

Análisis y reflexiones sobre el uso de rock, funk y songo en dos composiciones

Trabajo de grado licenciatura en música

JUAN JOSÉ LINARES TORRES

COD: 20182175025

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C. COLOMBIA**

Agradecimientos

Me gustaría agradecer en primera instancia a la Universidad Pedagógica Nacional por su excelente formación profesional, especialmente a mi departamento de educación musical sin dejar a un lado los maestros que hacen parte de ella como el tutor de la presente tesis y Andrés Leiva por su gran contribución en mi conocimiento, por otro lado agradezco al compañero y amigo Camilo Salgado por su apoyo leal en el camino de la universidad, además agradezco a la banda Niños en la Vía y sus integrantes Jonathan Ariza (baterista) , Andrés Molano (cantante) Salomón Acero (bajista) son excelentes músicos y personas aprendí mucho de ellos, agradezco por el admirable trabajo de Julián Silva (guitarrista) siendo productor del estudio *MixLab*, también agradezco a todos mis estudiantes por permitirme aprender de ellos y seguir en construcción como maestro y persona.

Por última instancia mis más puras e infinitas gracias a mis padres su apoyo moral, amor y cada sacrificio para cumplir mis metas, a mi familia por estar en momentos difíciles impulsándome a seguir adelante, y a mi compañera de vida Fabiana por su amor incondicional, son las luces en el camino para afrontar los desafíos.

Tabla de contenido

TABLA DE CONTENIDO

- **AGRADECIMIENTOS** — pág. 2
- **INTRODUCCIÓN** — pág. 6
- **DELIMITACIÓN DEL TEMA** — pág. 8
 - Planteamiento del problema — pág. 8
 - Pregunta de investigación — pág. 11
 - Justificación — pág. 12
 - Objetivos — pág. 15
 - Objetivo general — pág. 15
 - Objetivos específicos — pág. 15
- **ESTADO DEL ARTE** — pág. 16
- **MARCO TEÓRICO** — pág. 19
 - Investigación-creación — pág. 19
 - Autoetnografía — pág. 22
 - Bimusicalidad y fusión musical — pág. 24
 - Voz creativa — pág. 26
- **MARCO CONTEXTUAL** — pág. 28
 - El jazz: Antecedentes, fusiones y funciones — pág. 28
 - El Jazz rock — pág. 29
 - Funk rock — pág. 30
 - Contratiempo e improvisación en el rock fusión — pág. 32
 - Songo — pág. 34
 - **Producción musical (Conceptos técnicos)** — pág. 36
- **MARCO METODOLÓGICO** — pág. 54
 - Enfoque cualitativo — pág. 54
 - Tipo de investigación: Investigación-creación — pág. 56
 - Diseños de investigación — pág. 57

- Diseño de herramientas — pág. 58
- Categorías de análisis — pág. 59
- Proceso compositivo musical — pág. 61
- **RESULTADOS (Análisis de las obras)** — pág. 72
 - Dimensión melódica y armónica: “Es que no ves” — pág. 72
 - Dimensión melódica y armónica: “Sal” — pág. 82
 - Dimensión estructural y formal — pág. 88
 - Dimensión lírica — pág. 90
 - **COMPONENTE DE ANÁLISIS: PRODUCCIÓN MUSICAL** — pág. 94
 - Estructura de Ganancia y captura — pág. 94
 - Procesamiento de señales y mezcla — pág. 97
 - Edición y post-producción — pág. 99
- **CONCLUSIONES** — pág. 115
- **BIBLIOGRAFÍA** — pág. 117
- **ANEXOS** — pág. 117

Índice de ilustraciones

Índice de Tablas

- **Tabla 1:** Fases de la investigación — pág. 59
- **Tabla 2:** Registro autoetnográfico (Diario de campo) — pág. 60
- **Tabla 3:** Características musicales analizadas — pág. 61
- **Tabla 4:** Práctica musical: Fusión y composición — pág. 62
- **Tabla 5:** Análisis estructural LaRue — “Es que no ves?” — pág. 71
- **Tabla 6:** Análisis estructural LaRue — “Sal” — pág. 80

Índice de Ilustraciones (Partituras)

- **Ilustración 1:** Compases 17-20 score “Es que no ves?” — pág. 74
- **Ilustración 2:** Compases 26-29 score “¿Es que no ves?” — pág. 74
- **Ilustración 3:** Compases 53-56 “The lick” — pág. 79
- **Ilustración 4:** Compases 65-68 SOLO — pág. 79
- **Ilustración 5:** Compases 1-4 INTRO 1 score “Sal” — pág. 81
- **Ilustración 6:** Compases 5-12 score “Sal” — pág. 82

Índice de Imágenes (Producción y Captura)

- **Imagen 1:** Captura de sesión: Guitarra rítmica — pág. 65
- **Imagen 2:** Captura de sesión: Voz principal — pág. 66
- **Imagen 3:** Captura de sesión: Bajo eléctrico — pág. 67
- **Imagen 4:** Registro técnico: Primer riff de bajo — pág. 69
- **Imagen 5:** Captura de mezcla: Canción “Sal” — pág. 69
- **Imagen 6:** Estructura de ganancia (Gain Staging) — pág. 94
- **Imagen 7:** Medición de señal: VUmetro en DAW — pág. 95
- **Imagen 8:** Configuración de Plugins en Bus Maestro — pág. 97
- **Imagen 9:** Procesamiento vocal y duplicación — pág. 99
- **Imagen 10:** Uso de Trigger en redoblante — pág. 99

INTRODUCCIÓN

La música, no solamente es una serie de sonidos, ritmos o una técnica en desarrollo; es una configuración que crea y recrea los pensamientos más profundos y un puente para la expresión de los sentimientos de una forma artística, abriendo la ventana a otras formas de comunicarnos (Swanwick, 1991).

En los lenguajes sonoros se encuentran diversas manifestaciones que se transforman según las culturas y los contextos históricos, políticos, económicos y tecnológicos. Esta evolución permite que los sonidos se fusionen para responder a nuevas necesidades de comunicación, dando lugar a fenómenos estilísticos híbridos en la creación musical.

Desde los años 50's hasta los 70's del siglo XX podemos encontrar tres expresiones musicales que fueron desarrolladas en diferentes momentos históricos y escenarios culturales. Por un lado encontramos al rock, nacido en los años 50 como una manifestación juvenil vinculada al blues (Simon Frith, 1981), el funk en los años 60 aportando groove y ritmo siendo una mezcla de jazz, blues y soul se consolida como una expresión afroamericana (Rickey Vincent, 1996) y por último con el songo nacido en Cuba, en los años 70 siendo una mezcla de jazz, salsa, funk y rock representando en sí una revolución en la música constituyéndose como un fuerte referente musical (Leonardo Acosta, 2003) para su época y para fusiones musicales futuras.

Así podemos encontrar que las fusiones musicales de los géneros existentes no solamente funcionan muy bien, sino que le da la posibilidad a la creación de otras miradas, otros sonidos, otros momentos históricos y lo más importante es tener otras oportunidades sonoras. Es por ello que en el presente trabajo se realizará el proceso compositivo de fusión musical entre el funk, el

rock y el songo, consolidado en las obras “*Es que no ves*” y “*Sal*” abriendo el panorama a un contexto de integración musical e investigación, permitiendo recopilar las memorias de este proceso de fusión, los contrastes, sentimientos y sensaciones que deja el poder integrar los sonidos mencionados con anterioridad fortaleciendo la esencia territorial y cultural que permea la música.

Las obras estudiadas integran vivencias socioculturales sobre la vida y el amor, partiendo de la línea de investigación-creación de la Universidad Pedagógica Nacional. Esta iniciativa motiva a los docentes en formación a transformar narrativas cotidianas en nuevos estilos musicales que conecten con la juventud. Así, el proceso compositivo trasciende el análisis técnico para convertirse en una fuente de placer estético, el cual, según Kant (1790), no reside en el objeto mismo, sino en el libre juego armónico entre la imaginación y el entendimiento.

Planteamiento del problema

La composición musical es un proceso complejo inmerso en dimensiones académicas y profesionales. Su objetivo es la materialización de un mensaje sonoro que resuene por su calidad musical y en muchos casos de impacto social. Actualmente, esta labor implica una profunda responsabilidad con la audiencia, buscando generar un legado positivo por medio del arte independiente. Un aspecto particular de la composición contemporánea es la fusión de géneros, una práctica que demanda la integración de al menos dos estilos distintos. Este enfoque no sólo revela las infinitas posibilidades del arte musical, también marca una nueva etapa en la creación artística, planteando desafíos inéditos para los compositores.

Dentro del panorama compositivo también se encuentra que esta búsqueda de identidad y desarrollo del estilo implican ciertas técnicas y tendencias propias de los géneros. Situación que acarrea una serie de interrogantes respecto a cómo el compositor puede mediar entre ambos estilos y el cómo gestiona dichas tensiones, para el desarrollo de una hibridación musical, desde un enfoque cualitativo desarrollado a partir de la auto etnografía. En ese sentido entender cómo, por medio de diversas situaciones de contexto: social, político, creativo y personal; surge la necesidad de componer dos piezas musicales a través de la fusión. La construcción de una identidad musical, utilizando los elementos musicales del rock con los ritmos latinos y el estilo de género urbano, a partir de una experiencia propia del autor que la desarrolla en este estudio.

Un factor determinante en esta investigación es la exploración sonora que se realizan en las obras interpretadas por los músicos de la banda “Niños en la vía (N.E.L.V)” el cual a partir de la

realización de dos piezas musicales se puedan resolver incógnitas tales como ¿Cuáles fueron los referentes que inspiraron la creación de estas piezas?, ¿Qué elementos específicos de la composición integran la identidad sonora de las obras en cuestión?

Una de las características de la autenticidad del artista, es que está inevitablemente sujeta a su contexto, ya que es a través de este que se construye su identidad, como sugiere Brunner (1991). En este sentido, la música puede entenderse como una práctica cultural en la que los sujetos no solo expresan, sino también configuran su identidad a partir de sus experiencias y relaciones sociales (Small, 1998). De esta manera, la creación musical se convierte en un espacio donde el contexto, la experiencia y la exploración consolidan un “son” propio del artista.

Hay que comprender que al hablar de la experimentación del rock fusión se plantean una serie de incertidumbres significativas para los compositores y artistas, pues si bien, el mercado musical recibe nuevos estilos sonoros y nuevas vitrinas gracias a la difusión y el posicionamiento de la industria musical en redes sociales. También existe una gran posibilidad del uso de las nuevas tecnológicas que promueven fusiones a través de algoritmos por medio de recursos y elementos ya preexistentes. También implica una dificultad al momento de desarrollar la autenticidad y la misma *“se convierte en una forma de producción de serie, donde el individuo se explota a sí mismo creyendo que se está realizando”* (Han, 2017, p. 12).

La hibridación no es solo un proceso de mezcla de elementos descontextualizados, sino un campo de negociación donde lo culto, lo popular y lo masivo se resignifican mutuamente bajo tensiones sociales, permitiendo que las estructuras académicas se expandan al incorporar narrativas de la vida cotidiana. (García Canclini, 2001, p. 14)

El estudio de esta hibridación, que en este caso es de Funk, Salsa y Rock, permitiría abordar técnicas y métodos innovadores de creación y aprendizaje, fomentando la integración cultural y el desarrollo de propuestas artísticas alternativas. Integrar estos géneros plantea el reto de establecer un equilibrio entre la resistencia y la rebeldía del rock como los describe Hall (1981/2014, p. 128), con la fiestaailable de los ritmos latinos o el funk.

Sumado a lo anterior, la saturación de una industria musical contemporánea que evidencia una fuerte inclinación hacia la reinterpretación —a través de prácticas como el *cover* o el *remix*— puede entenderse como la proliferación de “creaciones de segundo nivel”, más que simples reducciones, podría incidir en un desincentivo de la práctica compositiva original según Gérard Genette (1982). En esta misma línea, surge la necesidad de que el compositor reflexione de forma crítica sobre si la hibridación de géneros urbanos actúa realmente como una transformación hipertextual capaz de generar nuevos lenguajes, o si, por el contrario, se limita a reproducir dinámicas de nostalgia que terminan por “decorar” estructuras preexistentes, fenómeno que Simon Reynolds (2011) denomina *retromanía*.

Con esos planteamientos expuestos, aparece una nueva problemática: la escasez de sustento académico que explore a detalle y profundidad la hibridación entre Rock, Funk y Songo como herramienta compositiva y también didáctica. Lo que desemboca en ir casi a ciegas en el desarrollo teórico y práctico de la presente investigación.

Bajo esta premisa, el compositor no dispone de metodologías previamente establecidas o de referencias sistematizadas que puedan orientar este trabajo de manera más simple, lo cual lleva a que este desarrolle estrategias propias para afrontar las dificultades relacionadas con la fusión e integración de los elementos musicales característicos de cada género. Este vacío tanto en la

literatura académica, como en las prácticas universitarias, plantean la necesidad de abordar esta temática que va más allá de una simple mezcla o fusión; pues este surge como un problema de investigación que demanda procesos de análisis, organización del conocimiento y una propuesta creativa fundamentada, lo cual nos lleva a la pregunta principal de la investigación:

Pregunta de investigación

¿Cómo se analiza el concepto de voz creativa en dos composiciones que fusionan los elementos musicales del género rock, con los ritmos latinos y urbanos desde una perspectiva autoetnográfica?

Justificación

Esta investigación - creación, parte del interés por fortalecer el campo de la fusión musical desde la academia, atendiendo a la demanda de intereses externos por comprender los procesos de integración de diferentes géneros musicales.

En el marco de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional [UPN], este producto busca aportar un análisis, experimentación y documentación de los procesos creativos que articulan diversas tradiciones musicales. Todo con el fin de proporcionar insumos técnicos, artísticos y pedagógicos que sean de utilidad tanto para la formación docente como en el desarrollo de nuevas propuestas musicales en el territorio.

La UPN también se ha encargado de analizar los fenómenos socioculturales, y desde la facultad de Artes esto sigue siendo una constante dentro del componente de aprendizaje. Se entiende también que la música será siempre un factor cambiante y protagonista de los tiempos (Merriam, 1964). Razón por la cual, desde la Licenciatura en Música el concepto de “fusión musical” cobra importancia y relevancia al punto de poder ser caracterizado para así establecerse un material de consulta en temas futuros de fusiones musicales.

Diversos trabajos desarrollados en el repositorio de la Universidad Pedagógica Nacional evidencian el interés por comprender la música no solo como práctica artística, sino como un campo investigativo y pedagógico en constante construcción. En este sentido, investigaciones en el marco de la Licenciatura en Música han resaltado la importancia de fortalecer el componente

investigativo dentro de la formación musical, articulando procesos creativos con reflexión académica y sistematización del conocimiento. Un ejemplo de ello es el trabajo de Vanegas (2015), quien a través de la flauta propone procesos de composición, creación y producción entendidos como una experiencia de aprendizaje significativa. Asimismo, otros estudios abordan la relación entre música, contexto sociocultural y prácticas pedagógicas, reconociendo la producción musical como un espacio donde se re direccionan saberes disciplinares y experiencias territoriales (Cisneros, 2021).

De manera particular, el trabajo de Pirachican (2021) resulta fundamental para esta propuesta, en tanto vincula la creación musical con procesos analíticos y reflexivos, destacando la importancia de documentar las prácticas de composición y experimentación sonora como formas legítimas de producción de conocimiento en la academia. Esto, al hacer una mirada académica y creativa dentro de la misma licenciatura, resultando así que este presente trabajo tiene una importancia fundamental la investigación-creación, al situar dentro de una línea que reconoce la fusión musical y los procesos creativos como escenarios válidos para la generación de conocimiento pedagógico, artístico y cultural.

El siguiente documento expone un proceso de investigación-creación que nace desde la inquietud y el deseo del investigador por experimentar la integración entre el rock, el funk y el songo incluyendo el tratamiento literario que redimensiona la musicalidad y que caracterizan el territorio. El resultado, dos exploraciones musicales y composiciones denominadas **“Es que no ves”** y **“Sal”**. Las reflexiones desarrolladas en este documento también aportan a artistas interesados en la creación de propuestas de rock fusión, al permitir el análisis de estas hibridaciones desde una

perspectiva estilística. Asimismo, las conclusiones amplían la comprensión de las características propias de cada género y sus posibilidades de interacción.

Cabe resaltar que dentro del panorama musical urbano contemporáneo la fusión de géneros se ha convertido en una herramienta esencial para la innovación y el reflejo de la diversidad cultural. En este caso, Colombia ofrece una rica tradición musical lo que propicia, junto con su contexto sociocultural, un terreno fértil para la experimentación y combinación de estilos como el rock, el funk y la salsa, específicamente el songo.

Las reflexiones realizadas a lo largo del presente documento también constituyen un aporte para los artistas interesados en realizar rock fusión con distintas tendencias musicales, para poder analizar el panorama de tales hibridaciones. En cuanto a lo estilístico, las conclusiones abren un abanico respecto a las características entre un género y otro.

