *The art of Record Production*. Ashgate: 77-90.

Watson, Alan. 2015. *Cultural Production in and Beyond the Recording Studio*. New York: Routledge.

Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

## El estudio de grabación como elemento clave en la concepción del post-rock de Simon Reynolds

UGO FELLONE

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Palabras clave: crítica musical, producción musical, indie, género musical.

Keywords: *music criticism, music production, indie, music genre.*

Cita recomendada:

Fellone, Ugo. 2020. "El estudio de grabación como elemento clave en la concepción del post-rock de Simon Reynolds". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## EL ESTUDIO DE GRABACIÓN COMO ELEMENTO CLAVE EN LA CONCEPCIÓN DEL POST-ROCK DE SIMON REYNOLDS

Ugo Fellone

### Resumen

Simon Reynolds es uno de los críticos musicales más relevantes de las últimas tres décadas. Conocido por sus diversos textos sobre la "retromanía", la cultura de las *raves*, el post-punk o el glam, este autor británico ha conseguido un enorme prestigio que le ha legitimado en el mundo del periodismo musical. Esta posición privilegiada le ha permitido establecer neologismos, siendo el de "post-rock" el más popular de ellos. Reynolds habla de post-rock en diversos textos en *The Wire*, *Melody Maker*, *Mojo* y *The Village Voice*, pero es un artículo para el primero de estos medios, "Shaking the Rock Narcotic", el que adquiere un estatus más canónico. En este texto Reynolds define el post-rock por su uso de los instrumentos de rock para propósitos que no son los del rock y por el empleo del estudio de grabación como un instrumento más. Esta idea del estudio como instrumento, que entronca con las teorías de Brian Eno, será la que se explore en este artículo. Para ello se realizará una breve genealogía sobre el término post-rock en la obra de Simon Reynolds, que nos llevará, inevitablemente, a evaluar su lugar en el subcampo de la crítica musical y su relación con los diversos desarrollos técnico-musicales que se estaban produciendo en la primera mitad de la década de los noventa del siglo XX. Con esto podremos comprender mejor, no solo qué lugar ocupa el estudio de grabación en las definiciones de Reynolds, sino algo mucho más profundo, que es la compleja y, muchas veces, esquivada relación que existe entre crítica y producción musical.

**Palabras clave:** crítica musical, producción musical, indie, género musical

### Abstract

Simon Reynolds is one of the most relevant music critics of the last three decades. Known for his books about retromania, rave culture, post-punk or glam rock, this British author has achieved a big amount of prestige that has

legitimized him in the field of music journalism. This privileged position allowed him to establish certain neologisms, being post-rock the most popular of them. Reynolds speaks about post-rock in many articles for *The Wire*, *Melody Maker*, *Mojo* and *The Village Voice*, but it is an article for the first of these magazines, “Shaking the Rock Narcotic”, the one which would acquire a more canonical status. In this text, Reynolds defines post-rock by its use of rock instrumentation for non-rock purposes and the recording studio as an instrument. This notion of the studio as an instrument, which goes back to the ideas of Brian Eno, is what will be discussed in this paper. For this purpose, a brief genealogy of the term post-rock in the writings of Simon Reynolds will be made. Inevitably, this will lead us to evaluate his place within the subfield of music criticism and his relationship with diverse technological-musical developments that happened in the first half of the 1990s. In this way, we can understand not only the place that the recording studio occupies in Reynolds’ definitions, but something deeper: the complex –and often elusive relationship– that exists between music criticism and music production.

**Keywords:** music criticism, music production, indie, music genre.

## Introducción

La producción musical y la crítica siempre han tenido una relación esquivada y conflictiva. Así, casi todas las músicas se articulan alrededor de un ideal del directo que hace ver al estudio de grabación como algo negativo. En este sentido, no debe sorprendernos que los géneros que más se han discutido en términos de productores –como el pop adolescente– coincidan con los tipos de música que se han sentido menos auténticos en las músicas populares urbanas. Tal y como propone Simon Frith (2012), podemos articular un espectro de interés de la crítica por el trabajo en el estudio de grabación que va desde el ideal del directo de la música clásica hasta la música electrónica. Así, aunque el trabajo del productor y la manipulación de las grabaciones pueda ser igual de determinante en ambos campos, los medios especializados en ellos tienden a ocultar o ensalzar este según el tipo de música. En el caso del rock nos encontramos en una posición intermedia, que se puede definir bajo la idea

de romanticismo pragmático (Frith 2012: 220). En él se acepta que el trabajo en el estudio de grabación no es solo un trámite necesario para los grupos, sino que en éste puede haber lugar para la creatividad. Con ello se aleja de la concepción del estudio de géneros más apegados al directo, como el jazz o el country clásicos. Pero al mismo tiempo también se distancia del pop, ya que, desde una autenticidad de marcado corte romántico, se considera que el trabajo en el estudio solo es bueno si se puede afirmar que responde a la autoridad de la banda y no se interpone a la recreación del directo. Esto ha provocado que, en la crítica, el productor tienda a ser mencionado en muy pocas ocasiones. Y cuando lo hace asume, por lo general, cuatro perfiles bien diferenciados. El primero de ellos, bastante generalizado, es el del productor como responsable del fallo. Esta visión concibe que un mal disco tiende a ser responsabilidad del productor, que no ha sido capaz de reflejar el sonido y/o las intenciones creativas de los músicos. El segundo perfil sería lo que Charlie Gillett llama “el perezoso benevolente” (Frith 2012: 208, 219), muy común en el rock y otros géneros articulados alrededor del directo. Bajo esta visión se entiende que el papel del productor debe ser el de una persona que coloca bien los micrófonos y deja la cinta correr. Como argumenta Frith (2012), esta es la forma más común en la que se trata al productor en la crítica de rock de los años sesenta y setenta del siglo XX. Podría verse próximo a la idea del productor como facilitador de la que habla Burgess (2013), pero más que responder a una forma de operar en el estudio debe entenderse como una simplificación caricaturesca del papel real del productor. El tercero responde a lo que de manera informal se ha venido conociendo como el quinto miembro. Bajo esta percepción, la crítica considera que existen productores que colaboran de manera tan estrecha con los músicos que se convierten en miembros en la sombra de la banda. Aunque el primer momento en el que se conceptualiza algo así es a raíz de la relación de The Beatles y George Martin, esta forma de entender la producción se mantiene hasta la actualidad. En cierta medida, podría entenderse análogo al productor como colaborador del que habla Burgess (2013), siendo bastante común que, sobre todo en el rock, los músicos busquen dejar claro siempre que ellos son la principal autoridad (Frith 2012: 214-215). El cuarto y último perfil, presenta al productor como un signo de distinción en el más puro sentido bourdiano. Según el campo de producción,

esta distinción vendrá aparejada a un perfil diferente. Así, mientras que en la electrónica o el pop se tiende a ensalzar la colaboración con productores autores (Burgess 2013), como Max Martin o Timbaland, en el rock u otros géneros estos productores tienden a ocupar roles de consultor, siendo uno de los casos más claros la figura de Rick Rubin.

Las investigaciones en las que se explora la relación entre crítica y producción musical son bastante escasas, en parte por la ignorancia mutua entre ambos dominios. Pero entender de qué manera concibe la crítica al estudio de grabación es fundamental para entender lo que desde la teoría de sistemas se denomina campo social, el cual se puede equiparar a los diversos campos y subcampos que para Bourdieu constituyen la sociedad. Desde el modelo tripartito de Csikszentmihalyi, para comprender cualquier trabajo de índole creativa necesitamos atender al modo en el que el individuo interactúa con el dominio cultural (convenciones, tradiciones, reglas y hábitos) y con el campo social, que es el conjunto de expertos y audiencias que juzgan dicha creatividad (McIntyre 2012; Zagorski-Thomas 2014: 16). Analizar la crítica musical es analizar el modo en el que el sector más legitimado culturalmente del campo social juzga a la producción musical dentro del campo de la música popular. En este artículo abordaremos el modo en el que el británico Simon Reynolds concibe el estudio de grabación para establecer uno de los géneros musicales más controvertidos y debatidos de los últimos treinta años: el post-rock. Para llevar esto a cabo será indispensable comprender el lugar en el que este autor se encuentra en el subcampo de la crítica musical y el modo en el que sus teorías se ponen a dialogar con la reevaluación del estudio de grabación que sucede con la aparición de las tecnologías digitales.

### **Simon Reynolds y el subcampo de la crítica musical**

Como afirman Lindberg *et al.* (2005), la crítica musical ha construido un subcampo dentro del campo de las músicas populares que viene guiado por unas luchas específicas por la obtención de los distintos tipos de capital (social, económico y cultural) (Bourdieu 2000). Este subcampo se encuentra en diálogo constante con la industria musical, ya que su principal propósito es sancionar

qué música es mejor o peor más allá de los hábitos de consumo de la población o las campañas publicitarias de la industria.

Ningún medio es ajeno a los flujos de la industria. Todos necesitan anunciantes y hablar sobre los músicos más populares para subsistir económicamente. Pero hay medios –o sectores dentro de ellos– que adoptan una posición más autónoma. Este polo autónomo de la crítica es el que acumula un mayor capital cultural, apreciable en su interés por bandas o corrientes más minoritarias. Esta situación era especialmente frecuente en las revistas de las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, porque al publicar con mayor regularidad y generar grandes beneficios económicos, las compañías a las que pertenecían no cuestionaban los temas o el tono que adoptaban los críticos. Aun así, este tipo de actitudes no han dejado de existir y ciertos portales web, que toman el testigo a los antiguos fanzines, siguen adoptando una posición más autónoma que otros medios, más preocupados por el número de visitas, la publicidad u otros aspectos.

Simon Reynolds comienza, como muchos críticos de su época, escribiendo en fanzines. Los temas de los que habla y su estilo de escritura, lleno de cultismos y con una marcada influencia del postestructuralismo francés, ayudan a legitimarle dentro de la crítica, pasando al poco a trabajar en medios profesionales. Así, a finales de los ochenta entra a formar parte de *Melody Maker*, uno de los principales semanarios (*weeklies*) de la prensa británica. El subcampo de la crítica musical en el Reino Unido ha estado marcado por dos medios semanales: *New Musical Express* y *Melody Maker*. A finales de los sesenta y principios de los setenta, *Melody Maker* era el más popular y reflejaba el *underground* psicodélico y progresivo del momento. Tras el auge del punk, *NME* se convirtió en el principal periódico musical del Reino Unido, llegando a vender 250.000 copias semanales a principios de los ochenta (Reynolds 2010). Aunque jamás volviera a superar en ventas a su competidora, *Melody Maker* consiguió acumular un enorme capital cultural a finales de los ochenta, volviéndose el medio “favorito del intelectual” y la “revista que primero descubría las nuevas bandas” (Reynolds 2010: 24-25). En ello, el papel jugado por Simon Reynolds y otros autores, como David Stubbs o Paul Oldfield, es fundamental (Lindberg *et al.* 2005: 267-269). Los *weeklies*, ante la necesidad

de llenar contenidos, fomentan una renovación de tendencias constante y le dan un gran espacio a ciertos sectores de la crítica para que teoricen de manera pormenorizada sobre ciertos conceptos. En este sector, que constituye para Lindberg *et al.* (2005) el polo más autónomo de la crítica, será en el que Reynolds termine legitimándose, por medio de textos en los que da rienda suelta a sus ansias de teorización hablando de artistas minoritarios. En *NME* el polo más autónomo estaba conformado por críticos que consideraban que el rock había muerto y solo la música negra era válida. Frente a esto, los críticos de *Melody Maker* se interesaron por el retorno al rock del indie de grupos estadounidenses como Hüsker Dü, Pixies, Sonic Youth o Dinosaur Jr. y bandas británicas como My Bloody Valentine, Loop y Spacemen 3 (Reynolds 2010: 29). Es en este interés por el indie en el que debemos situar la discusión sobre el post-rock. *Melody Maker* permite a Reynolds escribir numerosos artículos en los que presenta su programa postestructuralista y lo aplica a la música. Uno de los más destacados es “The Heart of Noise”, publicado en febrero de 1987. En él postula, en línea con autores como Bataille, que el ruido es un medio de autosubversión que conduce al olvido. Lindberg *et al.* (2005: 283) consideran que en su proyecto como crítico hay una contradicción entre buscar un goce más allá del significado, análogo a la idea de *jouissance*, y los esfuerzos continuos por nombrarlo y describirlo por medio del lenguaje. En el psicoanálisis de Jacques Lacan y en las teorías sobre la lectura de Roland Barthes existe una diferenciación entre el placer común, racionalizable, describible (*plaisir*) y el placer que se halla fuera del orden simbólico, que no puede ser hablado o analizado (*jouissance*). Este se puede concebir como un placer fuera del discurso que aparece en el momento en el que el impulso hacia el *plaisir* se ve frustrado (Fink 2005: 39). Gran parte de la obra de Reynolds se articula alrededor de músicas que, desde su punto de vista, se aproximan a esta concepción del disfrute.