Esta investigación-creación amplía las posibilidades sonoras y expresivas dentro del campo de creación musical pues al integrar elementos del, el funk, el rock y el songo, acrecientan las posibilidades sonoras y expresivas. Se analizan aspectos tímbricos, rítmicos y estilísticos que dan mayor flexibilidad a la narrativa musical. Cada género proporciona características distintivas: crítica social, energía, riqueza rítmica etc. Documentar este proceso creativo no solo tiene un valor artístico, sino también investigativo al generar insumos útiles para futuras exploraciones musicales en la academia.

Objetivo general

Desarrollar y documentar un proceso compositivo autoetnográfico que permita configurar una voz artística e identidad sonora propia, mediante la experimentación y fusión de elementos musicales del rock, funk y songo, en las obras: “**Es que no ves**” y “**Sal**”.

Objetivos específicos

1. Analizar las características musicales de las obras “*Es que no ves*” y “*Sal*” para identificar cómo estas, contribuyen a la identidad sonora propia.
2. Explorar los elementos musicales del rock, el funk, el songo y el rap, que contribuyan a la realización de dos composiciones.
3. Documentar por medio de material audiovisual y sonoro las prácticas de producción musical, que permitan comprender el proceso compositivo.

ESTADO DEL ARTE

Es fundamental subrayar que los documentos citados reflejan un trabajo artístico y cultural profundamente ligado a un tiempo y un espacio determinados. Por ello, se recomienda al lector evitar concebir una única ruta o modelo de cómo se produce la fusión musical en géneros como el funk, el rock o el songo. En realidad este proceso se encuentra permeado también por la cultura, el territorio, la comunidad participante y por supuesto, los creadores e investigadores que lo impulsan.

Dentro del marco de la investigación-creación en música, particularmente en los procesos de fusión entre géneros latinoamericanos y globales como el funk, el rock o la salsa, es posible identificar una red compleja de antecedentes que no solo documentan prácticas musicales, sino que también configuran formas de pensamiento sobre la creación sonora. Estos antecedentes pueden organizarse en tres grandes categorías: investigativos, teóricos y estéticos, las cuales, lejos de operar de manera aislada, se interrelacionan y se retroalimentan constantemente.

En primer lugar, los referentes investigativos permiten comprender cómo los procesos de fusión musical han sido analizados desde contextos específicos, revelando su vínculo con dinámicas sociales, culturales y tecnológicas. Un ejemplo central es el estudio consignado en *Travesías por la tierra del olvido*, donde se examina la producción musical de Carlos Vives y su agrupación La Provincia. Este trabajo documenta cómo, entre 1993 y 2013, se consolidó una propuesta estética que articula el vallenato tradicional con lenguajes del pop, el rock y el funk, mediada por tecnologías de grabación y producción contemporáneas (Sevilla et al., 2014). Más allá de un

análisis musical, este estudio evidencia la construcción de una “colombianidad sonora”, donde la tradición no se conserva de manera estática, sino que se resignifica mediante procesos de hibridación.

A este panorama se suma el debate sobre identidad presente en *Creación musical e identidad cultural en América Latina*, donde se plantea que toda obra surge de la asimilación de influencias culturales, sociales y políticas que configuran el mundo interior del creador (Torres, 1988). Esta perspectiva refuerza la idea de que la fusión musical no responde a una fórmula universal, sino a procesos situados, determinados por el territorio, la historia y las experiencias individuales y colectivas.

En segundo lugar, los referentes teóricos ofrecen herramientas conceptuales para analizar y comprender estos procesos. En este ámbito, el aporte de Rubén López-Cano en *Música dispersa* resulta fundamental, ya que introduce nociones como intertextualidad, reciclaje, apropiación y remix como categorías analíticas de la música contemporánea (López-Cano, 2018). Desde esta perspectiva, prácticas como el *mashup*, el *sampleo* o el remezcla no son anomalías, sino formas legítimas de producción musical en la era digital.

Complementariamente, el enfoque analítico de Jan LaRue en *Análisis del estilo musical* proporciona una metodología estructurada para examinar los elementos constitutivos del lenguaje musical —sonido, armonía, melodía, ritmo y forma— y su interacción en la construcción del estilo (LaRue, 1989). Este marco permite abordar las fusiones musicales también desde su dimensión estructural.

Por otro lado, la perspectiva metodológica de la auto etnografía introduce una dimensión reflexiva que vincula la experiencia personal del creador con su contexto sociocultural, entendiendo la investigación como un proceso que conecta lo autobiográfico con lo cultural (Bénard Calva, 2019). En el campo de la investigación-creación, este enfoque resulta especialmente relevante, ya que reconoce al artista-investigador como sujeto situado.

Finalmente, los *referentes estéticos* se manifiestan en obras musicales concretas que ejemplifican los procesos de fusión descritos. La pieza *La Muralla*, interpretada por artistas como Tego Calderón y Tito Auger, constituye un ejemplo de hibridación entre la tradición afrocaribeña y el rock (Rosario Luna R. 2025)¹. Por su parte *Aeroplane* de Red Hot Chili Peppers evidencia la integración del funk con el rock alternativo, mostrando cómo estos cruces también se desarrollan en contextos anglosajones y globales. (Ben Feldman 2026, 27:32.)²

Estos ejemplos permiten observar cómo en el plano estético la fusión musical se materializa en decisiones concretas de arreglos, instrumentación y producción. No obstante, estos procesos no responden a modelos únicos ni replicables, sino que emergen de contextos específicos y de la interacción entre múltiples factores: la cultura, el territorio, la comunidad y las trayectorias individuales de los creadores, la articulación entre referentes investigativos, teóricos y estéticos permite comprender la fusión musical como un fenómeno complejo, dinámico y situado. Más que un resultado, se trata de un proceso en constante transformación, donde la tradición y la innovación coexisten y se redefinen mutuamente.

¹ Cita Rosario Luna sobre el texto Puya como origen del Metal afrocaribeño: inicios de un análisis socio-musical el cual estudia a puya como referente de fusión musical

² Extracción del documental *The Rise of the Red Hot Chili Peppers* en la que se documenta la vida, obra e influencias de la banda, allí mencionan la fusión musical como su eje de composición.

Marco teórico

El marco teórico constituye el fundamento conceptual de la investigación, pues reúne y analiza las teorías, enfoques y antecedentes que permiten comprender el problema de estudio. Su propósito es contextualizar la temática, identificar aportes relevantes y ofrecer las bases necesarias para orientar el análisis y la construcción de los resultados, en ese sentido, se hace a continuación un recorrido por algunos autores y sus percepciones que guiarán el desarrollo de este proyecto de investigación.

Investigación-creación

La investigación-creación se configura como un enfoque emergente dentro del campo de las artes que propone una integración entre la práctica artística y la producción de conocimiento. A diferencia de los modelos tradicionales de investigación en los cuales el conocimiento se genera a partir de la observación, el análisis o la experimentación bajo criterios científicos convencionales, la investigación-creación reconoce la práctica artística como un medio legítimo de indagación, reflexión y construcción epistemológica (Borgdorff, 2010).

Este enfoque parte de la premisa de que el arte no solo es un objeto de estudio, sino también una forma de conocimiento en sí misma. En este sentido, la creación artística deja de ser únicamente un resultado final para convertirse en un proceso investigativo en el que se formulan preguntas, se exploran posibilidades y se generan respuestas a través de la práctica (López-Cano & San Cristóbal,

2014). La obra artística, por tanto, no se entiende como un fin aislado, sino como parte de un proceso más amplio de reflexión crítica.

En el ámbito académico, la investigación-creación ha cobrado relevancia en las últimas décadas, especialmente en programas de formación artística, donde se ha planteado la necesidad de reconocer las particularidades de los procesos creativos como formas válidas de investigación. En este contexto, se busca superar la dicotomía entre teoría y práctica, entendiendo que ambas dimensiones se retroalimentan y se construyen de manera simultánea (Hernández, Fernández & Baptista, 2016).

Según López-Cano y San Cristóbal (2014), la investigación-creación en música implica la articulación entre tres dimensiones fundamentales: la práctica artística, la reflexión crítica y la contextualización teórica. Estas dimensiones permiten que el proceso creativo no se limite a la intuición o la experimentación espontánea, sino que se estructure a partir de decisiones conscientes que pueden ser analizadas, documentadas y comunicadas.

Uno de los rasgos distintivos de la investigación-creación es su carácter procesual. A diferencia de otros enfoques que priorizan los resultados, este modelo pone énfasis en el proceso de creación, entendiendo que es allí donde se generan los principales aportes de conocimiento. Esto implica documentar las etapas del proceso creativo, registrar las decisiones tomadas y reflexionar sobre las tensiones, dificultades y hallazgos que surgen durante la práctica (Borgdorff, 2010).

Asimismo, la investigación-creación reconoce el papel central del sujeto creador. En este enfoque, el artista no es un observador externo, sino un agente activo que produce conocimiento a partir de su experiencia. Esta característica la vincula estrechamente con metodologías cualitativas como la

autoetnografía, en las que la subjetividad del investigador se convierte en un elemento clave para el análisis (Galeano, 2021).

En el contexto musical, la investigación-creación permite abordar la composición como un proceso investigativo en el que se exploran elementos como la armonía, el ritmo, la forma, la instrumentación y la producción sonora. En este sentido, la creación de obras musicales no solo responde a una intención estética, sino también a preguntas de investigación relacionadas con la construcción de identidad sonora, la fusión de géneros y la exploración de nuevas posibilidades expresivas (López-Cano & San Cristóbal, 2014).

En el caso de la presente investigación, la investigación-creación se materializa en el proceso compositivo de las obras “Es que no ves” y “Sal”, en las cuales se integran elementos del rock, el funk y el songo. Este proceso no se limita a la producción de las obras, sino que incluye la documentación de las decisiones creativas, el análisis de los elementos musicales y la reflexión sobre las experiencias que dieron origen a dichas composiciones.

De esta manera, la investigación-creación permite articular la práctica artística con la producción de conocimiento, generando un aporte tanto en el ámbito musical como en el académico. Al documentar y analizar el proceso creativo, se construye un marco de referencia que puede ser útil para futuras investigaciones, contribuyendo al desarrollo del campo de la fusión musical y a la comprensión de los procesos compositivos en contextos contemporáneos.

Auto etnografía:

Es considerada principalmente como un método de investigación cualitativa, sin embargo, también se reconoce como un enfoque teórico, ya que está sustentada en principios epistemológicos y conceptuales, surge de la necesidad de vincular la experiencia personal del investigador con el análisis cultural, reconociendo que el conocimiento no se produce desde la neutralidad, sino desde la implicación subjetiva y situada, se caracteriza por la integración de narrativas autobiográficas, reflexiones críticas y análisis de los contextos sociales en los que se desarrolla la práctica artística. Bénard Calva, S. M. (2019).

Para Ruth Behar (1996), en *The Vulnerable Observer*, la auto etnografía implica asumir la vulnerabilidad del investigador como parte constitutiva del proceso. La subjetividad no resta rigor, sino que aporta una dimensión ética y humana al conocimiento, pues conecta lo íntimo con lo colectivo. Behar, subraya que el investigador no puede desligarse de su propia historia, y que la honestidad intelectual consiste en reconocer cómo sus vivencias atraviesan el objeto de estudio.

En el campo de la investigación artística, Rubén López-Cano (2024) plantea que la auto etnografía es una herramienta clave para que los creadores reflexionen sobre su práctica y su identidad. Al documentar el proceso creativo desde la perspectiva del propio artista, se legitima la voz del compositor como fuente de conocimiento y se visibilizan las tensiones entre tradición, subjetividad y producción cultural contemporánea, enfatizando que este enfoque permite construir un discurso crítico sobre la práctica musical, integrando la experiencia personal con la reflexión académica.

Por su parte, María Eumelia Galeano (2021) destaca que la auto etnografía es una estrategia de investigación cualitativa situada, en la que el investigador se reconoce como parte del fenómeno que estudia. Para ella, este método permite visibilizar las experiencias individuales como parte de un entramado social más amplio, aportando a la construcción de conocimiento crítico y contextualizado. En el ámbito musical, esto significa que el compositor-investigador no sólo describe sus obras, sino que también reflexiona sobre cómo su contexto cultural, social y político influye en la configuración de su identidad sonora.

La auto etnografía aplicada a la creación musical implica registrar las decisiones estilísticas, técnicas y conceptuales desde la perspectiva del propio autor, integrando diarios de trabajo, reflexiones escritas, entrevistas consigo mismo y análisis de las obras producidas. Este enfoque convierte el proceso compositivo en un espacio de investigación donde la práctica artística y la reflexión personal se entrelazan. Así, el compositor-investigador no se limita a producir obras, sino que también genera conocimiento sobre cómo se construye una voz creativa y una identidad musical en diálogo con referentes culturales y con la experiencia vivida.

En el caso de esta investigación, la auto etnografía permitirá comprender cómo las obras **“Es que no ves”** y **“Sal”**, no son únicamente productos musicales, sino también testimonios de un proceso vital y cultural. La fusión de géneros como el rock, el funk y el songo se convierte en un medio para narrar la experiencia personal del autor, mientras que la reflexión auto etnográfica legitima esa práctica como conocimiento académico.

Bimusicalidad y fusión musical:

El etnomusicólogo Mantle Hood (1918-2000) se consolida como un referente ineludible para comprender las lógicas de la creación musical contemporánea a través de su concepto de bimusicalidad. Según Hood (1971), este enfoque metodológico exige que el investigador no sólo domine el sistema cultural en el que se formó, sino que desarrolle una competencia práctica y profunda dentro del entorno musical que estudia. Esta inmersión técnica y relacional proporciona las herramientas necesarias para alcanzar una comprensión integral del ecosistema sonoro, permitiendo que el proceso de creación se fortalezca y caracterice a partir de las estructuras ya posicionadas en el campo musical.

Cabe resaltar que este contexto y serie de investigaciones que brinda el maestro Hood siguen en esencia marcando las líneas de investigación creación a la hora de componer o crear obras donde se reúnen uno o varios géneros musicales, pues el pensar en que es de suma importancia conocer los ritmos que se quieren mezclar y a su vez dinamizar, nos obliga a tener una percepción más precisa de los géneros musicales, cosa que plantea desde 1971.

En el marco de la investigación-creación, la bimusicalidad se traduce en la necesidad de dominar —al menos parcialmente— los códigos estilísticos, técnicos y expresivos de los géneros involucrados en un proceso de fusión. Este dominio no se reduce a la ejecución instrumental, sino que incluye la comprensión de sus estructuras rítmicas, sistemas armónicos, prácticas interpretativas y contextos socioculturales. En este sentido, se convierte en una herramienta metodológica que permite al compositor transitar entre diferentes universos sonoros sin caer en simplificaciones o apropiaciones superficiales.

Fusión musical

La fusión musical, por su parte, puede definirse como un proceso complejo de interacción entre tradiciones sonoras diversas, en el cual se articulan elementos de distintos géneros para dar lugar a nuevas configuraciones estéticas. A diferencia de una simple mezcla o yuxtaposición, la fusión implica una reorganización estructural que transforma los elementos originales en un lenguaje emergente. Este proceso requiere decisiones conscientes sobre qué elementos conservar, cuáles modificar y de qué manera integrarlos en una lógica coherente.

Desde la perspectiva de la musicología contemporánea, la fusión musical se inscribe dentro de dinámicas más amplias de circulación cultural, en las que los géneros musicales se transforman constantemente a través del contacto, la migración y la tecnología. López-Cano (2018) propone que prácticas como el remix, la apropiación y el reciclaje son manifestaciones de un ecosistema musical en el que la creación se construye a partir de materiales preexistentes. En este contexto, la fusión no debe entenderse como una anomalía, sino como una condición inherente a la música contemporánea.

Asimismo, autores como Gioia (2011) destacan que géneros como el jazz han sido históricamente espacios privilegiados para la fusión, debido a su carácter abierto e improvisatorio. La capacidad del jazz para integrar elementos de otras tradiciones ha dado lugar a múltiples subgéneros, evidenciando que la fusión no solo responde a decisiones estéticas, sino también a contextos sociales, tecnológicos y culturales específicos. En el ámbito latinoamericano, la fusión musical adquiere una dimensión particular al vincularse con la construcción de identidades culturales

híbridas. La integración de géneros como el rock, el funk y el songo no solo responde a afinidades musicales, sino también a procesos históricos de intercambio cultural, en los que lo local y lo global se entrelazan para producir nuevas formas de expresión.

Voz Creativa

La voz creativa se configura como un concepto central dentro de la investigación artística contemporánea, en tanto permite comprender la manera en que un creador construye un discurso propio a partir de su práctica. No se trata únicamente de un estilo reconocible o de una serie de rasgos formales, sino de un proceso complejo en el que confluyen experiencias personales, referentes culturales, decisiones técnicas y posicionamientos estéticos. En el contexto de la investigación-creación, la voz creativa adquiere una dimensión reflexiva, ya que el artista no solo produce obras, sino que también analiza y documenta su proceso. Según López-Cano (2024), este enfoque permite transformar la práctica artística en un espacio de generación de conocimiento, en el que la subjetividad del creador se legitima como fuente válida de investigación.

La construcción de la voz creativa implica un diálogo constante entre tradición e innovación. Por un lado, el creador se nutre de referentes musicales que configuran su marco de acción; por otro, busca diferenciarse mediante la exploración de nuevas posibilidades sonoras. Este proceso no es lineal ni homogéneo, sino que se desarrolla a través de tensiones, experimentaciones y decisiones que se consolidan progresivamente en una identidad artística.

Es importante distinguir entre identidad musical y voz creativa. Mientras la identidad musical puede ser entendida como el conjunto de características estilísticas que permiten reconocer una obra o un autor, la voz creativa enfatiza el proceso mediante el cual dichas características se construyen. En este sentido, la voz creativa no es un resultado fijo, sino una configuración dinámica que se transforma a lo largo del tiempo.

En el caso de la fusión musical, la voz creativa se vuelve especialmente relevante, ya que el compositor debe negociar entre diferentes lenguajes y tradiciones. La manera en que se resuelven estas tensiones —qué elementos se priorizan, cómo se articulan y qué sentido adquieren— es lo que define la singularidad del discurso artístico.

Marco contextual

El jazz, antecedentes, fusiones y funciones dentro del contexto musical

Se realizó una revisión del material documental disponible que contribuyó a la elección de las características musicales de los géneros mencionados. Las investigaciones revisadas son: *La guitarra eléctrica en el Rock fusión como herramienta pedagógica hacia el mundo de la guitarra eléctrica* del artista e investigador colombiano Juan Pablo Vallejo quien publicó varios ensayos y documentos académicos sobre tendencias y géneros.

Por parte del material del funk jazz se revisó la investigación titulada *Historia del Jazz* del autor estadounidense Ted Gioia (1997), la cual establece como conceptos socioculturales que el Jazz-funk es un nuevo estilo o subgénero del jazz tradicional de la línea propia de Nueva Orleans. El libro, une los conocimientos del erudito con las virtudes expresivas del divulgador entusiasta para componer el más completo panorama de este género: desde su prehistoria y la temprana africanización de la música americana, hasta las semblanzas de las grandes figuras del siglo XX y de los distintos estilos y geografías, incluidas el Jazz Funk.

El Jazz funk se ha caracterizado por un fuerte "backbeat", un sonido rítmico de la música que hace hincapié en el segundo y cuarto tiempo de un compás, ha tenido éxito gracias a la fuerza impresa del **Groove** generando esa “emoción sentimental” propia de la melodía rítmicamente expansiva. El funk tiene una alta dosis de swing que se produce por la interacción de la música y por la coordinación rítmica de una agrupación, dándole énfasis a la integración de la guía en la batería, el

bajo eléctrico y la guitarra. Un elemento clave del jazz funk son los teclados y la mezcla de efectos propios de la tecnología en la utilización de sonidos eléctricos. Algunos especialistas afirman que el Jazz funk también es una mezcla de funk, soul y música R & B que han desembocado en el océano comercial de la música disco rock jazz y, con arreglos, riffs y solos jazzeros. (Cotgrove, 2009)

El Jazz rock

De acuerdo con Berendt y Huesmann (2009), el jazz rock —o jazz fusión— representa una de las fusiones más significativas en la evolución de la música contemporánea. Esta corriente se distingue por integrar la libertad interpretativa y la improvisación del jazz con la rigidez rítmica del beat binario y la potencia sonora de la batería de rock. Según los autores, la transición hacia la electrificación de los instrumentos (como el bajo eléctrico y los sintetizadores) no fue solo un cambio tímbrico, sino un movimiento estético que, sumado a la espontaneidad característica del jazz, consolidó a esta fusión como un género autónomo con un lenguaje propio y definido.

Sumado a lo anterior, The Editors of Encyclopaedia Britannica (s.f.), también documenta que, desde finales de los sesenta, iconos importantes del jazz como lo fue y lo sigue siendo Miles Davis, junto a sus grandiosos músicos como Tony Williams, Jhon McLaughlin, Wayne Shorter, Joe Zawinul, Herbie Hancock, Larry Young y Chick Corea- lideran un cambio radical en el sonido del jazz cuando fueron orientando sus fusiones a una estética más eléctrica e intensa siendo más cercano al contexto del rock.

Estos primeros pasos en la fusión del jazz y el rock se pueden apreciar en los emblemáticos álbumes como *In a Silent Way* de Miles Davis (1969) donde se aprecia la introducción de teclados electrónicos y estructuras abiertas en la composición, también está el trabajo titulado *Bitches Brew* (1970) donde se aprecia la consolidación de instrumental eléctrico y técnicas experimentales. (Atharo Music, 2025; KNKX Public Radio, 2025). Estas producciones fueron un punto de inflexión donde se evidencia la conexión total entre el jazz, el rock y uno que otro toque de otras corrientes musicales, acción que configuró la etapa moderna de la fusión musical.

Funk rock

El funk emerge en Estados Unidos durante la década de 1960 como una evolución de tradiciones afroamericanas como el soul, el rhythm and blues y el jazz. Más que un género musical en sentido estricto, el funk puede entenderse como una lógica rítmica y estética que reorganiza las jerarquías tradicionales de la música popular, situando el ritmo en el centro de la experiencia sonora. De acuerdo con Rickey Vincent (1996), una de las características fundamentales del funk es la primacía del groove, entendido como una cualidad rítmica que surge de la interacción entre los músicos y que genera una sensación de cohesión y movimiento.

A diferencia de otros géneros donde la melodía o la armonía ocupan un lugar predominante, en el funk el énfasis recae en la repetición de patrones rítmicos y en la construcción de una base sólida a partir del bajo y la batería. En esta misma línea, Anne Danielsen (2006) profundiza en el análisis del groove desde una perspectiva micro temporal, señalando que el funk no puede comprenderse únicamente a partir de su notación musical. Elementos como el desplazamiento rítmico, las

variaciones sutiles en la ejecución y la interacción entre los instrumentos generan una sensación de “elasticidad temporal” que es fundamental para la experiencia del oyente.

El bajo eléctrico desempeña un papel central en la configuración del lenguaje funk, ya que no solo establece la base armónica, sino que también actúa como un elemento rítmico. Sus líneas suelen ser sincopadas y repetitivas, lo que contribuye a la construcción del Groove. Por su parte, la batería refuerza esta lógica mediante patrones que enfatizan el contratiempo y la subdivisión rítmica.

Otro aspecto relevante del funk es su carácter colectivo, la música no se construye a partir de un protagonismo individual, sino de la interacción entre los músicos, cada instrumento cumple una función específica dentro del entramado sonoro, lo que genera una textura densa y dinámica.

Desde una perspectiva cultural, el funk también se vincula con procesos de afirmación identitaria dentro de las comunidades afroamericanas. Su énfasis en el cuerpo, el baile y la repetición rítmica refleja una concepción de la música como experiencia compartida, en la que lo sonoro y lo corporal se integran.

El funk rock es un género musical que se hizo popular por las notas persistentes del bajo, con movimiento fuerte y lentos combinados, se caracteriza por los cortos pero acelerados riffs de guitarra que se homogenizan con la **batería**. El género se caracteriza por seguir manteniendo la esencia del rock moderno y del funk, como lo es el grupo Jamiroquai quienes han sostenido en su práctica la totalidad su estilo funk. Hay otras bandas que han seguido los pasos de fusionar efectos y ritmos con buen resultado como Rage Against the Machine con su versión de "Renegades of Funk" original de Afrika Bambaataa.

Contratiempo e improvisación en el rock fusión

Una de las características más comunes que se presenta en el género **rock fusión** y que el investigador seleccionó para el trabajo de fusión musical es el contratiempo. Al ser él **rock fusión** un género más moderno que el funk **jazz** se puede rastrear con mayor exactitud los sucesos que promovieron su origen. Uno de estos, quizás de los más importantes, es el contratiempo, el cual identificó a la música jazz de la del resto del mundo y se convirtió en la fórmula con la cual los músicos crearon otros géneros. El contratiempo, el cual el investigador seleccionó para el trabajo de fusión musical, es la característica que se evidencia en el nivel rítmico–armónico en donde se ejecuta un patrón constante que destaca los tiempos débiles del compás y es precedida por un silencio de la misma duración. Los instrumentos que comúnmente ejecutan el contratiempo son la guitarra eléctrica, el piano y en la batería el *hi-hat*.

El contratiempo es una técnica musical muy estratégica en el rock fusión que consiste en acentuar los ritmos en momentos inesperados. Se genera cuando un sonido comienza en un tiempo bajo y no se extiende o prolonga hacia el tiempo fuerte.

Contratiempo común en el acompañamiento



Ilustración 1: Creación propia

Aunque hoy en día puede llegar a ser confuso el comprender las logias y rutas exactas por las que transitó el funk, debido a sus constantes “cambios” y/o fusiones con otros géneros, es importante resaltar que la esencia del género yace en las lógicas en las que se mueve constantemente el ritmo y, directamente, el contratiempo.

Por todo esto, se hace importante citar sus inicios y reconocer que no solo se comprende y se reconoce como importante este ritmo en la dialéctica de su auge y transición por la historia de los ritmos musicales relevantes, sino que también destaca por el funcionamiento del pulso y su contratiempo. Esta acción, aunque repetitiva, permite adaptarse y reproducirse en otros formatos con distintas texturas, lo que genera auditivamente un deleite que está relacionado directamente al sentido latente en la vida del ser humano. Al respecto, Levitin (2006) explica que nuestra respuesta al ritmo es biológicamente primordial, pues el cerebro posee mecanismos de sincronización que alinean nuestros sistemas fisiológicos con el pulso externo, tal como nuestro corazón late bajo las

lógicas de sístoles y diástoles, acción que a su vez envía una señal al resto del cuerpo y órganos para sincronizarse y mantener el óptimo funcionamiento corporal."

Songo

El songo, según Orovio (2011), fue creado a inicios de la década de 1970 por el bajista Juan Formell y el percusionista José Luis Quintana 'Changuito', y surge en pleno auge del son montuno cubano, es decir, en un contexto social en el que campesinos que cultivaban las tierras, también tenían una interacción con las zonas urbanas, pues eran los lugares donde vendían sus cosechas. El songo, empieza a ser impulsado por las fusiones de la orquesta *La 14* y la agrupación de *Los Van Van* quienes acogieron y propusieron un estilo más acelerado donde la percusión sobresalía y en ocasiones claves y específicas, la batería proponía y lideraba los momentos álgidos de la composición.

La evolución de *Los Van Van*, de la que Formell y Quintana eran líderes, que llegó en el momento del alore de su segundo álbum, y transformó la perspectiva y las formas en cómo musicalmente se estaban llevando hasta el momento (Ramos García, 2020). En lo que respecta al kit de batería y la combinación de patrones a explorar. A esta era se le conoce como songo, como se la llamó durante los años 70 y 80 que engendró la timba más adelante. José Luis Quintana es uno de los más destacados percusionistas cubanos que, a lo largo de su carrera, se ha dado a la tarea de exprimir las tumbadoras para hacerlas pronunciar sus mejores notas, cadencias y ritmos.

El songo se ha impuesto con éxitos musicales que se mezclan sutilmente con la salsa generando más alegría en sus ritmos. En diferentes estudios se establece que, en el songo, la percusión siempre toca al pedal un patrón básico llamado "*tumbao*", y luego construye el ritmo con las manos. El tumbao es tocado con el bombo en el 4º golpe y en el silencio del 2º golpe de un compás de 4/4. La percusión en el songo es tocada apasionadamente en primera línea, lo que no significa que dos baterías o timbales puedan tocar al mismo tiempo. (EcuRed, s.f.).

En diferentes orquestas de Cuba, los músicos percusionistas incluyeron el songo como un requisito en la composición de las nuevas obras salseras. El Songo fue promovido por orquestas como Los Van Van, ¡Son 14!, Ritmo Oriental, Los Latinos, Los Reyes 73, Grupo Irakere e inclusive la banda del célebre Company Segundo.

Muchos músicos latinos han descrito el songo como un tipo de música soul; Juan Formell decía que es la síntesis de una personalidad, de una manera de ser y de sentir la música, un resumen de culturas y manera de hacer de un músico polifacético y original. (Ramos García, 202, p.23)

Producción musical

La producción como práctica creativa no se limita a la simple captura del sonido, sino que lo transforma en base a un conjunto de decisiones que se llevan a cabo dentro del espacio representado por el estudio de grabación. (Juan de Dios Cuartas, 2016. Pág. 05)

A partir de la perspectiva de la musicología se realiza un análisis de la producción musical, comenzando con la historia de la música ha evolucionado tanto de factores intra-musicales (sistema armónico) como de factores extramusicales (implementación de la tecnología). Durante la época de la revolución industrial se buscaban formas de mejorar los instrumentos que permitieran una mayor precisión en la ejecución apareciendo la grabación mecánica en el siglo XIX, esta evolución de la tecnología de la grabación hizo que se organizara bajo factores como musicales, sociológicos, mercantiles, etc. De esta manera pasando a comercialización. Esta revolución tecnológica abrió un nuevo rol profesional llamado productor musical, el cual decide la personalización del resultado final.

Además, se menciona que el arte de la producción discográfica, específicamente “en el estudio [de grabación] las decisiones técnicas son estéticas, las decisiones estéticas son técnicas y todas las decisiones son musicales” (Frith y Zagorski-Thomas 2012: 3, como se citó en M. Juan de Dios, 2016, p. 24)

Marco conceptual

A la hora de pensar en las fusiones musicales la instrumentación también cumple un papel importante y característico, por esta razón, documentar y describir los instrumentos que participarán en la creación de las dos obras anteriormente mencionadas es clave para continuar con el proceso de investigación y creación.

Guitarra eléctrica

La guitarra eléctrica, como lo explica Millard (2004), surge como respuesta a una necesidad muy concreta en las primeras décadas del siglo XX: lograr que la guitarra pudiera competir en volumen con los demás instrumentos de las orquestas de jazz y big bands. En ese contexto, los guitarristas buscaban un sonido más potente y definido que les permitiera destacar en medio de secciones de metales y percusión. La incorporación de sistemas de amplificación y pastillas electromagnéticas transformó la guitarra en un instrumento capaz de proyectarse en escenarios grandes, abriendo el camino a nuevas estéticas musicales y convirtiéndose en un símbolo de innovación sonora que marcaría el desarrollo del jazz, el blues y posteriormente el rock.



Imagen 1: Guitarra eléctrica Squier Telecaster. Creación propia.



Imagen 2: Guitarra electroacústica Washburn. Creación propia.

Los grupos de rock se han caracterizado a través de los años por tener dentro de su instrumentación, dos guitarras eléctricas, esto con el fin de que una cumpla el papel netamente rítmico-armónico y la otra cumpla el papel principal, juntas, proporcionan una sonoridad característica del instrumento.

Las guitarras se clasifican según su construcción interna: guitarras

eléctricas de cuerpo sólido, guitarras eléctricas huecas y guitarras eléctricas semi huecas. Esto resulta estratégico a la hora de decidir cual utilizar, al igual que la forma del instrumento.

La música se entiende como el arte de combinar sonidos sucesiva y simultáneamente para transmitir o evocar sentimientos; es un arte libre donde los sentimientos se representan con sonidos bajo diferentes sistemas de composición. (Hernández, 2013, p.6)

La guitarra eléctrica es bastante amplia en la forma expresiva ya que influye en el sonido el tipo de amplificador, el calibre, la dureza de la plumilla, la fuerza del punteo, entre otras. Hace parte de los instrumentos cordófonos, se refiere a los instrumentos que producen sonidos a partir de una o más cuerdas por la tensión de dos puntos fijos, el origen de la guitarra viene del instrumento llamado cítara griega y romana.



Imagen 3: Guitarra Fender Stratocaster HSS. Creación propia.

La guitarra eléctrica tiene varias diferencias con la guitarra acústica, una de las características principales es la caja de resonancia ya que la guitarra eléctrica no necesita de ella, porque este

instrumento funciona como un circuito eléctrico transformando las vibraciones de las cuerdas en señales para aumentar el sonido con ayuda de un amplificador.

El recorrido histórico de la guitarra se consolida a través de figuras clave que elevaron el instrumento a la música de concierto; desde Fernando Sor en el siglo XIX, hasta la revolución técnica de Francisco Tárrega y el legado de Andrés Segovia en el XX. Sin embargo, como bien señala Bacon (2012), a medida que la música se trasladaba de los salones íntimos a espacios públicos más amplios, la guitarra española tradicional mostró limitaciones acústicas insalvables. En géneros emergentes como el country y el blues, los músicos comenzaron a experimentar con cuerdas de acero y cuerpos de mayor tamaño (guitarras *archtop* y *dreadnought*) buscando una mayor proyección. A pesar de estos intentos por aumentar el volumen de forma mecánica, la saturación sonora de las orquestas hacía que el instrumento fuera inaudible para la audiencia, lo que desembocó inevitablemente en la invención de la guitarra eléctrica como la única solución tecnológica posible. En la misma época George Beauchamp y Jonh Dopyera músicos de California, hacen varios intentos de experimentación para mejorar el sonido de la guitarra, un día obtuvieron prototipo hecho con dos láminas de aluminio para que el sonido resonase mucho más, años más adelante se separaron de este proyecto. Beauchamp no dejó este proyecto atrás y continuó haciendo pruebas de sonido para aumentar el volumen en la guitarra, de esta manera creó una pastilla con una pieza de herradura y seis imanes ya que este dispositivo lograba recoger las vibraciones de la guitarra convirtiéndolas en señales eléctricas, teniendo así cada cuerda su campo magnético, este prototipo fue llamado “The Frying pan”.