En líneas generales, se puede hablar de que en la estética de Reynolds se considera que la buena música es aquella en la que el oyente es deshecho (*undone*) y la mala música normalmente corresponde con el *mainstream*. De ahí que el centro de su labor como crítico se oriente a hablar de música asociada a ciertos estados de quiebre del sujeto –lo que Lindberg *et al.* (2005:

283) denominan el eje "bliss-rapture-ecstasy-oceanic-psychedelic"-. Y en ello hay ciertas similitudes con la crítica previa, como la romantización de la experimentación o el rechazo al pop, pero desde un prisma diferente, con un grado de teorización mucho más alto en el que se suelen introducir conceptos postestructuralistas sin apenas explicaciones. Esto le inserta en una tradición muy académica, como ejemplifica el hecho de que su libro *Blissed Out* fuera reseñado en *Popular Music* en 1990. Libros posteriores, como el que publica sobre música y género junto a Joy Press o sus trabajos sobre la cultura *rave* o la "retromanía", no son más que otras muestras del enorme capital cultural que ha acumulado este autor. Este capital cultural también se aprecia en el modo en el que ha ayudado a establecer y/o consolidar ciertos términos musicales, como *gloomcore*, *neurofunk*, *hauntology* y, en especial, "post-rock".

### **El proceso hacia el "post-rock"**

La construcción del concepto de "post-rock" por parte de Simon Reynolds es gradual y se debe insertar dentro de dos dinámicas interrelacionadas. Por un lado, el propio devenir del indie y, por el otro, el crecimiento de la electrónica y el hip-hop desde finales de la década de los ochenta, que corre paralelo a un creciente interés por estas tendencias por parte de la crítica. Aunque Reynolds había defendido a gran parte del indie de la época, siempre se mostró bastante crítico con ciertas tendencias dentro del mismo. Lo que más le molestaba de ellas es que, bajo una apariencia de independencia o innovación, se ocultaba un pop regresivo muy dependiente de la música de las décadas de los sesenta y setenta. Esta dependencia de un canon de referentes (predominantemente blancos) del pasado, ha sido señalada como uno de los rasgos fundamentales de lo que Matthew Bannister (2006) llama el indie rock de guitarras. Bajo esta categoría se alude a un conjunto de géneros surgidos a principios de los ochenta tras el post-punk que abarcan el noise pop de Pixies y Sonic Youth, el jangle pop de The Smiths, el post-hardcore de Minutemen y Hüsker Dü o Nick Cave. Todos ellos comparten una serie de rasgos, como alejarse del rock tradicional y la música negra; un fuerte apego a las armonías, melodías y ritmos del punk y el pop de la década de los sesenta; guitarras rasgueadas

constantemente que enmascaran el elemento vocal, o unas letras de tipo introspectivo o irónico.

Reynolds se muestra especialmente crítico con las tendencias más *mainstream* del indie rock de guitarras. Frente a ellas, ensalza a aquellos grupos que utilizan el ruido de un modo más subversivo, a los que ve como una recuperación de la psicodelia de los sesenta (Bannister 2006: 63). Esta corriente vendría representada por A.R. Kane, Jesus & Mary Chain, My Bloody Valentine o Spacemen 3, a los que el crítico dedica numerosos elogios. Alrededor de algunas de estas bandas, Simon Reynolds y Paul Oldfield acuñan en 1988 la idea de rock oceánico, asimilable al dream pop (Leech 2017: 85). El carácter oceánico de esta música viene del interés por la saturación tímbrica, en especial por el uso del *reverb*. Así, se pueden entender como grupos de rock independiente que participan de la tradición etérea y ambiental que David Toop (1995) englobará bajo la idea de océano de sonido. Como afirma Leech (2017: 159), la propuesta de este neologismo supone un primer paso hacia el establecimiento de un término para hablar sobre ciertas tendencias innovadoras dentro del indie, que termina llevando hacia el post-rock.

Aunque a finales de la década de los ochenta Simon Reynolds (1999) dedica la mayor parte de sus energías a defender el rock neopsicodélico, también empieza a interesarse por artistas de hip-hop o house como Mantronix, Public Enemy, Schoolly D, Arthur Russell y Nitro Deluxe. Incluso llega a escribir uno de los primeros artículos sobre acid house en el Reino Unido. Pero su visión, como la de la mayoría de los críticos de la época, era profundamente "rockista", ya que al no haber entrado en un club ponía su atención en artistas singulares y no en el contexto. Él mismo reconoce que esto le impidió darse cuenta de que el resurgir de la psicodelia que tanto buscaba no tenía sus coordenadas reales en los pedales de guitarras y los años sesenta, sino en los bajos de la Roland 303 y las ciudades de Detroit y Chicago a finales de los ochenta. Es a partir de 1991 cuando empieza a entender mejor estas corrientes, con la segunda ola *rave*, que le lleva a interesarse por el hardcore techno. En este giro desde el indie hacia la electrónica es en el que debemos insertar los primeros textos de Reynolds sobre el post-rock.

El primer intento por sistematizar a los grupos que posteriormente engloba como post-rock es un artículo de octubre de 1993, publicado en *Melody Maker*, titulado “Easy Lizzzzning”, en el que aborda la música ambiental a principios de la década (Hodgkinson 2000). En él habla de una serie de grupos británicos, como Stereolab, Seefeel o Main, que provienen del entorno indie, pero están desarrollando una nueva forma de entender la música. Esta sería análoga a los desarrollos que, desde la electrónica, estaban llevando a cabo proyectos como Autechre o Aphex Twin, asociados a la controvertida etiqueta de IDM (*Intelligent Dance Music*) y al sello Warp. Así, si esta nueva forma de entender la electrónica constituye una suerte de generación *post-rave*, los otros grupos se pueden entender como un frente post-indie, que Reynolds caracteriza por diversos aspectos: un sonido basado en el estudio de grabación, un acercamiento psicodélico a la música y una actitud marcadamente anti-rock. Como se puede apreciar, ya en este texto, previo a la aparición del término, se remarca la importancia del trabajo en el estudio de grabación en la configuración del género. Sin embargo, será en artículos posteriores cuando se concreten las implicaciones relativas a esta cuestión.

Reynolds reconoce que muy probablemente leyó el término post-rock antes de emplearlo, en un texto sobre Public Image Ltd. publicado en 1992 (Chuter 2015). Sea como fuere, el primer uso que hace Reynolds (2019) conscientemente del mismo es en una entrevista a Insides, realizada en 1993, en la que sitúa al grupo en el experimentalismo post-rock/post-techno de Disco Inferno, Seefeel o Aphex Twin. Será en 1994 cuando la categoría se asiente, por medio de la crítica a *Hex* de Bark Psychosis (Reynolds 3/1994) y, en especial, el artículo que publica en *The Wire* bajo el título de “Shaking the Rock Narcotic” (Reynolds 5/1994)<sup>1</sup>. En este inserta dentro del género a grupos ingleses como Bark Psychosis, Disco Inferno, Insides, Moonshake, Pram, Seefeel, Stereolab, así como los diversos proyectos de músicos que habían comenzado próximos al metal, como Mick Harris y Kevin Martin. En este texto considera que lo que define al post-rock es el empleo de los instrumentos de rock para propósitos que no son los del rock. Esto implica usar las guitarras

<sup>1</sup> Publicar este texto en un medio como *The Wire* no es casual, ya que esta revista surge para hablar en profundidad de tendencias minoritarias y, por lo tanto, se permite darle más voz al polo más autónomo de la crítica musical de la época.

como facilitadores de timbres y texturas más que de *riffs*<sup>2</sup> y *power chords*<sup>3</sup>, aumentando la alineación tradicional de guitarra/bajo/batería con diversos avances digitales, como el *sampler*, el secuenciador y el MIDI. Así, ya en esta primera definición, el empleo de ciertas tecnologías se vuelve determinante para comprender a los grupos. Pero, antes de analizar el peso del estudio de grabación y la producción musical en sus definiciones, conviene comprender la relación que para Reynolds existe entre el rock y el post-rock.

### **El post-rock en oposición a Joe Carducci y el indie rock de guitarras**

Una de las cuestiones fundamentales para entender las definiciones de Reynolds es comprender a qué se refiere cuando habla de rock. En líneas generales, su definición viene del libro del estadounidense Joe Carducci *Pop and the Rock Narcotic*, de 1991, de ahí el nombre del artículo en el que define por primera vez al post-rock. Carducci propone una interesante forma de reescribir la historia del rock. En ella se une a los grupos de *surf* y *garage* de los 60 con los grupos de hard rock y heavy metal de los 80 o el grunge, excluyendo aquellas propuestas que se depositan mucho en la manipulación en el estudio y prefiriendo a los grupos pequeños que tocan juntos, con una gran energía rítmica. Por ello, Carducci no tiene problemas en suprimir de su historia a bandas como The Beach Boys, algo que, aunque Reynolds no necesariamente comparta, sí que respeta (Lindberg *et al.* 2005: 277). La posición de Carducci supone una revisión de las teorías de corte populista de los setenta que ensalzaban al rock frente al artificio del pop. Esta se puede conectar con el desarrollo del circuito de los *colleges* estadounidenses, en el que el rock alternativo es tratado como el heredero del rock clásico y el punk (Lindberg *et al.* 2005: 277).

Para Reynolds, la posición de Carducci responde a un prejuicio típicamente norteamericano que favorece la “presencia” de la ejecución en vivo frente a la

---

<sup>2</sup> En el rock, un *riff* equivale a una frase musical instrumental que se repite insistentemente, fundamentalmente en la guitarra.

<sup>3</sup> Los *power chords* son acordes de quinta (formados únicamente por la fundamental y la quinta justa) que son tocados por una guitarra eléctrica distorsionada. En el punk y el heavy metal es muy común que toda la armonía de los temas se derive de este tipo de acordes.

cada vez mayor naturaleza “virtual” de la música (Reynolds 5/1994). En todo ello se puede intuir que, frente a la idea de que el rock es la manera de interactuar en directo de un conjunto reducido de músicos, el post-rock viene a alejarse de este modelo abrazando del todo las posibilidades del estudio de grabación. En esto estaría implícito un paso desde lo que Toynbee (2000: 70) denomina los modelos documental y ventrilocuista de la grabación hacia la construcción de un espacio sonoro virtual, totalmente mediado por la tecnología.