Con el mercado de instrumentos eléctricos en pleno auge, la agitación creativa de la época captó la atención de Clarence Leonidas Fender, un técnico de radio con una visión revolucionaria. Lejos de

la tradición de los luthiers clásicos, Leo Fender buscaba un diseño funcional y fácil de reparar. Tras años de experimentación y de escuchar las críticas de los músicos de la época, en 1949 lanzó su prototipo definitivo. Este modelo comenzó su camino bajo el nombre de Esquire, evolucionó brevemente a Broadcaster y, tras un conflicto de marcas con Gretsch, terminó bautizado como Telecaster. Como bien señala Hernández (2013), estos modelos no solo fueron herramientas de trabajo, sino que se convirtieron en el estandarte sonoro de géneros como el Blues y el incipiente Rock and Roll, definiendo el carácter eléctrico de una nueva era musical.

Bajo eléctrico

La función rítmica y armónica del bajo es muy difícil de reemplazar, y en el rock, cuando esta marca el pulso refuerza la sensación de “groove” o empuje rítmico que tiene la batería. Además, el acentuar los tiempos fuertes y seguir patrones rítmicos hace que sincronice con el bombo y le de solidez y energía a las canciones



Imagen 4: Xotic XJ-1T



Imagen 5: Bajo Ibanez SR305E

El bajo no sólo marca las notas fundamentales de la canción, también tiene el poder de enlazar las progresiones armónicas, lo que crea un puente entre la percusión y los instrumentos melódicos, además su identidad sonora le proporciona el poder para poder tener un papel protagonista o secundario utilizando riffs, acción que le da personalidad al estilo rockero como lo es el hard rock, el punk o el funk rock.

No podemos destacar la profundidad sonora que proporciona el bajo a la música, no tener bajo en un ensamble es tener la sensación de “está vacío” o “estabilidad”, el bajo rellena el espectro sonoro

bajo, lo que hace que el grupo o conjunto musical suene completo y potente. Según Paganini, G., & Pérez, J. B. (2019). “En la música europea los tonos graves han cumplido una función similar; los bajos ostinatos en la Edad Media proveen de un elemento temático sobre el cual se presentan melodías; el bajo continuo Barroco sostiene la armonía de otros estratos en el contrapunto.” Estos tonos bajos del instrumento han sido utilizados en diversas culturas, actualmente el bajo se encuentra en el reggae, jazz, salsa, rock entre otros que se caracterizan por hacer uso del llamado “groove” de herencia afrolatinoamericana o afroamericana, este instrumento tiene un comportamiento rítmico conceptualizado como “bisagra” entre la trama rítmica y armónica con los tonos graves.

De acuerdo con Lee (2018), este instrumento es uno de los más versátiles en la música popular, ha evolucionado con nuevas tendencias de la música, manteniéndose como pilar rítmico en la música contemporánea. Fue creado debido a las necesidades de los contrabajistas de Jazz, siendo uno de los inventos más importantes en la innovación musical del siglo XX. De esta manera, en el año 1935 fue creado por Paúl Turmac, este primer prototipo muy parecido a la guitarra eléctrica tenía un micrófono y trastes como la guitarra, él empezó a vender y distribuir su invento hasta que se encontró en 1951 con Leo Fender que le cambió a un modelo llamado “Precisión”, ya que los trastes y la escala 34' que permite tocar con más precisión, además de cambiarlo a un modelo sólido a comparación con los antiguos diseños huecos como las guitarras acústicas.

En el panorama musical colombiano, la década de los 70 marcó una transformación sonora sin precedentes con la llegada del bajo eléctrico a las agrupaciones folclóricas. Este instrumento no sólo modernizó la estética, sino que redefinió el 'empuje' rítmico del vallenato, permitiendo que agrupaciones icónicas como El Binomio de Oro, Diomedes Díaz, Jorge Oñate y, más

recientemente, Carlos Vives, proyectan nuestra música a niveles internacionales. Paralelamente, en el ámbito de la música tropical y la salsa, el maestro Fruko (Julio Ernesto Estrada) fue el gran visionario que utilizó el bajo eléctrico para cimentar un sonido urbano y potente que puso a Colombia en el mapa de la salsa mundial. Según sostiene Bermúdez (2000), esta 'electrificación' del folklore no fue una pérdida de tradición, sino una adaptación necesaria que permitió a los ritmos regionales competir en la industria fonográfica global, dotándolos de una base armónica más sólida y bailable.

Un personaje clave en la historia del bajo es Jaco Pastorius, cuya influencia en el Jazz Fusión y el Funk redefinió los límites del instrumento. Su herramienta principal fue un Fender Jazz Bass de 1962, apodado 'Bass of Doom', al cual él mismo le removió los trastes para emular la calidez del contrabajo sin perder el ataque eléctrico. Como detalla Milkowski (2005), Pastorius no solo desarrolló una técnica de ejecución sin precedentes, sino que expandió el lenguaje compositivo del bajo mediante la exploración profunda de los armónicos y el uso de la resina epóxica en el diapasón para obtener su sonido distintivo. Su legado abrió la puerta a una generación de virtuosos que, desde distintas vertientes como el Rock, el Jazz y el World Music, continuaron elevando el instrumento; figuras como Stanley Clarke, Marcus Miller, Victor Wooten y el argentino Pedro Aznar, quien llevó estas innovaciones al contexto del rock latinoamericano.

Batería



Imagen 6: Batería SONOR. Creación propia.



Imagen 7: Batería Ludwig

La batería moderna es un instrumento de percusión polifónica y compuesto, diseñado para que un solo intérprete coordine a los cuatro miembros de forma independiente. Su función trasciende el simple marcaje del tiempo; es el motor que proporciona el tempo, la dinámica y la cohesión rítmica de cualquier agrupación. Según explica Brennan (2020), la batería es el resultado de una evolución tecnológica y social: el paso de varios percusionistas en una orquesta a un solo músico que, gracias a la invención del pedal de bombo y el soporte de platillos, pudo centralizar el control del ritmo. Esta 'estación de trabajo' rítmica permite que el latido sístole-diástole de la música (el bombo y la caja) se convierta en la base sólida sobre la cual el bajo y la guitarra construyen la melodía.

La interacción entre el bajo y la batería conforman lo que se conoce como “sección rítmica”, esta sección le da fuerza y coherencia a la música, por eso se puede decir que el bajo y la batería son uno.

Las texturas y los matices que proporciona la batería son textura y color que traza el ritmo estilístico en la música. En el rock, el patrón de *backbeat* (acento en el segundo y cuarto tiempo) es un sello clásico, sin embargo, cada subgénero tiene un ritmo base característico.

En la tesis Osorio Arciniegas, O. J. (2024). *Cinco ritmos de bandas Pelayeras colombianas desde la perspectiva de la batería de Jazz* (Master 's thesis, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas), en sus antecedentes hace un análisis histórico de la batería del jazz y la persuasión pelayera, este menciona que hay dos elementos que le dan carácter híbrido los cuales son elementos musicales del ritmo y la improvisación. El menciona el origen y desarrollo de las second lines bands que tuvo una gran influencia en las estructuras rítmicas africanas del jazz, además de algunos de los bateristas más relevantes.

El origen de la batería es un mosaico de tradiciones globales. El bombo, uno de sus pilares, posee raíces profundas en África como herramienta de comunicación, y en Europa bajo el nombre de 'Davul', construido originalmente con madera y pieles. Tras la Guerra Civil Estadounidense, este instrumento se integró en las bandas de marcha, sentando las bases para su rol fundamental en el jazz temprano. Como señalan Balijon (2016) y Oscar Julián O. (2024), la batería moderna tal como la conocemos se gestó en los años 20 en Nueva Orleans. Pioneros como Baby Dodds y 'Zutty' Singleton Fusionaron la herencia militar de las tarolas y bombos con accesorios de diversos grupos migratorios —como tom toms chinos, cencerros y bloques de madera—, creando una 'estación de percusión' operada por un solo músico que transformó para siempre la dinámica de las agrupaciones musicales.

En la época de los años 1920 se desarrollaron dispositivos como los pedales de esta manera el intérprete empieza a utilizar sus cuatro extremidades llegando importantes bateristas como Gene Krupa jugando un papel crucial en el sonido del swing, en la década de 1940 y 1950 era del bebop bateristas como Max Roach, Art Blakey y Jo Jones, dejando un gran legado a generaciones posteriores. Los bateristas mencionados han dejado una gran influencia musical utilizando elementos acústicos y estilísticos lo que ahora se conoce como batería del jazz.

Referencias musicales aplicadas

Forma

La forma musical se define como la estructura que sostiene la arquitectura sonora de una obra, permitiendo diferenciar sus partes, repeticiones y resoluciones finales. Esta organización da a la pieza coherencia y unidad, sumando elementos como el ritmo, la melodía y la armonía para otorgar un contexto que evita la monotonía mediante el uso estratégico del contraste y la variedad. En este sentido, la forma actúa como un "mapa" que guía el tránsito de la obra, facilitando no sólo la expresión de ideas musicales y líricas, sino también permitiendo a los investigadores actuales descubrir las lógicas de las fusiones musicales actuales y caracterizar la información técnica para futuros análisis compositivos.

Más allá de ser un simple molde de la estructura, la forma atiende al contenido sustancial y al valor comunicativo de la música como arte sonoro subjetivo. Esta perspectiva trasciende la mera organización técnica para situarse en el plano del estilo y la intención del autor. Al respecto, resulta fundamental considerar que la *“forma musical, que no se refiere ya únicamente a la sucesión o elaboración de los temas primeros y segundos, o a llenar de contenido unos moldes, sino que se manifiesta desde el análisis del estilo”* (LaRue, 1989, p. 9). Por lo tanto, comprender la forma de una pieza permite al analista ir más allá de la superficie sonora, conectando la estructura externa con el valor expresivo y la identidad estética que el compositor busca transmitir.

Armonía

La armonía constituye el campo donde la combinación simultánea de sonidos y acordes otorga una sucesión coherente en sí misma y expresiva a la obra musical. Si bien la melodía suele percibirse como la línea principal, su sentido pleno depende de la riqueza y el soporte que le brinda la armonía, la cual crea un "colchón sonoro" que define espacios de tensión y reposo fundamentales para el movimiento. Este sistema no solo organiza el sonido, sino que aporta un color característico a la composición; las progresiones armónicas son las encargadas de dictar el carácter alegre, nostálgico o dramático de una pieza. Así, la innovación en las estructuras verticales marca la identidad estética de la obra, convirtiendo la armonía en un elemento esencial para la expresión y la sostenibilidad del discurso musical.

Desde una visión técnica, la armonía se entiende como un sistema complejo que comprende fenómenos como las combinaciones verticales, la polifonía y los diversos niveles rítmicos en una estructura bidimensional o tridimensional. Su estudio permite descifrar el estilo de distintas corrientes y épocas, entendiendo que estas mismas reglas son un producto histórico en constante transformación. Al respecto, es crucial comprender su rol dentro del análisis de estilo, ya que la *“armonía tiene dos funciones fundamentales que contribuyen al movimiento: el color y la tensión”* (LaRue, 1989, p. 55). De esta manera, el análisis armónico no se limita a la clasificación de acordes, sino que busca revelar cómo la interacción entre matices tímbricos y fuerzas de atracción sonora hacen más dinámica la obra y guía la percepción del oyente.

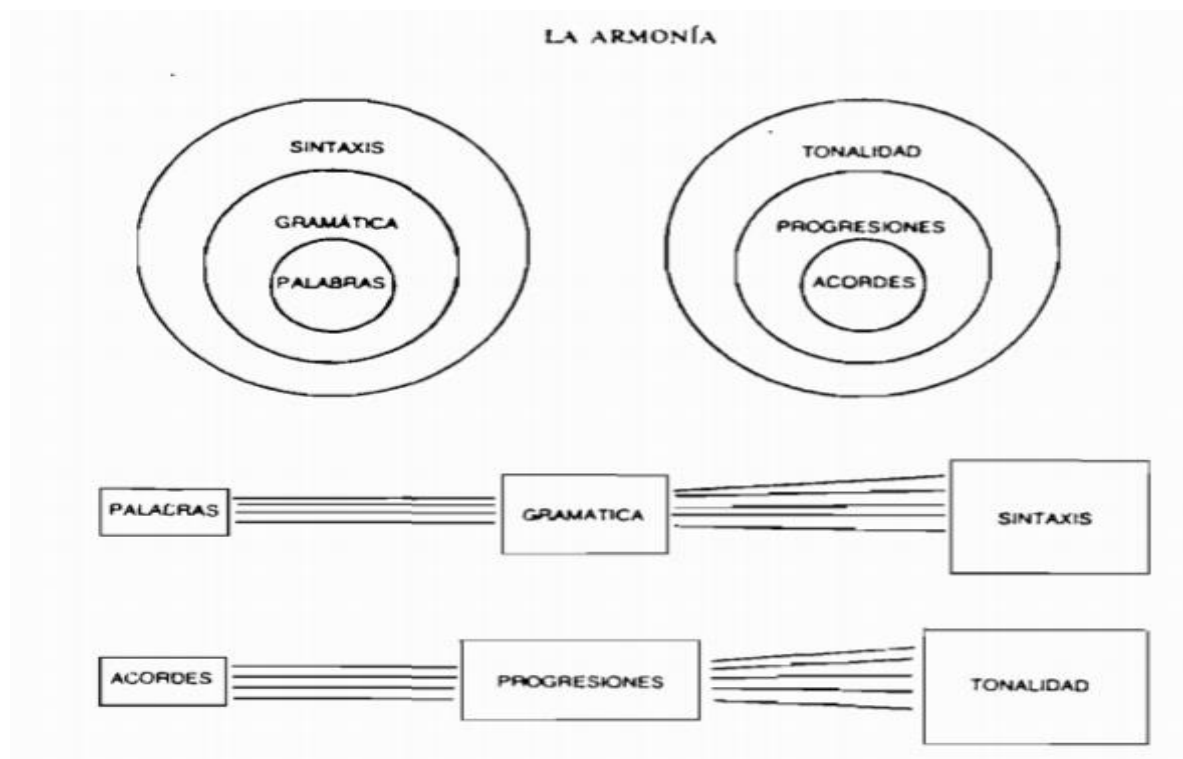


Ilustración 2: Analogía lingüística de la armonía. Ayala (2012).

Melodía

La melodía se define como la sucesión organizada de sonidos en un tiempo específico, constituyendo la línea más memorable y reconocible de una obra. Más allá de su superficie sonora, funciona como una herramienta analítica fundamental para comprender la identidad de una pieza. Al respecto, LaRue (1989) describe que *“la tipología de la melodía en la mediana dimensión puede plantearse por dos caminos. En primer lugar, podemos hallarla mediante una perspectiva que nos proporcione una vista del conjunto de las partes, secciones y párrafos en forma de perfiles [...] ya que esta dimensión contiene la mayoría de los aspectos temáticos”* (p. 57). Esta visión de conjunto permite revelar los rasgos distintivos del estilo de un compositor, especialmente cuando se complementa con el fondo armónico que define el color y el contexto tonal de la obra.

Como eje conductor de la expresión musical, la melodía comunica emociones y sensaciones vinculadas directamente a su dirección —ascendente o descendente—, su rango y la intensidad de su ejecución. Actúa como el "gancho" principal que guía al oyente por el camino trazado por el autor, delimitando el sentido narrativo de la pieza. Sin embargo, su viveza y éxito dependen de una convergencia orgánica con el ritmo y la armonía; es en esta unión donde la melodía encuentra el soporte necesario para cobrar fuerza. En el contexto de las fusiones musicales, este elemento se convierte en el núcleo donde la tradición y la innovación se encuentran, permitiendo que la obra mantenga su coherencia mientras explora nuevos lenguajes sonoros.

Ritmo

El ritmo se define como el flujo de movimiento programado y medido que constituye la fuerza dinámica de toda obra artística, siendo un rasgo fundamental que une a la música, la poesía y la danza. En el ámbito académico, este concepto se entiende como una sucesión regular de elementos fuertes y débiles, o condiciones opuestas, que generan una organización integral de los sonidos en el tiempo. Su esencia se remonta a la raíz griega *rheos* (fluir), lo que establece una relación directa entre la regularidad y el movimiento. En el Rock Fusión, esta periodicidad no es solo un marco técnico, sino un elemento estratégico y subjetivo que otorga vitalidad y cohesión a la pieza, permitiendo que la arquitectura sonora se manifieste como un patrón ordenado capaz de resonar con fenómenos cíclicos de la naturaleza y la geometría.