Aunque Reynolds construye su visión del rock en base a las ideas de Carducci, en su crítica está implícita la identificación de estas con un paradigma muy concreto: el indie rock de guitarras. Así, no es casual que “Shaking the Rock Narcotic” empiece reflexionando sobre el modo en el que las bandas de indie de principios de los 90 dependían en exceso de un canon de referentes del pasado que impedía que estas innovaran estéticamente. Lo que el post-rock trae consigo es la reformulación de estos paradigmas por medio de dos aspectos interrelacionados: nuevas concepciones estructurales y nuevas formas de relacionarse con el estudio de grabación y la tecnología. Estos desarrollos se orientan hacia un propósito claro, que es el de poner un mayor énfasis en el timbre que en otros aspectos. Este interés por el timbre y las texturas llega a estos grupos por dos vías: por un lado, las tendencias afroestadounidenses de la época, como el techno o el hip-hop; por el otro, una serie de corrientes del pasado que van desde el minimalismo hasta el dub, pasando por el krautrock y otros tipos de rock experimental, que sustituyen/amplían al canon de pop-rock de los 60 que toma el indie como punto de referencia.

Al igual que Lyotard (1979) considera que la posmodernidad emerge en el momento en el que quiebran los grandes relatos (ilustración, marxismo...), Reynolds (2006) afirma que el post-rock surge en el momento en el que el gran relato del rock desaparece en pro de una serie de microculturas, perdiendo en el proceso su capacidad redentora. Así, en línea con sus ideas postestructuralistas, podría afirmarse que el post-rock supone una deconstrucción, desterritorialización o *détournement* del rock tradicional. Para ejemplificar esto, Reynolds (2006), en uno de sus artículos, toma "Gimme

Shelter" de The Rolling Stones, que Greil Marcus considera la mejor pieza de rock'n'roll grabada. Desde su punto de vista, un grupo de post-rock subvertiría al rock tradicional tomando la introducción instrumental del tema, "loopeándola", extendiéndola por seis minutos y convirtiéndola en ambiente. Así, cuanto más post se vuelve una banda, más abandona la estructura de estrofa-estribillo-estrofa en favor del paisaje sonoro. En ello Reynolds (2006) ve un desmantelamiento de los mecanismos dramáticos tradicionales del rock, como la identificación y la catarsis. Esto hace que el oyente se suma en estados-meseta de placer, admiración, misterio o sensaciones prolongadas de propulsión, ascensión, caída en picado o inmersión.

En todo ello lo que hay implícito es una reconfiguración de la concepción teleológica del rock y el indie. Así, para Reynolds (23/7/1994) el post-rock británico se puede dividir en dos ramas fundamentales: una más ambiental, articulada alrededor de drones, y otra de corte más rítmico, que se aproxima a los desarrollos de la electrónica, el hip-hop o el krautrock. En ambas existe un rechazo a la direccionalidad tradicional del rock por medio de, o bien una música no teleológica, o bien una música centrada en lo que Robert Fink (2005: 38-43) denomina "teleologías recombinantes". Estas teleologías recombinantes se pueden remontar a la década de los setenta, con la irrupción de la música disco o el minimalismo, e implican la neutralización y reconfiguración de las relaciones convencionales de tensión-relajación en la música occidental. Esto se consigue por medio de la insistencia en una cantidad muy limitada de elementos melódicos, rítmicos o armónicos. Con ello se rompería la narrativa musical tradicional, basada en el *plaisir* masculino, para orientarse hacia la repetición infinita, con un placer erótico mantenido que se aproxima a la *jouissance* (Fink 2005: 40-43).

Aunque esta vinculación entre la teleología y el goce es matizable y cuestionable, en las definiciones de Reynolds está bastante presente. Y, en estos procedimientos, el impacto de las nuevas tecnologías digitales y el trabajo en el estudio de grabación se vuelve primordial.

## El estudio de grabación en el post-rock

Para Reynolds (2004), el post-rock corre paralelo a otras tendencias de la época (como los juegos por ordenador, la realidad virtual o las drogas de diseño) en las que emerge un nuevo modelo de subjetividad posthumana articulado alrededor de la fascinación y la sensación más que del significado y la sensibilidad. En este nuevo modelo, la interacción entre los músicos y los ofrecimientos (*affordances*) de determinadas tecnologías se vuelve fundamental. Aunque algunas bandas, como Stereolab, estaban más interesadas por las posibilidades de la síntesis analógica, en todas ellas estaba implícito el mismo interés por experimentar en el estudio de grabación, algo que, como ya apuntábamos antes, responde a la confluencia entre una serie de tendencias en boga en la época y un canon de música experimental del pasado. Así, no debe sorprendernos que algunos de los grupos que Reynolds (5/1994) engloba bajo la etiqueta trabajaran con las primeras versiones de Cubase o aprovecharan las posibilidades de los *samplers* u otras tecnologías de su época. Esta actitud es vinculada por el crítico con la figura de Brian Eno, a la que dedica una gran parte de su teorización sobre el género. Brian Eno es, para Reynolds (2006), tanto en la teoría como en la práctica, la persona que conecta los puntos entre una miríada de aproximaciones experimentales al estudio de las que bebe el post-rock: el dub de Lee Perry y King Tubby, la producción laberíntica de Teo Macero para Miles Davis, la *funkadelia* fractal de Can o los tapices de guitarras de Cluster. Este le interesa a Reynolds porque proviene del mundo del rock (comienza como teclista en Roxy Music), pero al empezar su carrera en solitario se aleja del mismo por medio de un trabajo extensivo en el estudio de grabación. Esto le lleva a convertirse en el padre de la música ambiental y producir a artistas como David Bowie, Talking Heads o U2. Así, como el propio Eno afirma, la relación entre el fondo y el primer plano cambia a lo largo de su carrera, produciéndose un creciente énfasis en el ambiente que rodea al sonido (Pattie 2016: 60), no muy distinto del trayecto desde el rock al post-rock del que habla Reynolds.

Brian Eno ha teorizado extensivamente sobre su trabajo como músico. Ciertas nociones suyas, como el estudio como instrumento o la grabación entendida como la arquitectura de un espacio psicoacústico ficticio, constituyen para

Reynolds (2006) los principios organizadores del post-rock. Para Eno la tecnología permite un acercamiento intuitivo a la música, en el que la composición se vuelve menos creación de sonidos que toma de decisiones (Sun 2016). En este sentido, al concebir el estudio como un instrumento o una herramienta compositiva, se trabaja directamente con la materia sonora, tomando una actitud más empírica que la del compositor clásico y aproximándose con ello a la pintura (Pattie 2016: 53-54, 61). Esta concepción pictórica del trabajo en el estudio provoca que en la música de Eno haya un mayor interés en la construcción espacial del sonido que en la temporal. Esto se relaciona profundamente con la visión de Reynolds (23/7/1994) de que el post-rock se articula alrededor de una construcción musical de corte vertical, por medio de capas, en vez de en un desarrollo horizontal, rítmico y seccional (Reynolds 23/7/1994). Que sea música vertical significa que en vez de centrarse en el crecimiento lineal de las melodías y armonías lo hace en el color del sonido, poniendo la atención en la relación entre timbres más que entre el material temático (Tamm 1989: 42). Esto implica la creación de un espacio psicoacústico ficticio en el que se eleva al timbre y la textura por encima del *groove* del *rock* del que habla Carducci (Reynolds 5/1994). En ello hay implícito un alejamiento del uso del estudio para simular la ejecución en vivo de la banda, utilizando en su lugar ciertos efectos (como el eco y el *reverb*) para serrar el nexo entre el sonido que se oye y el acto físico que lo produce (Reynolds 2006).

En la concepción de Reynolds del post-rock, al igual que en las teorías de Brian Eno, está implícita la idea de que los músicos no deben imponer una forma de entender la música por medio de la tecnología, sino dialogar con las posibilidades que esta ofrece de manera flexible. Aun así, tal y como afirma Harkins (2010), la visión de Eno es netamente romántica, ya que en su concepción el autor individual se vuelve el creador de significado. En esto se asemeja a otros productores previos, como Brian Wilson o Phil Spector, que buscan mantener el control total sobre la situación en el estudio de grabación. Reynolds (5/1994) es consciente de ello y sitúa a Eno en un linaje de productores que va desde Phil Spector y Brian Wilson a figuras como Trevor Horn. Estos productores están interesados en utilizar a los músicos como una

“especie de paleta de texturas, en oposición al esfuerzo colectivo de la banda de rock” (Reynolds 5/1994)<sup>4</sup> y finalmente sustituyen a los músicos por máquinas. Esta sustitución de los músicos por máquinas es el principio vector del hip-hop y la electrónica. En ellos se estaba imponiendo de manera clara lo que Burgess (2013) denomina el productor artista. Esta visión del artista que se autoproduce no es nueva –se puede remontar a figuras como Mike Oldfield, Stevie Wonder o Prince (Zagorski-Thomas 2015: 161-162)–, pero en el post-rock británico toma fuerza por influencia de los desarrollos de la música afroestadounidense del momento, que lleva al límite las posibilidades del estudio de grabación como un espacio sonoro virtual.

La virtualización del sonido del post-rock tiene sus raíces en el rock oceánico/neo-psicodélico y su interés por la saturación, pero rompe radicalmente con muchas de las visiones del indie rock de guitarras sobre la tecnología. El indie de los 80 y principios de los 90 constituye una música con una marcada postura antitecnológica que le lleva a rechazar a la música afroestadounidense del momento, como el techno o el hip-hop. Como afirma Fonarow (2006: 46), esta postura con respecto a la tecnología se puede vincular al puritanismo y el ludismo. Lo interesante de ella es que, mientras los nuevos procesos digitales son rechazados, la guitarra eléctrica no es vista como un elemento tecnológico, a pesar de que muchos grupos hacen un uso extensivo de los pedales de efectos.

En línea con las teorías de Brøvig-Hanssen (2010), podemos afirmar que en el indie la tecnología es bien vista siempre y cuando se interprete como mediación transparente y, por lo tanto, no se vea como un artificio que cuestione la autoridad de la banda. Así, la mediación opaca del trabajo extensivo en el estudio de grabación o las nuevas tecnologías digitales son vistas como una amenaza para la autenticidad del indie. El post-rock viene a reformular estas concepciones, llevando al extremo el tratamiento de las guitarras y otros instrumentos dentro de una concepción del estudio totalmente virtual. Así, con la mediación opaca de ciertas tecnologías puede subvertir los atributos del rock tradicional de varias maneras. Por un lado, rompiendo el nexo entre el músico y el sonido, gracias a la saturación de los instrumentos y la

---

<sup>4</sup> Las citas en inglés han sido traducidas por el autor.

incorporación de las automatizaciones del *sampler* o las cajas de ritmos. Por otro, gracias a las posibilidades de repetición insistente de las tecnologías digitales (*loops, samples, delays...*) puede reconfigurar la direccionalidad propia del rock y poner el centro de atención en el elemento tímbrico. Esta forma de acercarse a la tecnología y romper con la ejecución del rock clásico tiene para Reynolds implicaciones en términos raciales y de género. Así, al empaparse de los procedimientos de músicas afroamericanas como el dub, el techno o el hip-hop, el post-rock rompe con el canon de referentes blancos del indie. Del mismo modo, las masculinidades propias del rock son cuestionadas gracias al uso de la tecnología. Ya al comparar los modelos de Carducci y Eno, Reynolds (5/1994) expresa que la diferencia entre ambos es la diferencia entre el trabajo manual varonil (*manly*) y el trabajo mental de cuello blanco lánguido (*effete*); y en otros textos ha llegado a considerar al proyecto de Eno como una emasculación del rock (Reynolds y Press 1996: 205). Del mismo modo, cuando Press y Reynolds (1996: 219-222) hablan de uno de los precedentes más claros del post-rock en el indie, My Bloody Valentine, consideran que la fuerte dependencia de este grupo del *reverb* y otros procedimientos de emborronamiento hacen que la guitarra (elemento fálico por excelencia) se difumine en un océano de ruido, que es visto análogo a la vagina por estos dos autores. La ruptura de los nexos entre el sonido y el acto físico del post-rock no hace más que llevar a sus últimas consecuencias este aspecto.