Desde la perspectiva de la psicología de la música, el ritmo opera dentro de escalas temporales específicas vinculadas a la memoria a corto plazo, lo que permite al oyente procesar la estructura de la obra en tiempo real. Al respecto, resulta pertinente la definición de Clarke (1999), quien conceptualiza el ritmo musical como "*fenómenos temporales de pequeña y mediana escala*" (p. 473), entendiéndolo también como un lenguaje de patrones que coordina el movimiento a través del espacio. Por esta razón, la recopilación de información rítmica en esta investigación es imprescindible; no solo permite apreciar la vivacidad de las nuevas producciones, sino que ofrece una base comparativa para observar cómo se transforma la métrica y la acentuación dentro de las interpretaciones contemporáneas. Este análisis abre el panorama rítmico-melódico del contexto investigado, facilitando al lector la comprensión de las lógicas de innovación que definen al género.

Marco metodológico

Para el desarrollo de este apartado se presenta la siguiente imagen donde se especifica la ruta metodológica realizada: ubicación.



Ilustración 2: paso a paso del desarrollo del producto. Creación Propia.

La siguiente tabla muestra las fases que se desarrollaron dentro de la investigación:

Etapa	Fases
Fundamentación musical	
Trabajo autoetnográfico	
Creación musical	
Trabajo con grupo experiencial	
Análisis de resultados	

Tabla 1: etapas y fases de desarrollo de los productos. Creación propia

Enfoque

cualitativo

La presente investigación aplica el método cualitativo, el cual consiste en recolectar y analizar datos sin someterlos a mediciones numéricas ni estadísticas sobre uno o varios grupos sociales o fenómenos determinados. En este sentido, el enfoque cualitativo puede entenderse como una categoría de diseños de investigación que puede hacer uso de: observaciones, entrevistas, narraciones, notas de campo y otros recursos, busca obtener descripciones profundas del objeto de estudio. Para ello, se siguieron los pasos propios de este enfoque, donde el investigador tiene como

tarea principal recopilar datos etnográficos a partir de bibliografías e informes de campo (diario de campo), con el fin de documentar la visión evolucionista de las diferentes formas en que la cultura se expresa. Es necesario retomar que, la investigación puede tomar otros horizontes según lo que se vaya estableciendo en cada una de las sesiones. Así, el objetivo principal es recoger los puntos de vista y las perspectivas de los participantes, incluyendo la emocionalidad implícita en sus prácticas, sus prioridades, experiencias y el significado que otorgan al objeto de estudio. En este sentido, “todo individuo, grupo o sistema social tiene una manera única de ver el mundo y entender situaciones y eventos, la cual se constituye por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia, y mediante la investigación debemos tratar de comprenderla en su contexto” (Hernández, Fernández & Baptista, 2014, p. 9).

En este caso, la manera de ver el mundo comprendida por el investigador, el cual realiza una inmersión inicial en el campo y lo que por ello implica sensibilizarse con el entorno donde lleva a cabo su estudio, abre el panorama a las complejidades de hacer fusiones en la actualidad. Para esto, además de identificar la factibilidad del estudio, resulta sumamente importante agregar y/o citar referencias clave que desde un inicio muestran las formas en las que se da la fusión musical, las complejidades de abordar el tema, los datos y las orientaciones correspondientes del cómo se ha llevado este proceso en las últimas décadas, y cómo estas son fundamentales para el desarrollo de este trabajo.

Este estudio se adscribe al enfoque cualitativo debido a que las preguntas de investigación no se presentan como estructuras rígidas o totalmente conceptualizadas desde el inicio, sino que poseen una naturaleza flexible y dinámica. Como bien señala Hernández-Sampieri (2014), en este modelo la recolección y el análisis de datos sirven para *"afinar las preguntas de investigación o revelar*

nuevas interrogantes" (p. 7); por lo tanto, el seguimiento y la documentación de la evolución de estas preguntas resulta esencial para describir con precisión los procesos de fusión musical, entender sus complejidades rítmicas y caracterizar la novedad de cada propuesta sonora a medida que el investigador se sumerge en el fenómeno

Tipo de investigación: Investigación-creación

Según Daza (2009) y López & San Cristóbal, (2014) el concepto de investigación-creación está inmerso dentro de otro concepto más amplio que es *la investigación artística*, y donde el propósito principal es transformar los modos de enseñanza en el ámbito de las artes y en las academias artísticas. Este concepto ha sido impulsado en un principio por organismos europeos dentro de la idea de que la práctica artística está inscrita dentro de los sistemas institucionales de educación y gestión del conocimiento, así como en los programas de estudio superior.

En el contexto colombiano, el reconocimiento formal de la investigación-creación como una modalidad legítima de producción de conocimiento se consolidó a partir del año 2014. Este avance fue impulsado principalmente por Colciencias (actual MinCiencias), mediante la validación de productos artísticos, arquitectónicos y de diseño dentro del modelo de medición de grupos de investigación. Como señalan Asprilla y otros (2014), este proceso permitió superar la dicotomía entre el hacer artístico y el rigor académico, estableciendo que la práctica creativa no es solo un objeto de estudio, sino un método en sí mismo que produce resultados de '*nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación*'. Este marco normativo facilitó que las facultades de artes integraran sus dinámicas de producción dentro de los estándares de la comunidad científica nacional.

El objetivo de las universidades que hasta el día de hoy ofertan la formación artística superior, ha sido poder integrarse y/o mantenerse en el sistema nacional de gestión y financiación para la investigación científica. Uno de los logros que es importante mencionar fue en el 2014 donde Colciencias reconoció la investigación-creación como una tipología de investigación (Elsa & Ballesteros, 2018; López & San Cristóbal, 2014).

De los propósitos más destacados de la investigación-creación son el generar debates en la comunidad académica y científica allegada al cómo y el por qué se da la producción del conocimiento de las artes y el otro, poder contribuir al fortalecimiento de la comunidad académica artística. Al respecto, Asprilla (2014) sostiene que este modelo permite que la obra sea reconocida no solo como un objeto estético, sino como un *"producto de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación"* (p. 12), lo cual legitima la práctica creativa como un proceso de indagación con rigor intelectual.

En concordancia con lo anteriormente expuesto vemos la necesidad e importancia de desarrollar una fusión musical y cómo responde a una práctica creativa, aportar a la experiencia humana del investigador y los participantes terceros que están y estarán inmersos en el trabajo de investigación-creación y por último, materializar dicho conocimiento en una creación artística

Diseños de investigación

Para una mejor comprensión y apropiación de los géneros musicales que se abordan en la fusión de esta investigación, se realizará una revisión documental enfocada en el rock, el songo y el funk,

pilares fundamentales del proyecto que se complementan con la autoetnografía informadora como recurso metodológico central. Esta labor permite registrar y detallar los procesos y momentos creativos, otorgando a la experiencia experimental la misma relevancia que a fuentes tradicionales como libros o entrevistas; de esta manera, se promueve un enfoque analítico que busca generar reflexiones sobre las acciones realizadas durante la experimentación para producir conocimiento derivado directamente de la práctica artística.

Este proyecto toma como base las estrategias propias de la autoetnografía desarrollada en el ámbito de la antropología y las ciencias sociales, particularmente las propuestas por López Cano & San Cristóbal, (2014), quienes sugieren una serie de tareas auto etnográficas útiles para la investigación artística y la recolección de información pertinente. En este caso se ha optado por la auto observación, entendida como una variante de la observación participante y tradicional en los métodos cualitativos, pero enfocada en el propio sujeto que investiga.

Particularmente, se emplea una modalidad de autoobservación indirecta que consiste en registrar las experimentaciones a través de audios y partituras para su posterior análisis detallado. Este proceso, que integra la toma de notas y la problematización de lo observado, se sustenta en el concepto de "Reflexión sobre la acción" de Donald Schön (1983), el cual permite al creador distanciarse de su práctica para transformar el proceso compositivo en conocimiento explícito. Asimismo, esta metodología se alinea con la propuesta de Robin Nelson (2013) sobre la "Práctica como Investigación" (PaR), donde el registro documental (audios y partituras) no es solo un soporte, sino una evidencia crítica que facilita la comprensión y la evolución de la creación artística desde una perspectiva autoetnográfica y analítica.

La fase experimental del proyecto se enmarca en una observación, en la que se analiza lo que se desea estudiar, en este caso: la fusión musical entre el rock, funk y songo. Dentro de esta lógica, se adopta el enfoque de experimento exploratorio, propuesto entre otros por Steinle (1997), orientado a responder la pregunta central de la investigación: *¿Qué procesos estructurales, armónicos, rítmicos, melódicos y líricos, median la hibridación entre el rock fusión, funk shuffle y el songo en la creación de las piezas musicales “Sal” y “Es que no ves”?*

Para garantizar la claridad y profundidad en el tratamiento de la información recopilada, se adopta la ruta metodológica propuesta por Jan LaRue (1989). Este enfoque permite un análisis detallado de los elementos constitutivos de las obras mediante el sistema SAMeRC (Sonido, Armonía, Melodía, Acentuación/Ritmo y Crecimiento), integrándose en una visión holística que el autor denomina el análisis del "estilo musical". El método de LaRue es particularmente relevante para este proyecto de fusión, ya que no examina los componentes de forma aislada, sino en su interdependencia y "crecimiento" (Growth), permitiendo comprender cómo la interacción entre el rock, el songo y el funk genera una evolución sonora específica. Al respecto, LaRue utiliza una analogía célebre al afirmar que “las frutas congeladas nunca podrán igualar el sabor de las frescas” (1989, p. 1), sugiriendo que sólo un análisis detallado y "en vivo" de las dimensiones de una pieza —desde lo general hasta lo particular— puede revelar hallazgos significativos sobre su verdadera esencia y lenguaje.

Diseño de herramientas

Para la recolección de información a partir del diseño autoetnográfico, se optó por la realización de experimentos exploratorios, como los propuestos por Steinle (1997), los cuales son analizados por medio de la estrategia de registro auto observación indirecta por acción (Schön, 1983), en donde se registra en audio las acciones artísticas de los objetos de estudio y después se analizan detalladamente haciendo reflexiones. El modelo de recolección usado se presenta a continuación y los resultados y observaciones de todos los experimentos se pueden encontrar en los anexos del presente proyecto.

TÍTULO	
FECHA	
FASE DE ACCIÓN	
TRANSCRIPCIÓN	
ANÁLISIS DETALLADO	
REFLEXIÓN AUTO-ETNOGRÁFICA	

Tabla 2: tabla de recopilación de la información

Categorías de análisis e investigación

Dentro de las categorías de análisis e investigación, se desarrollan los ítems correspondientes a la necesidad de las características musicales como vemos a continuación, estas, son necesarias y permiten generar procesos de análisis, registro y evaluación para así mismo responder a los objetivos propuestos en la presente investigación:

Primera categoría de análisis y sus unidades

1. Características musicales			
Contratiempo (off beat)		Síncopa caudal	
Improvisación		Polirritmia	

Tabla 3: Características musicales. Creación propia.

Características musicales: para qué son

Contratiempo

Improvisación

síncopa caudal

polirritmia

Segunda categoría de análisis y sus unidades

2. Practica musical		
Experimentación		
Fusión musical	Composición	

Tabla 4: Práctica Musical. Creación propia.

Práctica musical : para qué es

Fusión musical

Composición:

En el ámbito de la investigación artística, el compositor-investigador, desempeña un rol esencial, junto con las actividades de observación, análisis, registro y evaluación que realiza durante el proceso. Este conjunto de acciones centradas a la autorreflexión se enmarca frecuentemente dentro del enfoque antropológico de la autoetnografía, el cual se adoptó en este proyecto como método principal de recolección de datos. Por medio de este, el investigador, tiene la posibilidad de describir y analizar de manera sistemática sus experiencias con los géneros musicales a tratar, con el objetivo de comprender los procesos que implica la creación por medio de la fusión musical.

Durante esta fase de análisis en la investigación artística, se hace indispensable el registrar y detallar tanto los procesos como los momentos creativos. Esta labor se lleva a cabo mediante la autoetnografía informadora, un recurso metodológico que otorga a la experiencia creativa o experimental, la misma relevancia que la fuente como libros, entrevistas u observaciones. Su enfoque es analítico, y busca generar reflexiones sobre las acciones llevadas a cabo durante la experimentación con el fin de producir conocimiento a partir de ellas.

Este proyecto toma como base las estrategias propias de la autoetnografía desarrollada en el ámbito de la antropología y las ciencias sociales, particularmente las propuestas por López Cano & San Cristóbal, (2014), quienes sugieren una serie de tareas auto etnográficas útiles para la investigación artística y la recolección de información pertinente. En este caso se ha optado por la auto observación, entendida como una variante de la observación participante y tradicional en los métodos cualitativos, pero enfocada en el propio sujeto que investiga.

En particular se emplea una modalidad de auto observación indirecta por acción que consiste en registrar las experimentaciones del investigador a través de audios y partituras para luego analizarlas con detalle. Este análisis incluye toma de notas, elaboración de reflexiones críticas y problematización de lo observado, con el propósito de comprender y transformar el proceso compositivo y de creación.

La fase experimental del proyecto se enmarca en una observación controlada, propia de un entorno de laboratorio, en la que se trabaja con una muestra específica de la realidad que se desea estudiar, en este caso: la fusión musical entre el rock, funk y songo. Dentro de esta lógica, se adopta el enfoque de experimento exploratorio, orientado a responder la pregunta central de la investigación ¿Cómo se articulan los procesos compositivos de forma rítmica, armónica, lírica y melódica, en la fusión entre el rock, el Funk y el Songo dentro de la creación de las piezas “sal” y “Es que no ves”?

Las tablas propuestas a continuación, especificarán las características generales de cada una de las composiciones con el fin de dar claridad técnica musical al lector a la hora de apreciar las obras. Se trata de categorizar el contenido para su respectivo análisis.

Proceso compositivo musical

Si bien el proceso compositivo de las dos obras en cuestión se abordó dentro de unas dinámicas donde intervienen la lírica, el ritmo, la armonía y la melodía, se presenta a continuación parte del proceso compositivo musical, donde se data los referentes clave y puntos importantes musicales que caracterizan estas creaciones como propias del entorno en el que se dieron (Bogotá 2024). Esto con el fin de consolidar la idea de que musicalmente también se puede dar precisión, orientación e identidad a una pieza musical

Como primer paso se muestran las tablas de recolección de información técnico musical, donde se ejemplifica y especifica las características generales de las dos obras en cuestión.

Explicar las tablas y complementar con las imágenes ayudarse a través de un mapa mental o una tabla

“ES QUE NO VES”

CARACTERISTICAS MUSICALES			
Salsa		Rock	
	Clave 3-2 aplicada al songo		Forma cancion
Tiempo fuerte	2/4	Tiempo fuerte	4/4

1. CARACTERISTICAS MUSICALES	
EXPERIMENTACIÓN	
FUSIÓN MUSICAL	COMPOSICIÓN
Rock - Salsa	Es que no ves
	Rock Songo

Tabla 5: Características musicales “Es que no Ves”. Creación propia.



Imagen 8: Captura de guitarra rítmica. Creación propia.

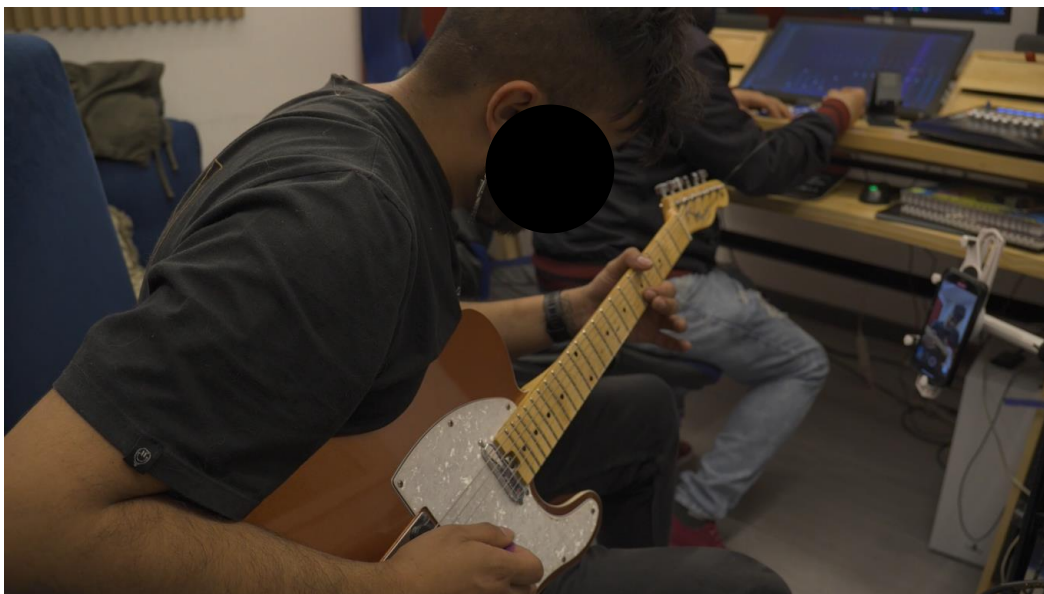


Imagen 9: Captura de guitarra lider. Creación propia.