Todo ello hace que Reynolds exprese que si en el corazón del rock –y por extensión, del indie– hay un adolescente blanco, en el post-rock flota un “no-cuerpo fantasmático, andrógino y racialmente indeterminado: mitad fantasma, mitad máquina” (Reynolds 2006)<sup>5</sup>. En esto se puede apreciar de un modo muy claro cómo el uso de la tecnología es visto por Reynolds, en línea con sus concepciones postestructuralistas, como un medio para romper con las narrativas clásicas del sujeto hegemónico del rock en pro de una deslocalización del mismo en un océano de *jouissance*.

---

<sup>5</sup> Trad. del autor.

## El devenir del post-rock

Una vez establecido, el post-rock como categoría y etiqueta tardó poco en cruzar al otro lado del Atlántico, donde fue aplicado a una serie de bandas marcadamente diferentes a las británicas. Reynolds (11/1995) recoge todas estas tendencias en un extenso artículo para *The Wire*. En él aborda a una serie de grupos tales como Cul de Sac, Labradford, Rodan, Stars of the Lid, Tortoise o Ui y afirma que, frente a las agrupaciones inglesas, estas bandas se encontraban mucho más próximas al rock tradicional, alejándose del empleo del estudio como espacio de experimentación. La única excepción a esto sería Tortoise, que sí tiene un tratamiento bastante creativo del estudio, apreciable en temas como "Djed". Pero incluso en esta banda el trabajo de producción resulta más limitado que en los grupos británicos, reduciéndose a tratamientos en línea con el dub y el krautrock.

El propio Reynolds (2006) explora las diferencias entre tendencias estadounidenses e inglesas en un artículo para la revista neoyorkina *The Village Voice*, publicado el 29 de agosto de 1995. Y lo interesante es que, aunque no cambia la forma en la que entiende el género, excluye a las bandas americanas de todos los elementos que hacían del post-rock una corriente novedosa y subversiva en lo que respecta al estudio de grabación. En él dice que hay que olvidarse de que el techno, el dub o el hip-hop tengan algún impacto en el post-rock americano, que sigue profundamente comprometido con el formato de banda y la interpretación en vivo. Así, en vez de beber de la música negra y de club lo que hacen es visitar ciertas tendencias del rock experimental previo, como el krautrock, la escena de Canterbury o la no wave. A pesar de esta matización, Reynolds sigue insistiendo en los mismos elementos para definir al género. Esto se debe a que, en parte, estos grupos siguen interesados en el timbre y una concepción de la direccionalidad no convencional. Pero los medios por los que consigue esto son radicalmente distintos a los que empleaban las bandas británicas. Así, la iteración de las mismas reglas ante prototipos diferentes implicó que estas se vieran alteradas, aunque aparentemente sean idénticas a las que originalmente definían al género. A la larga, esto trajo consigo un paulatino proceso de "rockización" del post-rock. En él, la pluralidad de corrientes que se ligaba a la etiqueta a

mediados de los noventa fue sustituida por un paradigma muy concreto a nivel estilístico, articulado alrededor de grupos como Mogwai, Godspeed You! Black Emperor o Explosions in the Sky. Según este paradigma, el post-rock se concibe como un tipo de rock instrumental basado en la repetición insistente de células que con frecuencia se dirigen hacia un clímax por medio de un *crescendo*.

Los orígenes de este paradigma climático se pueden encontrar en grupos de post-rock estadounidense próximos al entorno del post-hardcore, como Slint o Rodan. Este paradigma implica la consolidación de un género basado en la interpretación de los instrumentos en vivo en el que el estudio de grabación pasa a un segundo plano. La mejor muestra de ello se encuentra en que uno de los principales productores del post-rock climático es Steve Albini, que se considera a sí mismo un ingeniero o grabador más que un productor. Con ello se sitúa en el polo opuesto a Brian Eno, defendiendo un paradigma documental grabado en analógico que rompe con las manipulaciones digitales en el estudio del post-rock británico (Zagorski-Thomas 2014: 134). Así, el post-rock, que fue definido en oposición a los mecanismos de identificación y catarsis del rock (Reynolds 2006), termina definiendo todo aquello de lo que venía alejándose. Es cierto que algunos elementos, como el interés por el timbre o ciertas construcciones verticales, se mantienen con el cambio de paradigma. Pero las conexiones con las nuevas tecnologías digitales o diversos géneros de música negra se minimizan, reduciéndose el uso de la tecnología al empleo extensivo de ciertos pedales en las guitarras (fundamentalmente, *delay* y *reverb*) y al uso de *samples* de voz hablada (los que menos tensión generan a la interpretación de los instrumentos en vivo). Del mismo modo, esas teleologías no convencionales que caracterizaban al género también desaparecen, siendo sustituidas por una concepción teleológica tradicional de clímax y resolución. Por ello es comprensible que el propio Reynolds (1997) terminara distanciándose de la deriva tomada por el género que él mismo acuñó.

## Conclusiones

Como afirma McIntyre (2012: 151), en la teoría de sistemas los individuos hacen cambios en el dominio y presentan estos al campo para que verifique su originalidad. Los grupos que Reynolds englobó en un primer momento bajo la categoría de post-rock suponen una clara reformulación sobre la forma de emplear las tecnologías digitales y el estudio de grabación dentro del indie. Su verdadera innovación, tal y como es sancionada dentro del campo social, es la de integrar al grupo de rock en las dinámicas de la producción de un espacio sonoro virtual y con ello romper con las teleologías tradicionales de esta música. El post-rock aparece en un momento de creciente artificio del estudio gracias al desarrollo de los DJs y productores de electrónica y hip-hop. En cierta medida, lo que las bandas inglesas hicieron fue importar este nuevo modelo de producción al indie rock de guitarras, autoproduciéndose para dar lugar a resultados que llevaban al límite los elementos tímbricos de los grupos de lo que Reynolds había llamado rock oceánico.

Si los grupos de post-rock británicos no hubiesen sido sus propios productores habría que preguntarse hasta qué punto se hablaría del trabajo en el estudio. En los 90, Reynolds, como gran parte de la crítica, estaba dejando atrás ciertos prejuicios "rockistas" para acercarse a la electrónica, pero eso no quiere decir que renuncie a viejas autenticidades para hablar de estas nuevas bandas. Así, sus textos sobre post-rock establecen un diálogo claro con ese romanticismo pragmático que problematiza la relación del rock y el estudio de grabación. Del mismo modo, aunque busque mostrar que el post-rock es una corriente híbrida, acepta como válidos numerosos opuestos binarios (estadounidense vs. inglés, directo vs. estudio, presentismo vs. canon) que podría haber desechado desde sus posturas postestructuralistas.

Pero si Reynolds no descarta estas nociones es porque son fundamentales para movernos en la realidad musical que nos rodea. Las teorías de Reynolds sobre el post-rock, a pesar de teorizar extensivamente sobre el estudio de grabación, siguen mostrando lo esquiva que es la prensa musical a la hora de detallar los complejos procesos técnicos que suceden en él. Esto es un claro reflejo de la percepción del público general sobre la producción musical.

El post-rock del que habla Reynolds es una realidad compleja, pero para poder transmitirla a los lectores de sus artículos necesita apelar al capital cultural que estos poseen. Por ello es inevitable que realice una abstracción idealizada del trabajo en el estudio, porque estos reduccionismos son los que dan forma a la manera en la que la mayor parte del campo social entiende a la música y, dentro de ella, a la producción musical. Esta visión reduccionista siempre tendrá su reverso negativo. Y una clara muestra de ello es el modo en el que se simplificó y alteró el significado de un género como el post-rock al dejarse a un lado un aspecto tan determinante como el trabajo en el estudio de grabación.

### **Bibliografía**

Bannister, Matthew. 2006. *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Bourdieu, Pierre. 2000. "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social". *Poder, derecho y clases sociales*, 131-164. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Brøvig-Hanssen, Ragnhild. 2010. "Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's 'Break'". *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, ed. Anne Danielsen, 159-176. Farnham, Surrey: Ashgate.

Burgess, Richard James. 2013. *The Art of Music Production: The Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Chuter, Jack. 2015. *Storm, Static, Sleep: A Pathway through Post-Rock*. Londres: Function Books.

Fink, Robert. 2005. *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Fonarow, Wendy. 2006. *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Frith, Simon. 2012. "The Place of the Producer in the Discourse of Rock". En *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*, ed. Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas, 207-222. Farnham, Surrey: Ashgate.

Harkins, Paul. 2010. "Appropriation, Additive Approaches and Accidents: The Sampler as Compositional Tool and Recording Dislocation". *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 1(2): [https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM\\_Journal/article/view/333/556](https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/333/556) [Consulta: 22 de julio de 2020].

Hodgkinson, James A. 2000. *An Unstable Reference. A Sociological Examination of the Relationship Between Music and Language*. University of Surrey. <http://epubs.surrey.ac.uk/1054/> [Consulta: 22 de julio de 2020].

Leech, Jeanette. 2017. *Fearless. The Making of Post-Rock*. Londres: Jawbone.

Lindberg, Ulf *et alii*. 2005. *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*. Nueva York: Peter Lang.

Liotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.

McIntyre, Philip. 2012. "Rethinking Creativity: Record Production and the Systems Model". En *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*, ed. Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas, 149-162. Farnham, Surrey: Ashgate.

Pattie, David. 2016. "Taking the Studio by Strategy". En *Brian Eno: Oblique Music*, ed. Sean Albiez y David Pattie, 49-68. Londres: Continuum.

Reynolds, Simon. 3/1994. "Bark Psychosis. Hex". *MOJO* 4: <http://reynoldsretro.blogspot.com/2014/08/bark-psychosis-interview-hex-review.html> [Consulta: 10 de octubre de 2018].

\_\_\_\_ 5/1994. "Shaking the Rock Narcotic". *The Wire* 123: 28-35.

\_\_\_\_ 23/7/1994, "R U Ready 2 Post-Rock?". *Melody Maker*. 42-43: <http://reynoldsretro.blogspot.com/2017/03/post-rock-scorn-laika-kevin-martin.html> [Consulta: 21 de enero de 2019].

\_\_\_\_ 11/1995. "Space Rock Stateside". *The Wire* 141: 26-30.

\_\_\_\_ 1997. "Faves and Over-Rated of 1997". *Blissout* [Página web original], resubido el 14 de diciembre de 2008

a: <http://simonreynoldsfavesunfaves.blogspot.com/2008/12/faves-and-over-rated-of-1997-faves-of.html> [Consulta: 31 de octubre de 2018].

\_\_\_\_ 1999. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. Londres: Psychology Press.

\_\_\_\_\_. 2006. "Post-Rock". *Audio Culture. Readings in Modern Music*, ed. Christoph Cox y Daniel Warner, 358-364. Londres: Continuum.

\_\_\_\_\_. 2010. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Cajanegra.

\_\_\_\_\_. 2019. "Insides - liner note to Euphoria reissue (2019) plus the 1993 interview". *ReynoldsRetro*: <http://reynoldsretro.blogspot.com/2007/07/insides-interview-melody-maker-late.html> [Consulta: 22 de julio de 2020].

Reynolds, Simon y Press, Joy. 1996. *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock'n'Roll*. Cambridge: Harvard University Press.

Sun, Cecilia. 2016. "Brian Eno, Non-Musicianship and the Experimental Tradition". En *Brian Eno: Oblique Music*, ed. Sean Albiez y David Pattie, 29-48. Londres: Continuum.

Tamm, Eric. 1989. *Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*. Boston y Londres: Faber and Faber.

Toop, David. 1995. *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Londres: Serpent's Tail.

Toynbee, Jason. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Londres y Nueva York: Bloomsbury.

Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Discografía

Bark Psychosis. 1994. *Hex*. Circa.

Rolling Stones. 1969. *Let It Bleed*. Decca.

Tortoise. 1996. *Millions Now Living Will Never Die*. Thrill Jockey

## Productores en la nueva escena de flamenco electrónico

FRANCISCO BETHENCOURT LLOBET

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Palabras clave: productores, identidad, estudios de grabación, autenticidad, tecnología.

Keywords: *producers, recording studios, authenticity, technology.*

Cita recomendada:

Bethencourt, Francisco. 2020. "Productores en la nueva escena de flamenco electrónico". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## PRODUCTORES EN LA NUEVA ESCENA DE FLAMENCO ELECTRÓNICO

Francisco Bethencourt Llobet

### Resumen

El flamenco ha sido estudiado tradicionalmente por flamencólogos, literatos, antropólogos y recientemente por etnomusicólogos, sociólogos, etc., sin embargo, pocas veces ha sido estudiado en profundidad desde el punto de vista de la producción musical. Tendremos de este modo en cuenta como referentes a productores como Ricardo Pachón, Javier Limón –que han grabado a grandes maestros del flamenco– o la nueva generación de productores/músicos jóvenes como Alejandro Acosta, Pablo Cebrián o Pablo Díaz-Reixa “el Guincho”, que están detrás de las producciones de los proyectos de flamenco electrónico con mayor repercusión en la industria musical actual. Partiendo de un trabajo de campo previo, analizaremos algunos elementos identitarios/tecnológicos en dichas producciones y cómo estos son proyectados internacionalmente. Tales producciones son concebidas como un proceso colaborativo con grabaciones realizadas en Madrid, Córdoba o Sevilla y masterizadas por productores internacionales. Con este artículo centrado en uno de sus protagonistas, Alejandro Acosta, proponemos contrastar métodos y estudios de grabación en los cuales se conciben, graban y mezclan sus trabajos.

**Palabras clave:** Productores, identidad, estudios de grabación, autenticidad y tecnología.

### Abstract

Flamenco has been traditionally studied by flamencologists or anthropologists and recently by ethnomusicologists, sociologists, etc. however, it has seldom been studied in depth from the point of view of music production. Taking as reference producers such as Ricardo Pachón or Javier Limón –who have recorded great masters of flamenco–, young producers/musicians such as Alejandro Acosta, Pablo Cebrian or Pablo Díaz-Reixa “el Guincho” are behind the productions of the projects of Electronic flamenco with the greatest

repercussion in the industry today. After having carried out a new field work, we will analyse some identity/technological elements in these productions and how they are projected internationally. Such productions are conceived as a collaborative process with recordings made in Madrid, Córdoba, Seville, etc. and mastered by international producers. With this paper focused on one of its protagonists, Alejandro Acosta, we propose to contrast recording methods and studios in which their works are conceived, recorded and mixed.

**Keywords:** Producers, recording studios, authenticity and technology.

## Introducción

Las grabaciones de discos de flamenco en el siglo XX están llenas de un misticismo relacionado con el concepto de autenticidad. Existen grabaciones legendarias como la *Leyenda del Tiempo* (1979) de Camarón de la Isla (San Fernando, 1950), realizada por Ricardo Pachón (Sevilla, 1933), que han sido estudiadas planteando una doble lectura sobre los conceptos de autenticidad, hibridación y tecnología (Bethencourt 2011). Pero ha surgido una nueva generación de jóvenes productores que –aun no habiendo nacido en un ambiente cultural flamenco– han sabido grabar, innovar y revolucionar el mercado actual. En este artículo-entrevista analizaremos las respuestas de los productores, veremos cómo nos enseñan sus equipos y cómo utilizan el estudio de grabación como un "taller". Tales testimonios nos hablarán abiertamente sobre las distintas opciones de *software* que utilizan, como si estas herramientas fueran sus nuevas partituras. Veremos cómo las antiguas partituras, acordes cifrados y *samplers* de discos antiguos se integran en un nuevo "todo-compositivo" que conecta con una visión más cercana a la *popular music*. Por tanto, utilizaremos una metodología etnomusicológica, pero desde la perspectiva de los *popular music studies*, siguiendo una aproximación teórica similar a la de mis compañeros musicólogos-sociólogos, Diego García Peinazo (2017 y 2021)<sup>1</sup>, Fernán del Val, Ruth Piquer, Josep Pedro (2018) y Marco Juan

---

<sup>1</sup> En 2005, tras asistir a una serie de seminarios impartidos por Richard Middleton en la Universidad de Newcastle, donde se debatió su libro *Studying Popular Music*, se apuntó que ciertos discos de flamenco podían ser conceptualizados como *popular music*. Tal como argumenta Diego García Peinazo, las músicas populares urbanas, habitualmente denominadas

de Dios (2020), que se han acercado a diversas escenas de la música popular en España: rock andaluz, reggae, blues, etc. así como a cuestiones de género<sup>2</sup>.

Cuando les preguntamos a nuestros informantes sobre los productores que forman parte de sus referencias y cuáles tenían como espejo, no solo por su "sonido" sino por el método con el que producían, el músico y productor Ale Acosta nos respondía:

En cuanto a productores que me hayan influenciado, yo tengo dos grandes referentes que son Rick Rubin y Quincy Jones, que son los más grandes y que han llevado la figura del productor a otro nivel. Por ejemplo, lo que me gusta de Rick Rubin es su parte filosófica y la búsqueda de otras vías o lecturas de las canciones a través de la filosofía. Las mezclas que ha hecho al combinar a músicos del rock con el hip hop. Saca resultados buenísimos. Luego Brian Eno me flipa, es capaz de trabajar con muchos artistas y les ha dado la vuelta a sus repertorios con diferentes métodos donde la psicología es fundamental. Tanto Rick Rubin como Brian Eno no eran grandes músicos, pero tenían grandes conocimientos de música, como melómanos. Transformaban las canciones desde la psicología y sacaban lo mejor de cada músico, de cada artista, y esa es la función principal de un productor. Aquí en España tenemos a Ricardo Pachón, que mezcló a músicos del rock y del flamenco. Hoy en día hay jóvenes como el Guincho que están haciendo cosas increíbles desde hace años, y ahora ha terminado de explotar con el tema de Rosalía<sup>3</sup>.

Ale Acosta nos explica cómo los famosos productores Quincy Jones (Chicago, 1933), Rick Rubin (New York, 1963) o Brian Eno (Suffolk, 1948) le han influido en su manera de aproximarse a la grabación, pero también en su aproximación psicológica al "dar la vuelta a las composiciones" o sacar lo mejor de cada músico aunque estos no sean grandes intérpretes<sup>4</sup>. Así mismo, Acosta cita a

---

por su término en inglés *popular music*, "examinan algunos posibles (des)encuentros epistemológicos, teóricos y metodológicos entre los *Popular Music Studies* y el flamenco; por otro lado, expone modelos de análisis musical de estos repertorios haciendo énfasis en las metodologías de la canción grabada" (2).

<sup>2</sup> Aunque somos conscientes de que nos hemos centrado en productores masculinos en este artículo, sin embargo, hemos entrevistado a mujeres productoras y DJs como Dania Dévora, Jan Fairley o Esperanza Camacho "Pelacha", que impartió una charla a los alumnos de musicología de la UCM, y valoramos igualmente su trabajo.

<sup>3</sup> Entrevista realizada por el autor al productor musical Alejandro Acosta el 9 de junio de 2020.

<sup>4</sup> Como podemos observar en la metodología de un productor como Brian Eno con los músicos de la banda británica Coldplay, trabajando por separado del cantante para obtener nuevos resultados en el disco *Viva la Vida* (2008).

productores españoles como Ricardo Pachón (Sevilla, 1933), que ha mezclado el flamenco con el rock, o a jóvenes productores como Pablo Díaz-Reixa, alias “El Guincho” (Las Palmas de Gran Canaria, 1983)<sup>5</sup>, que está mezclando el flamenco con música urbana-electrónica actual. En este artículo nuestra intención era centrarnos en la aportación de estos jóvenes productores canarios que están trabajando con músicos flamencos del más alto nivel. Por ejemplo, Pablo Cebrián (Tenerife, 1977) ha grabado a grandes maestros del flamenco como José Mercé, Josemi Carmona de Ketama o India Martínez, artista flamenco-pop que podíamos ver en el vídeo de YouTube que se volvió viral durante la pandemia de la COVID-19 y cuya idea fue propuesta por el propio Cebrián<sup>6</sup>. Muchos de estos productores canarios, al igual que los artistas flamencos mencionados, han hecho de Madrid su hogar y lugar de trabajo, en donde graban, mezclan y producen proyectos nacionales e internacionales.

### Contexto y adquisición de conocimiento

Para focalizar y analizar el disco *Origen* de Fuel Fandango (2020) debemos comprender en primer lugar de donde proceden sus miembros. Ya en la edición de 2017 del Congreso Internacional de la IASPM, celebrado en Kassel, adelantaba ciertas ideas sobre Fuel Fandango y cuestionaba cómo conceptualizar a esta banda en relación a las nociones de identidad, desplazamiento y tecnología. Sus miembros fundadores provienen del sur de España, de dos contextos culturales muy diferenciados: Andalucía y Canarias.

Como en otras producciones de Fuel Fandango, aparte del disco se realizan una serie videoclips oficiales y un *making off*<sup>7</sup> que, como mencionaba Eduardo Viñuela (2020) en su *keynote* de las II Jornadas de Investigación en Producción Musical<sup>8</sup>, es un formato que nos ayuda a adentrarnos en la construcción del

---

<sup>5</sup> Daniel Gómez, doctorando de la UCM, se encuentra investigando sobre el papel fundamental del productor canario en la producción del disco del *Mal Querer* (2018) de Rosalía.

<sup>6</sup> Versión Resistiré 2020 producida por Pablo Cebrián <https://youtu.be/hl3B4Ql8RtQ> [Consulta: 25 de abril de 2020]. Versión con músicos suecos <https://youtu.be/xUR14UxeYIE> [Consulta: 30 de mayo de 2020].

<sup>7</sup> *Making off* del disco *Origen* (Capítulo 1) en YouTube: <https://youtu.be/k77SWEVirSU> [Consulta: 2 de julio de 2020].

<sup>8</sup> Disponible online en: <https://youtu.be/RpCJZOaWOiU> [Consulta: 2 de septiembre de 2020].

universo que quieren mostrar los autores y productores. En el *making off* de *Origen* podemos analizar numerosos elementos identitarios, por ejemplo, a Cristina Manjón (Córdoba, 1987) conocida como "Nita", bailando y vestida de sevillana de niña jugando en la feria de Córdoba. Sin embargo, Alejandro Acosta, productor y músico en Fuel Fandango, proviene de otro contexto cultural completamente distinto, y lo vemos en unos carnavales de Lanzarote<sup>9</sup>. En la entrevista de julio de 2020 le preguntamos a Ale Acosta por su procedencia y cómo había adquirido su conocimiento musical. Según las propias palabras del DJ, músico y productor canario:

En cuanto a mi origen, yo soy de un pueblo que se llama San Bartolomé en Lanzarote, que es un pueblito que está en el centro de la isla. Mi contacto con la música empezó en mi casa por mi hermano mayor, que era el que escuchaba música y ahí me empecé a interesar. No había muchos antecedentes de músicos en mi familia. Tengo una familia muy grande y sólo tengo un primo que tocaba la batería. Recuerdo que me llamaba mucho la atención este instrumento, que precisamente fue el primer instrumento que empecé a tocar paralelamente con la guitarra española en la rondalla del pueblo. Recuerdo que tendría unos trece años. Luego a los quince años empecé a tocar la batería en un grupo de punk-rock y esos primeros años hasta los dieciocho que me vine a Madrid fueron donde hice mis primeros pinitos.