Imagen 10: Captura voz principal "es que no ves". Creación propia.



Imagen 11: Captura batería ritmo songo. Creación propia.



Imagen 12: Captura de bajo "es que no ves". Creación propia.

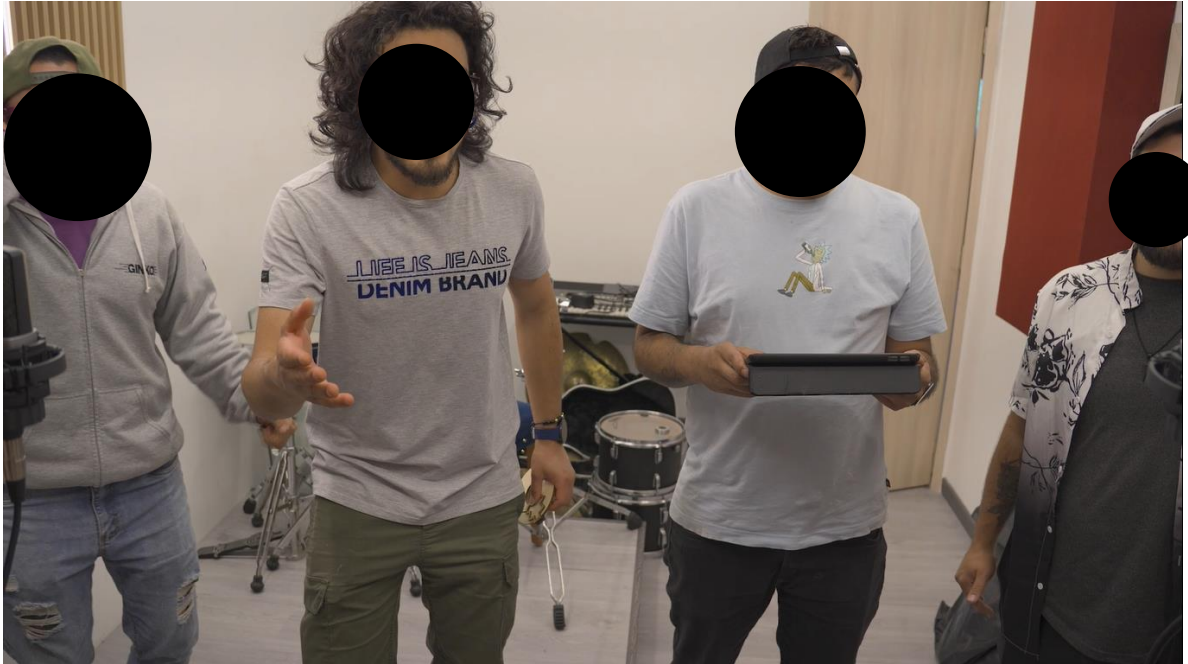


Imagen 13: Captura de coros "es que no ves". Creación propia.

“SAL”

CARACTERISTICAS MUSICALES			
Funk		Rock	
Tiempo fuerte	Corchea swing desplazada	Tiempo fuerte	Forma cancion 4/4

1. CARACTERÍSTICAS MUSICALES		
EXPERIMENTACIÓN		
FUSIÓN MUSICAL	COMPOSICIÓN	
Rock - Funk	Sal	
	Rock	G- Funk

Tabla 6: Características musicales de “Sal”. Creación propia.



Imagen 14: Elaboración del primer riff de bajo. Creación propia.

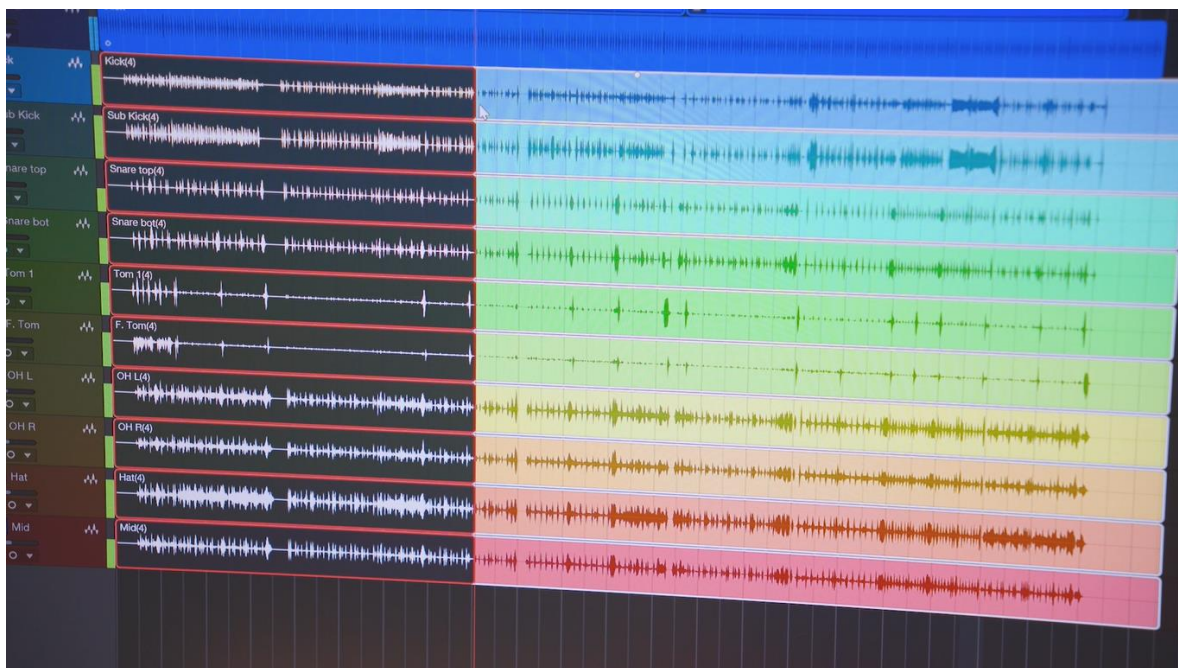


Imagen 15: captura de mezcla canción "sal". Creación propia.



Imagen 16: Captura de voz "sal". Creación propia.



Imagen 17: Captura de batería "sal". Creación propia.

Resultados

El formato instrumental que ofrecen las obras son:

- Voz principal
- Guitarra líder
- Guitarra rítmica
- Bajo eléctrico
- Batería

Dimensión de análisis de estructural y formal

En la obra “*Es que no ves?*” se presenta a continuación la estructura se explica con base en la siguiente tabla

SECCIÓN	DURACIÓN
INTRODUCCIÓN	8 COMPASES

VERSO 1	8 COMPASES
ESTRIBILLO	4 COMPASES
VERSO 2	8 COMPASES
CORO 1	8 COMPASES
RE EXPOSICIÓN INTRO 1	3 COMPASES
VERSO 3	8 COMPASES
CORO 2	8 COMPASES
PUENTE	8 COMPASES
UNISONO	1 COMPÁS
PARTE B - SONGO	16 COMPASES
CORO 3 VARIACIÓN ROCK	8 COMPASES
RE EXPOSICIÓN INTRO 2	4 COMPASES
CORO 4	8 COMPASES
SOLO DE GUITARRA	4 COMPASES
CORO FINAL	8 COMPASES
CODA/ FINAL	4 COMPASES

Tabla 7: Elaboración propia, referenciada por el análisis dimensión estructural de LaRue

Dimensión de análisis melódico y armónico: “Es que no ves”

La obra se desarrolla en la tonalidad de mi menor (Em) contiene dos cambios de métrica en 5/4 en la sección RE EXPOSICIÓN 1 y 2 que enlazan respectivamente con el VERSO 3 y CORO 4, esto con el fin de darle una dinámica rítmica y poco predecible al oído.

El INTRO y riff principal de la obra está interpretado con base en la obra “Wonderful slippery thing – Guthrie Govan”(Erotic Cakes 2006) el cual plantea técnica de slap aplicada a la guitarra, es importante recordar que la técnica slap es un desarrollo del bajo, sin embargo Govan interpreta y la ejecuta en guitarra, en su libro “Creative guitar 1, 2002” explica técnicas de adaptación del

slap a la guitarra, el cual fue tomado como referente para la elaboración de nuestro riff principal apreciado en la siguiente imagen



Ilustración 3 Compases del 5-8 score ¿Es que no ves? Creación propia.

La variación técnica y melódica del bajo se viene a desarrollar en la parte del estribillo con la corchea shuffle, un elemento característico y sonoro de la banda, que busca desarrollar el groove, una forma más coloquial de hablar del rubato también en música, allí la dinámica del tema empieza a dar más desarrollo a la obra y la integración rítmica y sonora de los demás instrumentos musicales como se puede apreciar en la siguiente ilustración correspondiente al verso 2. La tonalidad de la obra se establece en Em, por tanto la progresión armónica gira en torno a su centro tonal normalmente; sin embargo en el estribillo, el cual es el primer momento en el que se menciona el chicle de la canción “es que no ves, que está al revés”, y por el cual, por medio de la progresión armónica (Im – IV), ejecuta una variación en los bajos de los acordes destacando su arpeggio por medio de una tesitura media grave entre el bajo y guitarra.

Por otro lado la melodía en la guitarra se va desarrollando por medio de la nota pedal en la 5ta del acorde Em, la nota B concluyendo a la tercera del IV grado, A, para así comenzar el desarrollo de los versos como se puede ver en la siguiente ilustración:

ESTRIBILLO

The musical score for the chorus (ESTRIBILLO) of the song '¿Es que no ves?' is presented across four staves. The top staff is the guitar melody, featuring a mix of chords (Em, A) and a melodic line with a triplet (measures 18-19). The second staff is the vocal melody, with lyrics 'Es que no ves que esta al revés?' and a melodic line that includes a long note (measure 18) and a triplet (measures 18-19). The third staff is the bass line, and the fourth staff is the drum line, showing a simple rhythmic pattern. The score is numbered 17 to 20.

Ilustración 4: compases del 17-20 score ¿Es que no ves? Creación propia.

Allí se puede contemplar que la obra toma más forma y desarrollo rítmico destacando una subida de energía para dar continuación al coro, que como bien es de destacar, todo coro debe tener el famoso “**pegue o chicle**” (dentro del lenguaje musical) para que en las obras tengan más fuerza y energía.

Coro1

Em C5 B5 Am B5 G5 Em C B5 A5 B5 G5 F#5 F5

s. guit.

Es que no ves que esta al revés? tienen el mundo a sus pies solo sacan 10 es que no ves? que esta al revés ... tu indiferencia es lo que ven...

od. guit.

ac. b. s.

Ritmo rock

dm.

The image displays a musical score for a rock song's chorus. It features four staves: a vocal line (s. guit.) with lyrics, an electric guitar line (od. guit.) with a melodic counterpoint, an acoustic bass line (ac. b. s.) with a rhythmic pattern, and a drum line (dm.) with a 'Ritmo rock' pattern. The chord progression is indicated above the vocal staff: Em, C5, B5, Am, B5, G5, Em, C, B5, A5, B5, G5, F#5, F5. The score covers measures 26 to 29.

Ilustración 5: Compases del 26-29 score *¿Es que no ves?* Creación propia.

En la estructura de la obra que tenemos *de forma canción* se permiten ver que la dinámica y el groove se desarrollan más en función de la letra, en este caso el coro tiene una variación rítmica del bajo jugando con las notas características de los acordes del coro y en paralelo con la batería, ya que ambos instrumentos como base rítmica deben complementarse.

El desarrollo se evidencia en el coro, en el cual la melodía la guitarra realiza un contrapunto con la voz en respuesta a los coros; que por medio de la progresión armónica: (Im – VI – V- IV) toma como notas características la tónica y quinta, que desenlaza en la tercera y quinta de los últimos dos acordes la progresión (V- III) lo cual complementa al acorde que como se evidencia en la Ilustración no son acordes completos ya que carecen de 3ra y 7ma por su construcción de “power chord”.

Como el análisis que estamos llevando a cabo habla de las dimensiones generales de la obra continuaremos ahora con **el puente** de la obra el cual tiene un desarrollo armónico de (Im -II-III - IV-V) que, en función de la melodía de octavas en la guitarra eléctrica, busca darle un sentido de intriga o antesala a lo que será el cambio de ritmo, de esta manera la transición se argumenta mejor en el puente como se puede observar en la siguiente ilustración

Puente

Em F# G A5 B5 A5 B5 4x

The musical score for the bridge of '¿Es que no ves?' spans measures 42 to 44. It is written for guitar, vocal, bass, and drums. The guitar staff shows chords Em, F#, G, A5, and B5. The vocal staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a rhythmic line. The drum staff has a simple pattern. The score ends with a 4x repeat sign.

Ilustración 6: compases del 42- 43 PUENTE score ¿Es que no ves? Creación propia

Seguido al puente nos encontramos con un obligado que tiene la clave característica de la salsa en este caso será 3-2 en desplazando el uno del tiempo fuerte al tiempo débil.



Ilustración 7: Compás 44 obligado en contratiempo score ¿Es que no ves? Creación propia.

De acuerdo a la ilustración anterior, este desplazamiento de clave permite que dar una apertura y contextualización a lo que será el cambio de ritmo y dinámica musical que tomara la obra, permitiendo así que la fusión que se quiere lograr tenga una transición articulada con el ritmo SONGO que se desarrollará a través del tema.

A continuación, la sección de desarrollo del songo que nos ofrece el tema, se evidencia diferentes cambios melódicos, rítmicos y armónicos, que permiten que el tema sin cambiar su progresión armónica del coro, tenga una distribución de colores tonales por medio de la inversión de los acordes, que buscan una sonoridad medio- aguda en la guitarra:

SONGO

Em C D B7 Em C D B7 B7⁵

Songo clave 2-3

Ilustración 8: Compases del 45-48 score ¿Es que no ves? Creación propia.

La guitarra eléctrica líder, que se encuentra en el segundo sistema al iniciar su motivo melódico en entrada anacrusa en la totalidad del score, allí se pueden evidenciar varios aspectos a nivel melódico: el primero es que las notas se articulan por grados conjuntos, sin embargo al finalizar cada motivo rítmico, finalizan en tiempo débil. Esto se debe a la esencia de la música latina y sus ritmos sincopados. Otro aspecto a analizar es la referencia sonora de la melodía, de acuerdo a los compositores de la obra afirman que: “*en esta sección del inicio del songo se puede apreciar el famoso the lick, que es un referente sonoro y auditivo extraído del jazz, creado por el saxofonista John Coltrane, y comúnmente utilizado en diversas obras*” (Julián Silva y Juan José Linares, guitarristas N.E.L.V) la transcripción del lick la podemos apreciar en la siguiente Ilustración y dejamos anexado material audiovisual para poner en contexto:

<https://www.youtube.com/watch?v=krDxhnaKD7Q>.

(The Lick)

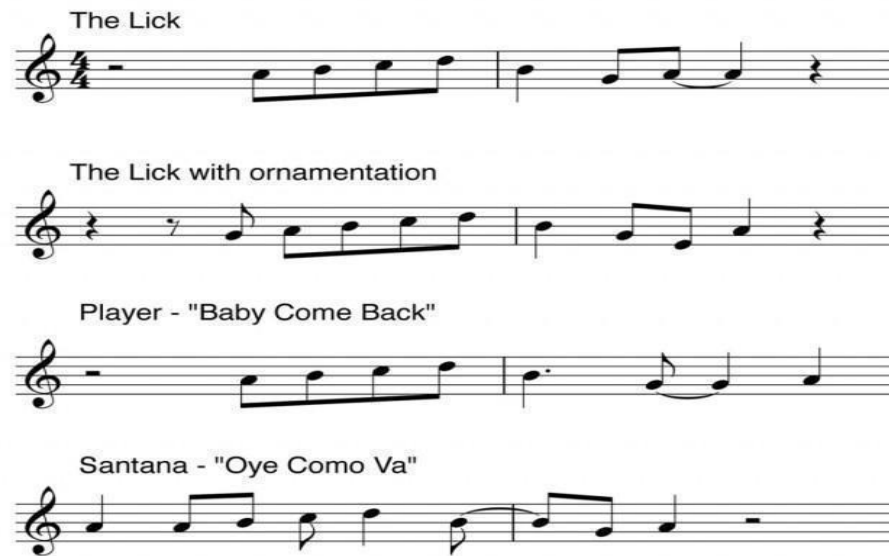


Ilustración 9: Imagen extraída de internet :<https://www.ethanhein.com/wp/2011/the-lick/>

Se demuestra el lick original y sus diferentes variaciones, transformaciones y evolución que se ha desarrollado desde su uso recurrente en el jazz hasta la manera en la que se integró en diferentes solos e interpretaciones de diversos géneros, los intérpretes de la obra, mencionaron este suceso como un referente del jazz que se adaptó a la musicalidad del tema para darle más expresividad melódica y rítmica, al iniciar el lick no el tiempo fuerte si no en anacrusa y en función del género a tratar; música latina en este caso.