El lugar de procedencia de este productor canario, Lanzarote, es esencial para comprender su música y cómo adquirió su conocimiento musical. La importancia de la familia, vital para los músicos flamencos (Paco de Lucía, Tomatito y recientemente en Enrique Heredia "Negri"), se relaciona con una primera escena local en la que encontramos una serie de elementos identitarios. Aparentemente, por haber nacido en un contexto cultural determinado, parece que uno debe absorber una serie de códigos musicales. Sin embargo, por otro lado, absorbemos músicas que escuchamos en la radio o discos de amigos que provienen de otros contextos culturales más "globales", que hacemos nuestras, las (re)interpretamos y luego salen a través de nuestras composiciones y *performances*. De ahí el concepto "glocal" que, acuñado por Roland Robertson (1994), puede ser utilizado asociado a las escenas en la

---

<sup>9</sup> Documental Ale Acosta #CulturaLanzarotonline. <https://youtu.be/Cm6VBSQbLcE> [Consulta: 6 de Agosto 2020].

forma que lo han hecho Fernán del Val, Ruth Piquer o Josep Pedro (2018)<sup>10</sup>. Algunas de estas ideas han sido trabajadas por Lucy Green (2002) en su libro *How popular musicians learn* y esa expresión de Ale Acosta de “mis primeros pinitos” se refiere a esos primeros ensayos en los garajes, las primeras maquetas, los primeros bolos, etc. Estas ideas sobre la transmisión del conocimiento que trabajamos en la tesis doctoral (Bethencourt 2011) analizando lo importante que es el conocimiento que adquirimos por el contexto cultural, la familia, los maestros locales, pero también el que obtenemos al escuchar vinilos, videoclips de otros géneros, etc. Para Ale Acosta:

Siempre hay detalles que están en el ADN de mi música, las reminiscencias a Canarias y a Lanzarote en particular. En el anterior disco, *Aurora* (2016), en algún tema como *Salvaje*, lo que suena de base son palmas y chácaras que grabó nuestro querido Carlos Sosa. Luego en este nuevo disco, *Origen* (2020), hay un tema que se llama "Por la vereda", una palabra muy utilizada en Canarias. Hay una parte de la canción que dice “dale niño”, una expresión muy canaria. En los pocos conciertos que hemos podido hacer en esta gira por culpa de la COVID, se convirtió de algún modo en el grito de guerra y me llegaron muchos comentarios de Canarias con esa frase.

Al hacer un análisis organológico de las producciones de Ale Acosta en Fuel Fandango encontramos, por un lado, elementos identitarios del flamenco como las palmas como idiófono (veremos *a posteriori* cómo *samplea* en numerosas ocasiones grabaciones antiguas de flamenco) y, por otro lado, chácaras, idiófonos entrechocados similares a las castañuelas, pero de unas dimensiones considerables. Estos sonidos están en el "ADN" del productor por el contexto cultural en el que se crió y por haber pertenecido a la rondalla de su pueblo, donde tocaba la guitarra española con otros instrumentos como el timple, la bandurria o el laúd folclórico<sup>11</sup>. Por otro lado, Ale Acosta añade en sus producciones expresiones muy canarias que hacen que Fuel Fandango sea considerado un híbrido trans-identitario, modificando levemente el concepto de Gerhard Steingress (2004) de “híbrido transcultural”:

---

<sup>10</sup> En 2015 junto a Ruth Piquer organizamos en la UCM una jornada titulada *Conectando Escenas*, donde se presentaron diversas propuestas teóricas en torno a las escenas musicales.

<sup>11</sup> Como podemos encontrar en *La música tradicional canaria “hoy”* de Talio Noda Gómez (1998) o en los trabajos de una de nuestras actuales alumnas de la UCM, Leonor Fernández, que investiga las agrupaciones folklóricas de Lanzarote, los constructores de timplas, etc.

[...] Tenía claro que quería darle [a la composición] un rollo más funk-carioca que me gusta mucho y salir de bombo y negras, más rollo disco que estaba en los otros álbumes. Al final conseguimos una fusión de lo que teníamos en la cabeza. Siempre hay detalles que están en el ADN de mi música, las reminiscencias a Canarias y a Lanzarote en particular.

Al igual que Paco de Lucía, todas aquellas músicas que le interesaban las absorbía para enriquecer su tradición. Aunque el maestro Sabicas le recriminara sus "fusiones", Paco de Lucía consideraba que no podía hacer fusión, ya que se veía incapacitado de conocer en demasiada profundidad dos músicas como el jazz y el flamenco para fusionarlas, así que creía más en el "encuentro con músicos" que "con músicas". Lo que aprendía de tocar con Chick Corea, Al Di Meola, etc. lo utilizaba para enriquecer su música, el flamenco<sup>12</sup>. Aparte de aprender con excelentes músicos en los directos, también lo hacía durante las sesiones de grabación, las primeras con sus hermanos y su padre, Don Antonio Sánchez, al que Camarón de la Isla llamaba el "otra vez". Finalmente, como vemos en el documental *Paco de Lucía: La búsqueda* (2014), gran parte del proceso de creación de "canción andaluza" lo graba directamente en su casa de Mallorca. Las grabaciones en el *home studio* son el común denominador con el productor que seguimos analizando.

### **El Taller: el estudio de grabación y sus equipos**

Al igual que otros grandes maestros del flamenco que hemos investigado previamente, como Enrique Morente, Paco de Lucía, Gerardo Núñez o Vicente Amigo<sup>13</sup>, los jóvenes productores necesitan tener un lugar de trabajo en casa para grabar, editar y desarrollar su música, aunque *a posteriori* envíen sus pistas a mezclar o masterizar a otros profesionales<sup>14</sup>. Como nos comentaba

---

<sup>12</sup> Citando a Stravinsky, Paco de Lucía decía que "todos los músicos aprenden los unos de los otros y los genios directamente 'robamos'" (en Sánchez Varela 2014).

<sup>13</sup> Para *Origen*, Vicente Amigo –a quién estudiamos en profundidad en nuestra tesis doctoral (Bethencourt 2011)– graba guitarras en su casa de Córdoba y las envía a Ale Acosta que vive en Madrid.

<sup>14</sup> Como pudimos ver en la ponencia de Marco Antonio Juan de Dios y Pablo Espiga en el Congreso de Copla y Flamenco: Hibridaciones, intersecciones y (re)lecturas, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 27 de febrero de 2020, en relación al disco *El Mal*

Enrique Heredia “Negri”:

Desde muy niño me ha interesado la producción y he necesitado mi espacio para desarrollar mi música. No concibo no tener esto. Yo trabajo con Pro Tools y la verdad que tengo un material que he ido adquiriendo a lo largo del tiempo [...]. Con la COVID se ha perdido en Madrid un punto de encuentro que era mi estudio donde aparecían músicos de otros países: americanos, cubanos, etc. en fin, daba un movimiento muy bonito y además muy natural sin pretenderlo [...]¹⁵.

Los estudios de grabación son un lugar de encuentro fundamental para las nuevas generaciones que siguen explorando nuevos timbres, formas de componer, etc. Hablando del estudio de grabación como herramienta fundamental para la creación, estos jóvenes tienen en casa, no sólo un pequeño *home studio*, sino verdaderos estudios profesionales en los que componen, graban y luego desarrollan sus ideas. Según nos muestra Ale Acosta sobre el proceso de composición de "Mi danza":

En nuestro último disco, *Origen*, lo que hicimos fueron sesiones de composición con otros autores para abrir el espectro. *Origen* es el cuarto disco de Fuel Fandango y cuando uno está solo componiendo, uno tira siempre por los mismos sitios, los mismos acordes, uno va buscando las mismas salidas, resuelve de la misma manera sin quererlo, pero cuando ya estás en el estudio con otra persona que compone diferente se te abren las miras. Quedamos un día en el estudio con Miki, “Mr. Kilombo”, que es un gran compositor y me lanzó los cuatro acordes de la armonía de "Mi danza", que es una progresión que nunca había hecho, la verdad. Te deja estos cuatro acordes y la melodía del principio igual que la de “deja que la vida brote [...]” esa melodía nos abre nuevos caminos. Sacamos con él la primera estrofa y después quedamos en el estudio y Nita y yo seguimos desarrollando la canción. Con el grito de guerra “Que empiece la parranda / el jaleo que me abraza” teníamos muy claras esas frases, pero la verdad que nació de una manera diferente a como solemos componer y eso es lo bueno que tiene el estudio.

---

*Querer* (2018) de Rosalía y "el Guincho", que luego se enviaría a EEUU para que lo mezclase el ingeniero de sonido Jaycen Joshua.

¹⁵ En la entrevista realizada a Enrique Heredia para el Congreso de Copla y Flamenco: Hibridaciones, intersecciones y (re)lecturas nos comentaba también: “Tengo micrófonos como el Neuman 87, tengo monitores interesantes y la verdad que sigo comprando cosas. Tengo previos como el Avalon, el Orange, ya no sé ni lo que tengo”.

La idea de que la música popular urbana sea creada por varios músicos y productores en un espacio de creación como el estudio de grabación, es algo aparentemente evidente con respecto a otras músicas conceptualizadas como "clásicas" en las que sigue muy vigente el paradigma de la individualidad del genio compositor. Los *popular music studies* y autores como Frith (1981), Green (2002) o Bennett y Peterson (2004) nos muestran lo importante de compartir ideas igual que sucede en la música académica. Miguel Ramírez-Dampierre, alias Miki Ramírez, conocido por su proyecto Mr. Kilombo, visitó a Alejandro Acosta en su estudio de Madrid (Famara Estudios) y tuvieron una sesión de composición y de intercambio de ideas. Los cuatro acordes que le sugiere a Ale Acosta son: Am — Cmaj7 — B-7b5 — Eb9:

The image displays a musical score for a guitar piece. The top part is a treble clef staff in 4/4 time, showing four chords: Am (A minor), Cmaj7 (C major 7), B-7b5 (B minor 7 flat 5), and Eb9 (E-flat major 9). The bottom part is a guitar tablature with six strings (T, A, B) and four frets (1, 2, 3, 4). The tablature for the four chords is: Am (0, 2, 2, 0), Cmaj7 (0, 0, 3, 3), B-7b5 (3, 2, 3, 2), and Eb9 (0, 0, 3, 2).

Fig. 1: Acordes y tablatura del verso de "Mi danza", *Origen* (2020)<sup>16</sup>.

Estos cuatro acordes nos recuerdan a la rearmonización de la progresión de acordes de "Chan chan" de *Buena Vista Social Club*, aunque en otra tonalidad. La original en Re menor y en "Mi danza" en La menor, aunque con el último acorde con la novena bemol, que nos acerca a la sonoridad de la soleá o el fandango. Para Ale Acosta esta era una nueva progresión que le ayudó a componer el resto de la canción. Peter Manuel (2010) ha aplicado el concepto de "autoría" al flamenco referenciando lo sucedido entre Camarón y Paco de Lucía, sin embargo, aunque en el caso de "Mi danza" la melodía inicial o acordes como columnas armónicas son esenciales para estas composiciones electrónicas, sucede mucho más tímbricamente. Se *samplean* palmas antiguas, se manipulan, etc. Al mismo tiempo se juega con la doble perspectiva del concepto de autenticidad (tradición-(pos)modernidad), que aporta la guitarra flamenca contemporánea de Dani de Morón (Sevilla, 1981), guitarrista que habíamos visto en directo con Fuel Fandango en el Teatro Circo Price de

<sup>16</sup> Transcripción realizada por el autor del artículo.

Madrid<sup>17</sup>. Muchas de estas guitarras que aparecen en el disco *Origen* no están grabadas en el estudio de Ale Acosta. De las cuatro guitarras flamencas que suenan en *Origen*, tan sólo la de Rycardo Moreno (Lebrija, 1981)<sup>18</sup> y Ale Acosta fueron grabadas en su estudio. En cambio, según Ale Acosta:

En este disco la idea era darle mucha importancia a la guitarra flamenca. Quería que la guitarra flamenca estuviera muy presente. Yo compongo con ella y la mía es muy curiosa ya que tiene muy buen sonido, aunque no sabemos de quién es. La tenía un amigo en un almacén de un bar desde hacía cuatro años sin funda ni nada. La cogí, le cambié las cuerdas y la guitarra suena muy bien. Cuando me han visitado grandes guitarristas como Dani de Morón para el concierto del Circo Price o Rycardo Moreno, etc. me decían “esta guitarra es maravillosa”. Según los expertos puede ser una guitarra de estudiante de luthier que fuera su primera guitarra, ya que tiene muchos remaches y no estaba firmada. En cambio, tanto Dani de Morón como Vicente Amigo, que tienen estudios en casa, grabaron sus guitarras maravillosas y me las mandaron a distancia y yo me fio a ciegas de ellos que son de los mejores guitarristas de este país. Yo lo único les meto mano, edito, les doy la vuelta. Me mandan muchas cosas y me quedo con varias. Les hago muchas perrerías a las guitarras que me mandan para introducirlas en nuestra música [...].

Como leemos en esta cita de Ale Acosta, las guitarras flamencas son fundamentales en este disco, mientras que en discos anteriores había grabado con guitarras eléctricas Gretsch. Las guitarras flamencas en *Origen* da igual que sean de un aprendiz de luthier, de Conde Hermanos (Madrid) o como la que toca Vicente Amigo de Manuel Reyes (guitarrero de Córdoba), ya que Ale Acosta las manipula tímbricamente para acercarlas al sonido de Fiel Fandango. Cuando le pregunté a Ale sobre el proceso de composición y el equipo que utilizaba para grabar (*software*, previos, micrófonos) me contestó:

[...] Yo trabajo en mi estudio de Madrid y el proceso que sigo es hacer las maquetas con *Ableton live*, que para mí es mucho más rápido a la hora de componer y fijar ideas, y luego cuando tengo casi todo grabado lo que hago es llevarlo a Pro Tools y allí veo el dibujo general de la canción y se ve mucho más claro. Veo lo que falta lo que sobra, allí hago como un escáner. Termino de darle los últimos toques en Pro Tools antes de la mezcla. Con los años me he dado cuenta que no es necesario tener tanto equipo para

<sup>17</sup> Colaboración de Dani de Morón en el concierto de Fiel Fandango en el Circo Price en enero de 2017. <https://youtu.be/kKQDC1SMta4> [Consulta: 30 de mayo de 2017].

<sup>18</sup> Rycardo Moreno suele tocar con guitarras Conde Hermanos y además intercambia y promociona guitarras de Felipe Conde e hijo. <https://youtu.be/Noq5JMbhwI8> [accedido 17 de septiembre 2020].

conseguir lo que uno tiene en la cabeza y al final lo que hago es tener un par de muy buenos previos: un Millenia, un Chandler y después una buena tarjeta de sonido una RME y un convertidor analógico-digital el Aurora 8. De microfonía tengo un AKG 414, uno de los antiguos SM7 para voces y para la voz principal utilizo un Neumann U67 que es mi micro favorito<sup>19</sup>.

Es muy interesante ver cómo el productor canario utiliza *Ableton live* como si fuera su partitura, importando ideas, *loops*, *samplers*, guitarras, voces y luego recurriendo a Pro Tools, que suele ser la DAW con la que otros productores empiezan a grabar cada instrumento por separado, como pudimos ver personalmente en nuestro trabajo discográfico con el productor Andrés Vázquez en su estudio Arco del Valle, trabajando en *Mirar atrás* (2015) y *Mundos* (2017). En otras ocasiones, los músicos o productores prefieren grabar a la vez para capturar la energía de tocar juntos, como hacen músicos de jazz cubanos como Ariel Brínguez o Michael Olivera en *Estudio Uno* de Colmenar Viejo, Madrid<sup>20</sup>. Algunos productores están utilizando programas alternativos a Pro Tools como Reaper, que permiten sincronizar vídeo y no implican tener que actualizar recursos tan a menudo.

### **El videoclip de "Mi danza" y su relación con espacios de aprendizaje para el flamenco**

Las DAW mencionadas con antelación son esenciales para el trabajo con audio y, paralelamente, se trabaja con otros programas como Final Cut para importar y sincronizar audio y video. Siguiendo con el análisis de "Mi danza", Ale Acosta nos comentaba sobre la grabación del vídeo:

---

<sup>19</sup> Pueden ver el estudio de Ale Acosta en una sesión de Masterfather donde Acosta destripa la composición de "Mi danza". Como nos explicaba él mismo: "Hay un portal de internet que se llama Masterfather donde he hecho una Masterclass explicando la composición de este tema y la producción. Lo desgranamos entero. Lo digo por si a alguien le puede interesar y que se metan en la web y seguir profundizando". <https://www.masterfather.com/masters/ale-acosta-ensena-la-produccion-de-mi-danza-de-su-proyecto-personal-fuel-fandango> [Consulta: 26 de agosto de 2020].

<sup>20</sup> Como ejemplo el disco *Nostalgia Cubana* de Ariel Brínguez [https://youtu.be/6\\_86cQZmCa4](https://youtu.be/6_86cQZmCa4) [Consulta: 20 de septiembre de 2020].

[...] El vídeo está hecho por Michel Gajardo, director de documentales chileno que no tiene mucha relación con el flamenco, la verdad, pero es muy amigo y ha hecho todo el documental del disco [*Origen*], que son unas piezas preciosas que cuentan todo el proceso de grabación. Está muy bien hecho así que le propusimos hacer este vídeo ["Mi danza"] que sigue la idea de la letra "si tienes un sueño vete a por él" y la historia de una niña que quería ser bailaora, al final lo consigue y casi todo transcurre en Amor de Dios, la escuela de baile flamenco de Madrid, la más antigua y auténtica. Tengo la suerte de conocer al dueño y nos prestó las instalaciones. Hablamos con una de las profesoras que tiene un grupo de baile de niñas e hicimos un casting y elegimos a la protagonista. El resto de compañeras de clase salen en el vídeo y ella un poco las dirige. Todo fue un trabajo de guion y de realización de Michel que se lo curró muchísimo y luego grabó esa primera parte que recuerda a una navidad antigua. Lo grabamos en Madrid en navidad y estaba todo el mundo fuera y fue complicado conseguir a gente y por eso en la fiesta de esa casa hay poco compás. Si te fijas, las palmas van por "peteneras".

En esta cita, Alea Acosta nos descubre el trabajo de Michel Gajardo, director del vídeo y los *making off* ya citados. Como apuntaba Eduardo Viñuela (2020) en la conferencia inaugural de las II Jornadas de Investigación en Producción Musical, estos trabajos audiovisuales son esenciales para descubrir el universo que propone el artista dentro de las músicas populares. Gajardo, incluso no teniendo gran conocimiento de flamenco, integra *a posteriori* el baile con actores en una pequeña escena navideña donde se toca por fandangos y una niña que quiere ser bailaora es recriminada por un miembro de su familia. Como el mismo Ale reconoce, los actores que la acompañan no poseen dominio del compás flamenco y como contraste tenemos la segunda parte en la escuela de baile Amor de Dios, donde las alumnas adquieren ese conocimiento de flamenco tradicional, pero lo que suena en el vídeo es la electrónica y la guitarra flamenca moderna de Dani de Morón. Desde una perspectiva diegética, la música que suena no se corresponde con lo que vemos que bailan, sino con algo mucho más moderno. Un espacio "auténtico" y de reconocido prestigio flamenco como es la escuela Amor de Dios<sup>21</sup>, uno lo asocia con el flamenco tradicional que se escucha en los créditos. Una profesora de baile marcando el compás de soleá por bulerías o alegrías, sin embargo, Fuel Fandango une estos dos mundos en este videoclip de "Mi

<sup>21</sup> Videoclip oficial de "Mi danza" (*Origen*, 2020), rodado parcialmente en la escuela de Amor de Dios de Madrid. <https://youtu.be/9P7x4ak7HUU> [Consulta: 20 de septiembre de 2020].

danza". Algo similar sucede con la mezcla, a pesar de que Ale Acosta ha mezclado para otros artistas como Buika (2005), Chambao, *Con otro Aire* (2007) o Enrique Morente, *Pablo de Málaga* (2008), y sus propios proyectos desde Mojo Project (2004) y Fuel Fandango (2010-2020), cuando llega al proceso de mezcla, necesita otros oídos externos. Como bien nos explica:

[...] En este disco por primera vez quería hacer la mezcla en España. Casi siempre suelo llevarlo fuera, ya que llego muy saturado a ese proceso y prefiero que lo coja unas orejas frescas y lo ponga en su sitio. Y esta vez la mezcla la hice con Felipe Guevara, que es un ingeniero que mezcla de todos los estilos, hace mucho urbano, pero me lo súper recomendaron [...] le mandamos un tema, hizo una prueba y consiguió lo que buscaba, que sonara orgánico, pero también con esa presión de la música más urbana y electrónica. Luego el mastering lo hicimos en EEUU con Chris Athens, que es de primera línea, que ha masterizado miles de discos y le dio un acabado perfecto. Esta vez no hizo falta hacer un mastering distinto al vinilo [...].

En España tenemos profesionales con estudios que mezclan a primer nivel, aunque como veíamos en la I Jornada de Investigación en Producción Musical celebrada en 2019 en la UCM<sup>22</sup>, hay productores de la vieja escuela y productores jóvenes como Pablo Cebrián que, aun teniendo sus estudios profesionales en casa, se van a grabar proyectos puntuales a estudios como Abbey Road. En otros discos, como *Trece Lunas* (2013), se enviaron los temas a Duncan Mills para que los masterizara en Londres, los temas de *Aurora* (2016) a Dick Bethan y los de *Origen* (2020) a Chris Athens. Haciendo una re-exposición a la introducción, hay a una serie productores que tenemos como referencia en la cabeza, como Quincy Jones, Rick Rubin, que son los referentes de nuestros informantes que, inconscientemente, van a buscar su método o un "sonido" parecido al que produjeron, que igualmente está asociado al concepto de tecnostalgia que utilizamos previamente en relación a Fuel Fandango.

---

<sup>22</sup> Disponible online en: <https://youtu.be/9YJ0-hnx3J0> [Consulta: 2 de septiembre de 2020].

## Reflexiones finales

Haber analizado la creación de la composición-videoclip de "Mi danza" del disco *Origen* de Fuel Fandango y haberlo asociado a los conceptos de identidad, hibridación y tecnología, nos ayuda a comprender cómo en la música popular urbana la creación se concibe como un proceso en el que participan múltiples agentes: músicos, cantantes, directores de documentales, bailaoras, actores, etc. conformando un todo-compositivo dirigido, en este caso, por el productor Alejandro Acosta y Cristina Manjón. Hemos analizado los ambientes culturales de donde provienen ambos artistas, Córdoba y Lanzarote, y cómo estos tiñen de elementos identitarios sus composiciones y vídeos, incluyendo los *making off* de *Origen*. Ale Acosta nos ha permitido adentrarnos en su producción mostrándonos sus equipos y cómo utiliza su estudio de grabación como un instrumento en el proceso creativo de sus discos. La utilización de Ableton Live como una partitura, que luego será el centro de sus directos y de Pro Tools como un *software* secundario para "rematar" la composición, nos muestra un método compositivo particular. Hemos analizado los acordes utilizados en "Mi danza" y visto cómo el intercambio con Mr. Kilombo nos acerca a formas conjuntas de componer que conectan con un proceso ampliamente trabajado en la música popular urbana. Las escenas de flamenco tradicional y electrónica se encuentran en el videoclip de "Mi danza" justo en la escuela de Amor de Dios, así como en las presentaciones de sus discos en el Villa Rosa y en el Casa Patas, tablaos que luchan hoy por no cerrar sus puertas ante este periodo que nos ha tocado vivir.