Y así como esta referencia fue mencionada y aplicada por los compositores de la obra “es que no ves” también se referencia a “Químbara”, de Celia Cruz & Johnny Pacheco” en su famoso intro interpretado por vientos de metal, el cual describen como la musa que dio el contexto e inspiración para el cierre de la sección del songo – rock. Un punto característico de este análisis es la escritura de compás partido a 4/4 pues como se está hablando de fusión rock, la melodía se inspira en la frase principal de la obra de Celia sin embargo su adaptación es al rock por tal motivo se escribe de dicha forma como podemos ver en la siguiente Ilustración

Para finalizar los momentos característicos con respecto a la armonía en función de la melodía, que describiremos como “textura, acompañamiento melodía” nos ubicamos en el solo principal de la canción que tiene un ascenso cromático en las notas de la armonía que generan una atmósfera de tensión y suspenso, apoyados por el bajo en la 5ta del acorde correspondiente a Em (mi menor) quien realiza una función de nota pedal para darle una mayor relevancia al solo como se puede observar en la siguiente Ilustración:

Coro 3 Heavy

E5 C5 B5 A5 Am B5 G5 Em C5 B5 A5 B5 G5 F#5F5

Solo Guitar

Em Em13 Em#13 Em Em13 Em#13 Em7

The image displays two musical staves. The top staff, titled 'Coro 3 Heavy', shows a sequence of chords: E5, C5, B5, A5, Am, B5, G5, Em, C5, B5, A5, and B5 G5 F#5F5. The bottom staff, titled 'Solo Guitar', shows a sequence of chords: Em, Em13, Em#13, Em, Em13, Em#13, and Em7. Both staves include a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The bottom staff also includes a bass clef and a double bar line. The score is written for guitar, with a focus on the harmonic progression and the solo guitar part.

Ilustración 10: Compases del 53-56 the lick score *¿Es que no ves?*. Creación propia.

Ilustración 11: Compases del 65-68 SOLO score ¿Es que no ves? Creación propia.

A pesar de ser un fragmento muy corto se destaca por su tensión armónica producida para generar suspenso y como puenteo entre el coro anterior y el anuncio de que el final está por venir, allí podemos ver que la guitarra utiliza una figura de tresillos de semicorchea basadas en el arpeggio de Em en la técnica de guitarra Sweep picking, para darle un poco más de virtuosismo a la obra en la guitarra eléctrica, un recurso muy frecuente en la improvisación del jazz y el género rock.

Dimensión de análisis de estructural y formal de “Sal”

En la obra “*Sal*” se presentará a continuación la estructura se explica con base en la siguiente tabla

SECCIÓN	DURACIÓN
INTRODUCCIÓN 1	4 COMPASES
INTRODUCCIÓN 2	8 COMPASES- CAMBIO DE TEMPO
VERSO 1	8 COMPASES
RE EXPOSICIÓN FUNK 1	4 COMPASES
VERSO 2	8 COMPASES
CORTE	1 COMPÁS
CORO 1	8 COMPASES
RE EXPOSICIÓN FUNK 2	4 COMPASES
OBLIGADOS – SOLOS	8 COMPASES
VERSO 3	8 COMPASES
UNISONOS	2 COMPASES CAMBIO MÉTRICA
CORO 2	16 COMPASES
CODA FINAL	8 COMPASES CAMBIO DE TEMPO

Tabla 8: Elaboración propia, referenciada por el análisis dimensión estructural Larue

Dimensión de análisis melódica y armónica: “Sal”

La obra se encuentra en el modo A mixolidio y utiliza préstamo modal de la escala menor pentatónica en Am para el desarrollo de la obra, durante los versos y los solos correspondientes, para entender de manera más detallada este proceso musical, iniciaremos primero por la introducción que se compone de dos partes como se puede observar en la siguiente ilustración.

The image shows a musical score for the introduction of a piece titled "Sal". The tempo is marked as 82 bpm (♩ = 82). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, numbered 1 to 4. The instruments are: el guit. (electric guitar), guit. B. (bass guitar), and dnm. (drums). The electric guitar part starts with a melodic line in measure 1, marked *mf*. The bass guitar part provides a rhythmic foundation with eighth notes and a triplet in measure 1, also marked *mf*. The drums play a simple pattern, accentuating the 2nd and 4th beats. The score is labeled "Introducción" and "8va" (8th measure).

Ilustración 12: Compases del 1- 4 INTRO 1 score Sal. Creación propia.

Se puede observar que la obra con tempo negra a 82 bpm inicia sin guitarra rítmica y con armónicos naturales producidos por la guitarra líder ubicada en el primer sistema del score, para dar una atmósfera de suspenso en la sección, con respecto a la base rítmica el bajo apoya por medio de las notas fundamentales del acorde de E, y la batería acentúa los pulsos 2 y 4 de los compases con el redoblante.

Camb Funk
 ♩ = 97

Asus2/G A7/G

8va

mf

Walking bass

Ritmo funk -Shuffle

el guit.

8va

Guit. B.

dm.

The musical score is for a piece titled 'Camb Funk' with a tempo of 97 beats per minute. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system includes a guitar part (labeled 'el guit.') with a melodic line in the treble clef and a walking bass line in the bass clef. The guitar part has a '8va' (octave up) marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The bass line is labeled 'Walking bass'. There is also a drum part (labeled 'dm.') with a 'Ritmo funk -Shuffle' pattern. The second system continues the guitar and bass parts, with the guitar part having a '8va' marking and the bass line ending with a 'sl.' (slide) marking. The drum part continues the shuffle pattern. The score is written for a guitar, bass, and drums ensemble.

Ilustración 13: Compases del 5-12 score Sal. Creación propia.

En la sección de INTRO 2 se puede apreciar cambio de tempo a negra 97 bpm; los instrumentos comienzan tener un desarrollo rítmico, melódico y armónico, la guitarra líder inicia melodía destacando la 5ta del acorde y manteniendo una apoyatura en el si, posteriormente realiza notas largas, que de acuerdo con el intérprete, se hicieron con la intención de dar un efecto de amplitud y a quien este le llama “ballenas” por el efecto producido de la técnica bend en la guitarra eléctrica que se asemeja al glissando de la voz. Con respecto a la guitarra rítmica, se puede detallar el rasgueo en ritmo funk en la tercera inversión del acorde con bajo en la nota G, el cual varía entre el acorde Asus2 y A7, de acuerdo al interprete este recurso sería inspirado en un primer momento con la obra “Aeroplane de los Red Hot Chili pappers”.

La base rítmica; inicia con un bajo caminante o mejor conocido como “walking bass” en cromatismo para llegar a las notas fundamentales del acorde que complementaran a la guitarra rítmica; en cuanto a la batería nos encontraremos con el ritmo funk shuffle.

Verso 1

Asus2/E A7/E Asus2/E A7/E

Measures 15-22. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a guitar leader part with chords and a guitar rhythm part with a funk pattern. The bass line provides a melodic counterpoint. The drums play a consistent funk groove. The score is divided into two systems of four measures each.

Ilustración 14: Compases 15-22 Sal. Creación propia.

Al iniciar el verso con todos los instrumentos, se puede apreciar que la guitarra líder y rítmica cambian de roles, pues la líder va marcando el acorde característico para ubicarnos en la modo de A mixolidio, mientras que en la guitarra rítmica resalta el préstamo modal menor, de la escala pentatónica de A menor, que iría un motivo melódico en pregunta respuesta con el bajo; la batería continúa con el ritmo funk, es importante resaltar que el hi hat va cerrado para darle una dinámica baja al tema sin perder el groove de la obra y respetando la melodía que va acentuando la voz.

Posteriormente de haber pasado la sección del verso el tema comienza a crecer retomando el funk del intro mientras que en la voz se desarrolla un estilo particular del hip hop que es el fraseo en modo recitativo, sin perder la intención de peso y Groove, un estilo que el intérprete extrae de la obra de Rage Against the Machine.

Nos posicionamos ahora en el coro de la obra que se desarrolla a lo largo de la canción; mencionado anteriormente, todo coro debe tener un “pegue o chicle” para que el oyente tenga una fidelidad y memoria auditiva más precisa del tema.

CORO 1

A5 Saaaal G5 Con F#5 migo de este A5 lugar G5 F#5 G5

Hard Rock Groove

Ilustración 15: Compases del 36-39 score Sal. Creación propia.

El “outro” o salida del CORO 1 retoma el INTRO FUNK, el cual llega a un obligado tutti del formato instrumental, para concluir un diálogo entre pregunta generada por los instrumentos y la respuesta dada por la guitarra eléctrica en breves motivos melódicos ubicados en el préstamo modal de la escala pentatónica de Am, como se puede detallar en la siguiente ilustración:



Ilustración 16: Compases del 48-49 Obligados tutti score Sal. Creación propia.

Al abordar el VERSO 3 encontramos con unos bordados en cromatismo que van cambiando de compás en compás; completan una semifrase durante el inicio de éste; respecto a la guitarra rítmica, se puede apreciar que su motivo rítmico es estable, por tanto, al juntar ambas tesituras se genera un efecto armónico de retrogresión por cromatismo; en donde se desarrolla un espectro de intriga y suspenso, que busca poner en contexto la lírica del tema con respecto a la frase “*que habrá bajo la arena, que habrá bajo el murmullo y bajo el sol*”.

El final de la semifrase se articula por medio de un motivo melódico en la guitarra líder que retorna a la melodía principal del tema, es importante destacar el uso del efecto WAH que está inmerso en la totalidad de la obra empleado por la guitarra líder.

La conclusión del VERSO 3 se establece con un corte obligado en tutti del formato instrumental,

este motivo ritmo-melódico se construye a partir del préstamo modal de la escala pentatónica de Am (importante recapitular que la obra se encuentra en el modo de A mixolidio) el cual destaca las notas: Mi sol la, en repetición, que concluye en un obligado rítmico apoyado por la batería en el redoblante; este está seguido de un silencio en el que resalta la voz la palabra “Sal” al ser respondido por la guitarra en efecto wah y un fil de la batería que se encuentra en 5/4 para alargar la oración y darle un respiro al tema, que conduce hacia el último coro de la obra como se puede ver en la ilustración a continuación:

Obligado tutti

Saaal

The image shows a musical score for a section titled "Obligado tutti". It consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 5/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting at measure 58 and ending at measure 59. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing a similar melodic line. The third staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a melodic line. The fourth staff is a percussion staff with a double bar line and a 5/4 time signature, containing a rhythmic pattern. Above the first staff, the word "Saaal" is written. Above the second staff, the word "Saaal" is written. Above the third staff, the word "Saaal" is written. Above the fourth staff, the word "Saaal" is written.

Ilustración 17: Compases del 45-48 score ¿Es que no ves?. Creación propia.

El corte deriva al CORO 2 que se desarrolla rítmicamente por medio de un crescendo de dinámica y complementación contrapuntística por medio de la base rítmica, coral-vocal y los instrumentos de cuerdas, su duración de 16 compases permiten que cada uno de los instrumentos vaya complementando progresivamente, pues la guitarra anticipa al bajo y se mantiene una nota pedal por medio de una voz secundaria en el desarrollo de este último coro finalizando así con la RE EXPOSICION INTRO 1 con un diálogo complementado entre los instrumentos de cuerda y la

estabilidad de Groove por parte de la batería, importante destacar el cambio de tempo de 97bpm a 82 bpm como se puede apreciar en la siguiente ilustración:

The image shows a musical score for measures 75-80. The tempo changes from 97bpm to 82bpm at measure 75, indicated by the 'Reintro' section with a tempo of 82 bpm. The score includes guitar, bass, and drums parts. The drum part is labeled 'Funk Shuffle'. The guitar part features a melodic line with a sharp key signature. The bass part provides a steady groove. The drums play a shuffle pattern. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Ilustración 18: Compases del 75-80 RE EXPOSICIÓN INTRO. Creación propia.

La obra finaliza con un corte en tutti con una variación de registro hacia la octava por parte de la guitarra líder y armónico natural en la guitarra rítmica:



Ilustración 19: Compases del 82-83 SAL FINAL. Creación propia.

Componente de análisis lírico de la obra: “Es que no ves

Analizar la lírica va más allá de escuchar la melodía de la obra en función de la voz, pues esta implica adentrarse al contexto cultural y social en el que la obra se desarrolla en el cual se descubren sentimientos, ideas y emociones las cuales inspiran al compositor para comunicar un mensaje por medio de recursos poéticos y estilos musicales.

En la obra es que nos ves, se aplicó el estilo del “free style”, un recurso del hip hop y el rap, en el que se mencionan frases largas por medio de patrones rítmicos cortos que juegan con el acento prosódico y el estilo “underground” el cual busca conectarse con las nuevas generaciones y el comunicar de manera recursiva un mensaje más amplio y rítmicamente versátil.

La primera de la letra describe:

“Matan inocentes penando mi gente cuántos más tienen que caer oye te veo indiferente cómo si no fuera contigo el atropello de tu amigo son las fuckin balas con que matan niños y testigos y... en elección vienen a cobrarse las medallas pa que vayas y le libres la batalla a esos canallas”
Es que no ves que está al revés”. Bis

El verso anterior cumple una función de memoria histórica y denuncia social, aludiendo a fenómenos documentados por la justicia transicional colombiana. La mención a los 'falsos positivos' se sustenta en el Caso 03 de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), que cifra en 6.402 las víctimas de ejecuciones extrajudiciales cometidas por agentes del Estado bajo una lógica de incentivos y resultados operativos (JEP, 2021). Asimismo, la alusión a los líderes sociales y las

víctimas de grupos armados se enmarca en lo expuesto por la Comisión de la Verdad (2022) en su informe final *'Hay futuro si hay verdad'*, donde se describe el impacto del conflicto armado en el tejido social regional y la impunidad sistémica que ha rodeado estos episodios de violencia.

Segundo verso:

*“Es que no ves mi pez despierta
cierra puertas y ventanas que debes dormir alerta
Tu ceguera e indiferencia alimenta su demencia
Que desde sus balcones asesinan con vehemencia y tú con tu tik tok crees que marcas diferencia
¡hey bro! tok tok retira tu etiqueta van en marcha hacia la guerra
¿O Es que nos ves?”*

Esta desconexión entre la violencia estructural en las periferias y la respuesta digital en los centros urbanos se enmarca en lo que el Centro Nacional de Memoria Histórica (2015) denomina la "indiferencia social como mecanismo de defensa y desensibilización". Asimismo, el fenómeno de creer que la interacción digital sustituye la acción política real se conoce como "clicktivismo" o activismo de sofá. Al respecto, Sibilia (2008) sostiene que en la era de la hiperconectividad, las redes sociales suelen funcionar como un filtro que "banaliza el sufrimiento ajeno al convertirlo en un contenido más de consumo rápido", lo que explica por qué sectores vulnerables como el Catatumbo o el Cauca permanecen en el olvido mientras el resto de la sociedad interactúa con la tragedia mediante gestos simbólicos carentes de impacto transformador.

Tercer verso

Ametrallan y no hallan cómo quitarnos las piltrafas que nos quedan, cada vez cae más esta moneda y con sucia autoridad arremeten contra el mundo ignoran la humanidad la venden en un segundo por favor es o por plata con el respeto de las ratas ... Qué artimañas tan baratas Es que no ves

La relación entre la devaluación económica y la degradación social se manifiesta en lo que algunos autores denominan la "economía de guerra". Mientras que el valor de la moneda refleja la inestabilidad política y la falta de confianza institucional, el término "piltrafas" simboliza la precarización del salario del trabajador honesto frente a las rentas extraordinarias del crimen organizado. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2015), el enriquecimiento ilícito mediante el secuestro y la extorsión no solo genera una distorsión en los mercados locales, sino que establece una "desvalorización de la vida humana", donde el beneficio económico individual se antepone a la integridad colectiva. Esta dinámica crea una brecha ética profunda: la economía "a pulso" del colombiano promedio se ve reducida a migajas en comparación con el flujo de capitales derivados del narcotráfico y la violencia, los cuales, como señala Garay (2009) en su estudio sobre la Captura del Estado, se utilizan para corromper estructuras de poder y perpetuar ciclos de impunidad.

Coro:

*¿Es que no ves? Que está al revés, tienen el mundo a sus pies solo sacan 10
¿Es que no ves? Que esta al revés, Tu indiferencia es lo que ven solo brutos quieren ver*

El coro menciona constantemente “*es que no ves que está al revés*”, en sátira a lo que refiere que el buen obrar de las personas, no es reconocido a diferencia de quienes han llegado a grandes cargos por medio de favores, clientelismo, falsificaciones o engaños. El segundo fragmento habla de que debemos ser conscientes de estar al tanto de nuestra realidad, “el que no conoce su historia está condenado a repetirla” que es una frase coloquial que nos invita a estar al tanto de las acciones políticas de nuestros dirigentes, de lo contrario, viviremos en **un bucle histórico**.