Finalmente, enfatizar la importancia de los estudios de grabación como espacios de encuentro, no solo como un lugar necesario para grabar, mezclar y desarrollar nuestra música, sino como un lugar de intercambio de ideas que forma parte de la escena musical con los clubs, tablaos, academias de baile e incluso universidades. Los estudios de Alejandro Acosta, Andrés Vázquez, Enrique Heredia, Pablo Cebrián, Pablo Díaz-Reixa, etc. son espacios de deseo para los músicos para desarrollar ideas, composiciones, búsqueda de nuevos timbres. Lugares para la experimentación donde los productores con más experiencia y jóvenes con grandes ideas aportan sus métodos al trabajo creativo como lo hacían sus referentes previamente mencionados, mirando

atrás a la tradición por un lado y, por el otro, a las nuevas propuestas estéticas de música electrónica.

## Bibliografía

Bennett, Andy y Peterson, Richard. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press.

Bethencourt Llobet, F. 2005. "Encontrando un lugar en la *Popular Music*: flamenco como música popular". *Nassare: Revista Aragonesa de Musicología*, XXI. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), 21, 1, pp. 121-132.

\_\_\_\_\_. 2011. *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* (Tesis Doctoral). UK: Newcastle University.

Bethencourt Llobet, F. y Murillo Saborido, E. 2019. "El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea" en *Roseta 14* Madrid: La Roseta. pp. 82-103.

Bethencourt Llobet, F. "Entorno a la copla y el flamenco: una aproximación etnomusicológica-performativa" en *Copla y Flamenco*. Madrid: Dykinson, en impresión.

Cruces Roldán, Cristina. 2012. "Constructos audiovisuales sobre el flamenco: La perspectiva antropológica y la representación del ritual". *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 9, 1, pp. 479-503.

Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn?: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot, Hants; Burlington, VT: Ashgate.

Gamboa, J. M. y Núñez, F. 2003. *Camarón: Vida y Obra*. Madrid: SGAE.

García Peinazo, Diego. 2017. *Rock Andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*, Madrid: Sedem.

\_\_\_\_\_. "Popular Music Studies en la investigación sobre Flamenco: (Des)encuentros epistemológicos y desafíos para un análisis musicológico". *Anuario Musical* 76, Editorial CSIC, en prensa.

Gutiérrez, B. 2006. *Enrique Morente: La Voz Libre*. Madrid: SGAE.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2020. "The Role of Women in Music Production in Spain During the 1960s: Marynı́ Callejo and the "Brincos Sound" in *Gender in Music Production*. Nueva York: Routledge.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio y Espiga, Pablo, "De la producción musical de *el Guincho* al sonido de Jaycen Joshua: hibridaciones musicales y mediaciones tecnológicas en el universo sonoro de Rosalía" en *libro de Copla y Flamenco*. Madrid: Dykinson, en impresión.

Manuel, Peter. 2010. "Composition, Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present". *Ethnomusicology*, 54, 1, pp. 106-135.

Pedro, Josep; Piquer, Ruth; del Val, Fernán. 2018. "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas". *Cuadernos de Etnomusicología*.

Nº12 [https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan\\_1.pdf](https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf) [Consulta: 30 de agosto de 2020]

Robertson, Roland. 1994. "Globalisation or glocalisation?". *Journal of International Communication* 1(1): 33-52.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.

Steingress, Gerhard. 2004. "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco" en *Trans 8: Revista Transcultural de Música*.

<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos> [Consulta: 30 de agosto de 2020].

Taylor, Timothy. 2010. *Strange Sounds*. Roudlege: New York.

### **Audiovisuales**

Sánchez Varela, Curro (dir.). 2014. *Paco de Lucía: La búsqueda*. DVD. Ziggurat Films.

### **Discografía**

Buika. 2005. *Buika*. CD. *Dro east West*.

Camarón de la Isla. 1979. *Leyenda del Tiempo*. LP. Polygram.

Chambao. 2007. *Con otro Aire*. CD. Sony BMG Spain.

Electro Flamenko. 2007. *Electroflamenko*. CD. Picón records.

Enrique Morente. 2008. *Pablo de Málaga*. CD. Universal Music Spain.

Fuel Fandango. 2011. *Fuel Fandango*. Warner Music Spain.

Fuel Fandango. 2013. *Trece lunas*. Warner Music Spain.

Fuel Fandango. 2016. *Aurora*. Warner Music Spain.

Fuel Fandango. 2020. *Origen*. CD & LP. Warner Music Spain.

Mojo project. 2004. *Taste the Mojo*. CD. Lovemonk Records.

Mojo project. 2006. *Revolution*. CD. Caimán Records.

Paco Bethencourt & Friends. 2015. *Mirar atrás*. CD. Picón Records.

Paco Bethencourt & Friends. 2017. *Mundos*. CD. Picón Records/ Altafonte.

Rosalía. 2018. *El Mal Querer*. CD. Sony Music Spain

## DATOS DE LOS AUTORES

### **Marco Antonio Juan de Dios Cuartas**

Doctor en Musicología por la Universidad de Oviedo y graduado en Recording Arts (Middlesex University London). Es miembro de la ASARP (Association for the Study of the Art of Record Production), la SEdeM (Sociedad Española de Musicología), donde forma parte de la comisión de grabaciones, y de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología, donde coordina el grupo de trabajo en producción musical. Ha escrito numerosos artículos científicos relacionados con la influencia de la tecnología en los procesos creativos y la evolución del diseño sonoro dentro de la producción musical y cinematográfica. Es profesor del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid donde coordina el Laboratorio Sonoro “SonolabUCM” y el Máster en Música en Directo – Live Nation. Desde febrero de 2020 es secretario de la sección española de la Audio Engineering Society.

### **Jordi Roquer González**

Doctor en Historia del Arte y Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Profesor del Grado de Medios Audiovisuales en el TecnoCampus Mataró-Maresme (UPF) y del Grado en Musicología en la UAB. Es IP del Grupo de Investigación SSIT (UPF) y director de la Journal of Sound, Silence and Technology, vinculada a este grupo. Ha publicado varios trabajos sobre tecnología, interpretación y recepción de la música y ha dirigido proyectos de preservación sonora para instituciones como la Biblioteca Nacional de España (2016) o el Museo de la Música de Barcelona (2014). Como músico ha publicado una veintena de discos entre trabajos para artistas de pop (Manu Guix, El Tercer Hombre, Macaco ...), teatro musical (Grease, Qué, La Tienda de los Horrores ...) y cine (The Paramedic, Noche de Fiesta, Trash ...).

### **Héctor Cavallaro**

Doctorando contractual en Musicología en la École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (equipo Musidanse) de la Universidad Paris 8 donde realiza una tesis de “recherche-crédation” en tanto que investigador y compositor. Su trabajo académico se centra en las áreas de estética y filosofía de la música, focalizándose principalmente en las articulaciones temporales de las músicas no teleológicas o no-lineales del siglo XX. En tanto que compositor, su música ha sido estrenada en festivales de música contemporánea en Venezuela, Chile, Argentina, Brasil, España, Francia e Inglaterra.

### **Iyán F. Ploquin**

Personal de investigación de la Universidad de Oviedo. Actualmente está realizando su tesis doctoral, *La guitarra eléctrica en la música de cámara europea: innovaciones texturales e hibridación musical*, gracias al Programa de Ayudas “Severo Ochoa” para la formación en investigación y docencia del Principado de Asturias. Sus líneas de investigación se centran en diferentes tipologías de análisis musical partiendo de teorías de percepción auditiva, semiótica y sobre la hibridación entre música popular y académica. En los últimos años ha participado en diferentes congresos y publicaciones a nivel internacional. Actualmente es parte del grupo de investigación GIMCEL.

### **Silvia Segura García**

Graduada en Musicología por la Universitat Autònoma de Barcelona, donde actualmente trabaja como becaria predoctoral con su tesis *Sonidos evocadores del Zeitgeist de los ochenta. Una aproximación a los procesos de producción y recepción musical en el pop*. Forma parte del grupo de investigación MUSC, “Les Músiques a les Societats Contemporànees”, adscrito al Departament d’Història de l’Art i Musicologia de la UAB. También es miembro del grupo de investigación SSIT, “So, silenci, imatge i tecnologia”, del Tecnocampus Mataró-Maresme, universidad en la que ejerce como profesora externa tutorizando Trabajos de Final de Grado.

### **Marina Arias Salvado**

Investigadora predoctoral de la Universidad Complutense de Madrid, está realizando su tesis sobre el reggaetón en España. Es graduada en Musicología y Máster en Música española e hispanoamericana en esta misma institución. Ha publicado en *Síneris*, *Cuadernos de Etnomusicología* y *Contrapulso*. Además, ha participado en jornadas y congresos celebrados en la Universidad Complutense de Madrid, en la Universidad de Valladolid y en la Universidad de Salamanca.

### **Manuel Lagullón Olivares**

Técnico superior de sonido, graduado en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid, Máster en Música Española e Hispanoamericana y estudiante de doctorado en Musicología por la misma universidad. Redactor para Radio Clásica, de RTVE, y colaborador en el proyecto Innovasonora de la Universidad Complutense de Madrid. Interesado en la mediación tecnológica y el análisis rítmico en músicas populares, principalmente jazz y hip-hop.

### **Oriol de Haro**

Graduado en Musicología en la Universitat Autònoma de Barcelona, actualmente está cursando el máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria de la Universidad Internacional de Valencia.

Sus principales áreas de interés son las músicas urbanas y populares, la producción musical y la pedagogía musical. Como guitarrista ha realizado cursos en L'AULA (Conservatori Liceu de Barcelona) y en el Taller de Músics, además forma parte de la Mollet Jazz band y de la Orquesta Baix Montseny, tanto como guitarrista, como organizador.

### **Pablo Espiga**

Doctorando musicología y máster en música española e hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Ayudante de investigación en el Laboratorio de Sonido del Departamento de Musicología - Sonolab UCM, donde realiza labores de producción musical y digitalización de archivos sonoros. También forma parte del proyecto de innovación docente INNOVASONORA: desarrollo de recursos para la transmisión digital de los archivos sonoros y la aplicación de la realidad virtual como complemento de la enseñanza presencial. Su trabajo se centra en el estudio histórico de la producción musical y los estudios de grabación en España y la medición tecnológica en los procesos de producción.

### **Ugo Fellone**

Graduado en Musicología por la Universidad de Granada y Máster en Música Española e Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid, institución en la que realiza una tesis doctoral sobre el post-rock en España, amparada por una ayuda FPU. Sus principales líneas de investigación se centran en las músicas populares urbanas, habiendo publicado en diversas revistas y monografías artículos relacionados con la crítica musical, la intertextualidad o los géneros musicales. A nivel de docencia, ha participado en asignaturas relacionadas con las músicas populares, la sociología de la música y la música y los medios audiovisuales.

### **Francisco J. Bethencourt Llobet**

Musicólogo-guitarrista, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, realiza su licenciatura en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granada. Concluye su PhD en la *Newcastle University*, hoy también "Doctor" por la UCM. Paco se involucra en proyectos de investigación (MadMusic 1 y 2) impartiendo ponencias en congresos nacionales (Córdoba, Gijón, Granada, Madrid) e internacionales (IASPM Roma, México DF, La Habana, Liverpool, Kassel y Tokio). Su línea de investigación principal es el Nuevo flamenco, publicando sobre Paco de Lucía, Enrique Morente, Enrique Heredia "Negri" y productores de flamenco electrónico. Aparte ha publicado y producido discos como *Electroflamenko* (2007), *Aleida* (2013), *Mirar atrás* (2015), *Mundos* (2017), *El otro cuento del lobo* (2018), *Alchemy on the Air* (2019), y ahora está trabajando en dos nuevos discos-libros, *Canarios y Flamencos* (2021) y *Por Mujeres* (2022).