Songos pregones:

Es que no ves (pregón) x8
Que la alacena está desierta
Que a tus hijos los ignoran y
mueren sin compasión
Que soñar es utopía si quieres estar aquí
¿Y pa' que estudias? ... Si entre más burro mejor

La contradicción entre las cifras oficiales de reducción de pobreza y la realidad observable en las periferias urbanas se explica a través del concepto de Pobreza Multidimensional. Según el DANE (2023), aunque los índices monetarios pueden mostrar variaciones positivas, la carencia de acceso a servicios básicos, nutrición y seguridad persiste en sectores críticos. Esta brecha genera lo que Bauman (2005) denomina "vidas desperdiciadas", grupos poblacionales que quedan fuera del sistema de consumo y son condenados a la invisibilidad. La frase “*Que tus hijos los ignoran y mueren sin compasión*” funciona como una denuncia a la apatía social, donde la pobreza extrema no solo es una carencia material, sino una exclusión ética. La sátira a la ignorancia y la división social se sustenta en la tesis de Garcés (2020) sobre la "condición analfabeta" de las sociedades hiperconectadas, donde el exceso de información en medios y redes no se traduce en empatía, sino en una polarización que fragmenta la respuesta colectiva ante el sufrimiento del otro.

Análisis lírico obra “Sal”

En la obra “Sal” al igual que en es que no ves, se aplicó el estilo del “freestyle”, un recurso del hip hop y el rap, en el que se mencionan frases largas por medio de patrones rítmicos cortos que juegan con el acento prosódico y el estilo “underground” el cual busca conectarse con las nuevas generaciones y el comunicar de manera recursiva un mensaje más amplio y rítmicamente versátil.

La primera parte de la obra inicia

Primer verso

¿Qué habrá bajo sus venas?

¿Qué hay en esos abismos y en su corazón? Oh Dios.

¿Qué hay detrás del sistema?

¿Que hay en esos inicuos y en su corazón su corazón ...

*Nos roban y violan y matan y más quiebra patas al querer contradecir la prisión...
pensiones parcelas quitan todo lo que puedan y el pobre bien portado pensando en el amor*

Cuánto dura el cinismo, que tan mala es la guerra para la opresión de nuestra Razón

Cuanto duele una vida ... Cuánto vale una pena en esta ficción oh Dios

Sal es una obra que expresa un mensaje de crítica social a aquellos que se quedan conformes con la vida que llevan, por eso inicia con preguntas retoricas que aluden a los que están cómodos en su zona de confort, sin darse cuenta que alrededor del de ellos pasan atrocidades con algunas de las grandes personalidades, mientras nos conformamos pensando desde el “amor” sin hacer simplemente... nada.

Coro:

*Sal conmigo de este lugar ... Aquí ya no hay nada
Hay dos mundos en donde habitar... aquí ya no hay nada
Sal de la nada.*

El coro invita al oyente a salir de esta zona de confort y se complementa indirectamente con la letra también de “Es que no ves” pues mientras una canción habla en tono sarcástico, esta obra lo hace en tono formal y concientizando a quien lo escucha, existen dos mundos, la zona de confort y el mundo real, una analogía a la cueva de platón, referencia que se ve también en la película Matrix.

*Que habrá bajo la arena que habrá bajo el murmullo y bajo el sol... bajo el sol
La plaga te explota la vida se agota no quieres ni puedes escapar de esta prisión ... O
callas o mueres si es lo que quieres aquí no hagas aportes ve buscando el cajón*

En esta sección la arena hace referencia a un mundo inconmensurable de cosas por explorar que no nos alcanzara la vida para explorarlo, y bajo el sol, que refiere a si nos quedamos esperando una respuesta quietos lo cual generará sed y falta de ambición

La plaga, refiere a quienes nos controlan y nos dominan, mientras trabajamos a costa de ellos, conformados por estar en el mismo punto sin querer escapar de las comodidades que poseemos.

Componente de análisis: Producción musical

Inicialmente en la producción de la mezcla se usan en este momento 60 canales, por lo que hay copias de las guitarras y bajos que se grabaron directamente los efectos, la otra copia en limpio también; hay algunas grabaciones que están ocultas por si en algún momento se tiene que realizar amplificación o editar algo más que el efecto no lo permitiera.



Imagen 18: Estructura de ganancia. Creación propia.

Estructura de ganancia

Tras la fase de captura, se procedió a la selección de tomas (*comping*), evaluando múltiples ejecuciones por instrumento para consolidar las versiones definitivas mediante un balance crítico de interpretación y precisión técnica. Antes de iniciar la etapa de edición y mezcla, se realizó de manera rigurosa la estructura de ganancia (*gain staging*). Este proceso se llevó a cabo utilizando un medidor de referencia —en este caso, el Vu Meter de HoRNet o herramientas similares de medición de picos y RMS—, monitoreando sección por sección para asegurar que ninguna señal alcanzara el punto de saturación o *clipping*.

Se estableció un nivel de referencia nominal (comúnmente orientado a los -18 dBFS, equivalentes al 0 VU en el entorno analógico) con el fin de garantizar un margen de maniobra (*headroom*) óptimo. Esta estandarización es fundamental para que los procesadores y *plugins* posteriores operen en su zona de linealidad técnica, evitando distorsiones no deseadas y permitiendo una suma de señales más limpia en el bus maestro.

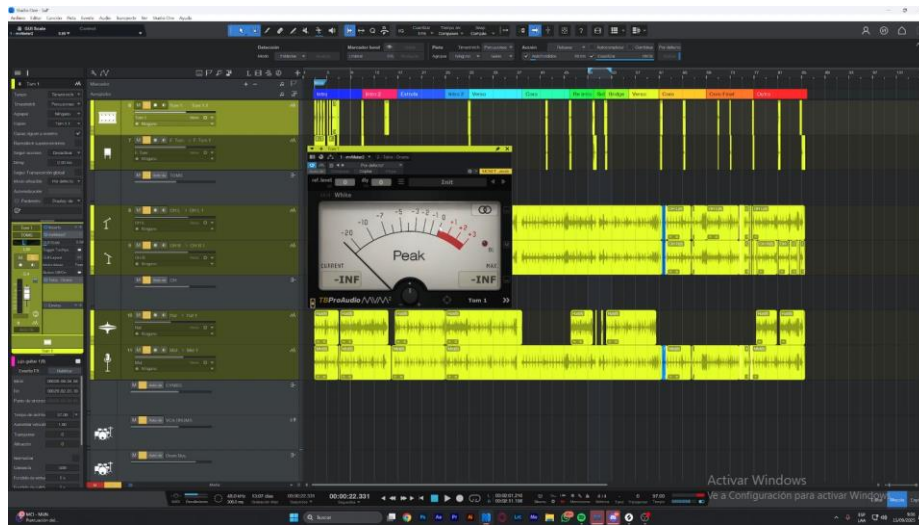


Imagen 18: VUmetro. Creación propia.

Medidor de ganancia Tom, nivel de referencia 0.

Establecido, de esta manera se mantiene el promedio por lo que no se puede cortar todo para mantener la dinámica, hay un ejemplo en el intro y una entrada. Además se realizó una sectorización de la canción, esto se realiza parte por parte comenzando con la batería, riffs de bajo, guitarra y voz.

Mezcla

En este proyecto se implementó la metodología de Top-Down Mixing (mezcla inversa o descendente). A diferencia del flujo tradicional que inicia con el balance de pistas individuales (como el bombo), este enfoque comienza con el procesamiento en el Bus Maestro (Master Bus). Una vez establecido el carácter global de la mezcla, se procede a realizar ajustes granulares en las pistas individuales de la batería, guitarras y demás elementos.

En el bus maestro se integró una cadena de procesos estructurada en cinco etapas funcionales:

1. **Compresión Paralela por Bandas:** Se utilizó para controlar la dinámica de rangos de frecuencia específicos, mezclando la señal procesada con la original para mantener la transitoriedad y el cuerpo del sonido.
2. **Ecualización de Ajuste (Bus EQ):** Empleada para esculpir el balance tonal global y corregir acumulaciones de frecuencias antes de la saturación.
3. **Saturación Analógica:** Se aplicó para generar armónicos y una compresión natural de la señal. Al saturar, se introducen armónicos que enriquecen el timbre y ayudan a "amalgamar" (*glue*), la mezcla de forma orgánica.
4. **Limitación en Cascada:** Se configuraron dos limitadores con un techo (*ceiling*) de **-0.3 dB** (o seteados para ganar **+3 dB** de percepción). Se utilizan para elevar el nivel de sonoridad (*loudness*) sin alcanzar el clipeo digital. Durante el balance de las pistas individuales, estos se desactivan temporalmente para asegurar que la estructura de ganancia base sea sólida y no dependa únicamente del limitador.
5. **Software de Monitoreo y Corrección:** Se empleó una herramienta de corrección acústica llamado PRO Q3.

El ecualizador utilizado es el Pro Q3

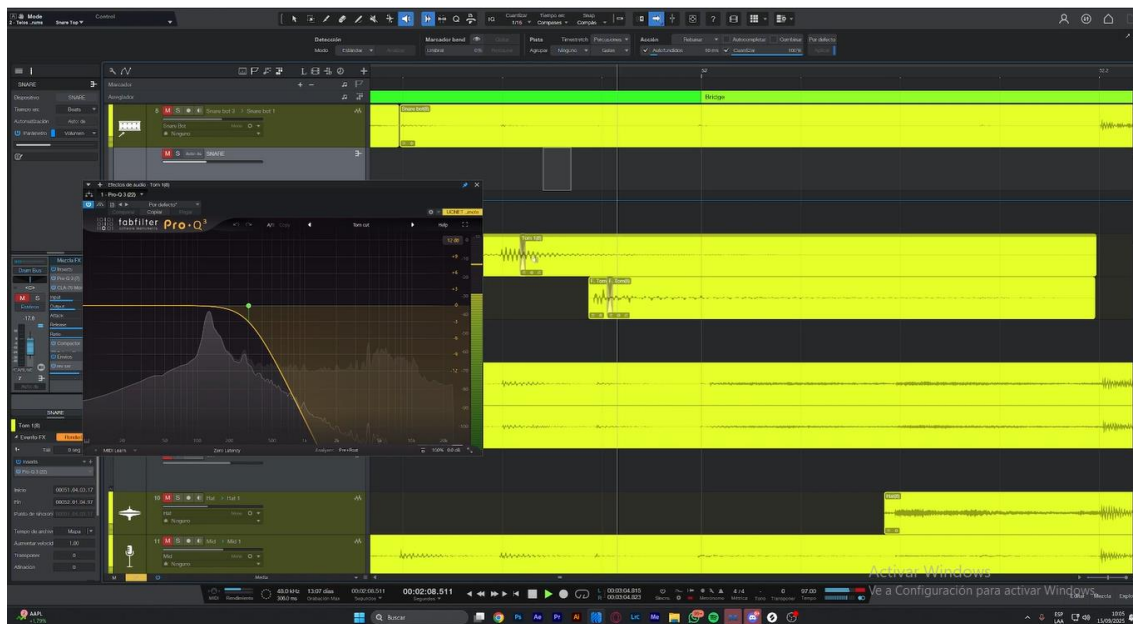


Imagen 20: Filtro pasa bajos en Pro Q3. Creación propia.

En la edición se realizaron los paneos, esto se evidencia en la consola de mezcla donde se ubican espacialmente todos los instrumentos, principalmente se acomodan en algún lado del panorama ya sea para la izquierda o derecha; luego se realizan las automatizaciones para que haya un equilibrio en el espacio, después se generaron grupos, para la batería se agruparon los dos bombos, el redoblante, los toms, los overheads high hat, el mit, y un general de todo. De igual manera para el

bajo y guitarra, por ejemplo en el master del bajo hay tres capas y un apoyo en la parte final de un slap.

Las voces fueron duplicadas para que se haga más grande todo

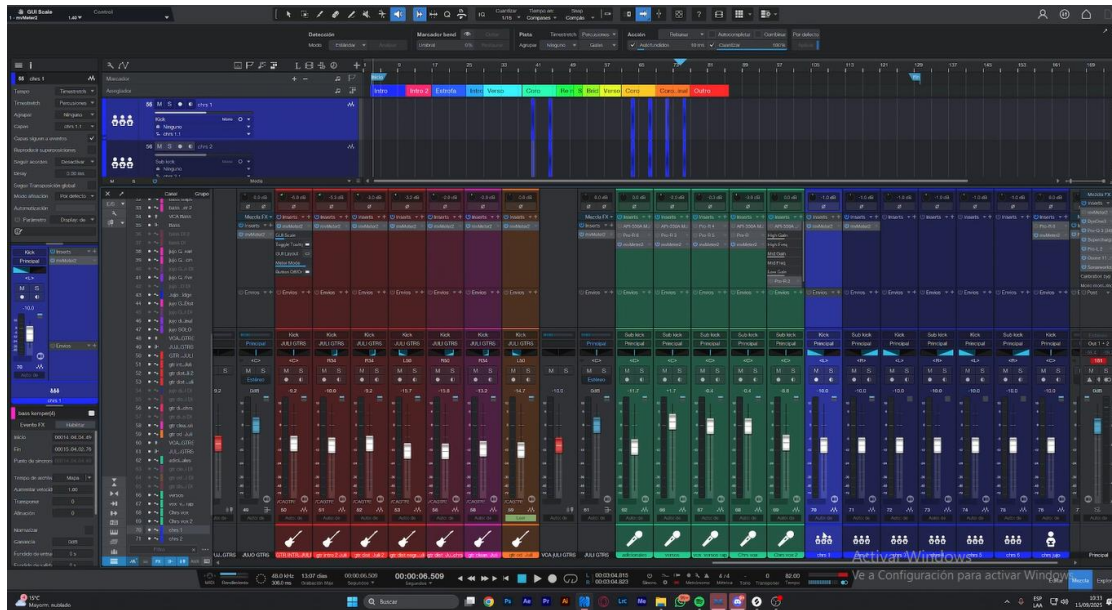


Imagen 21: Duplicación de voces. Creación propia.

Detalles en la edición: Trigger que apoya el redoblate



Imagen 22: Gullfoss. Creación propia.

Plugin Gullfoss

Este funciona con inteligencia artificial, este hace recortes inteligentes según el algoritmo, ya sea para quitar resonancias.

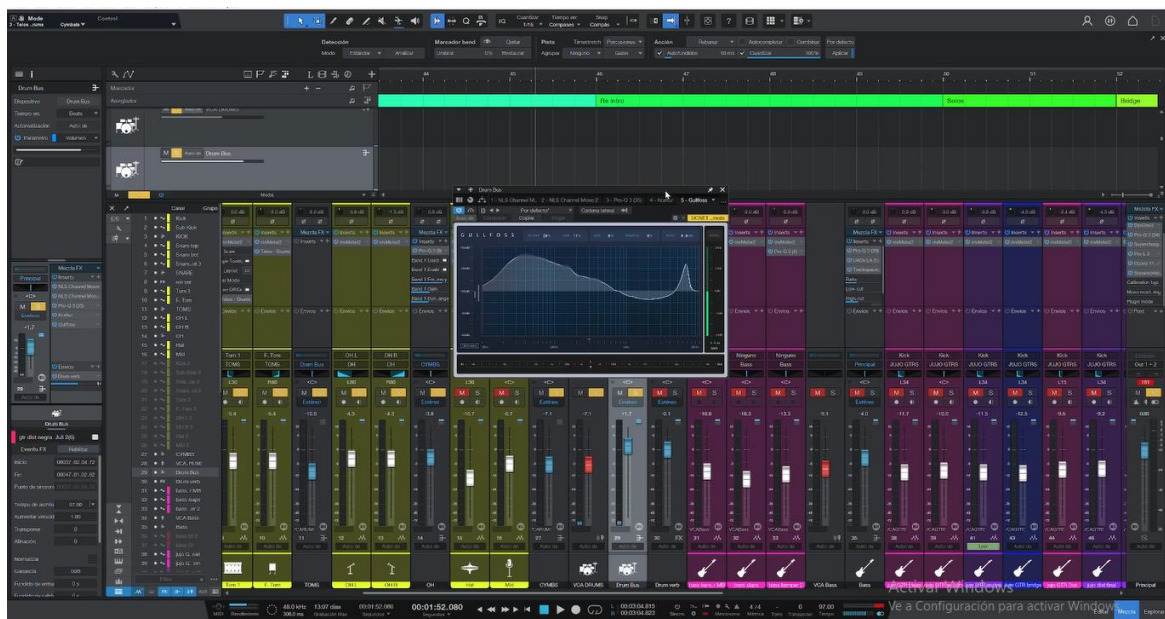


Imagen 23: Ecualizador gráfico WAVES. Creación propia.

Plugin de waves

Se comprime, el alto compresor con media sensibilidad, este es el que le da un sonido “latoso” al bajo.



Imagen 24: Jack Joseph MB. Creación propia.

La referencia para la mezcla y edición ha sido una canción de Red Hot Chili Peppers y una canción de Foo Fighters del álbum “Wasting Light” , por último en la batería se basa en el sonido de blue, por lo que se está haciendo mezcla de funk rock.

Para el análisis de la información, se consolida en la siguiente tabla:

Análisis

TÍTULO	Reunión de JAM en Salon comunal Timiza- Creación de “ Es que no ves”
FECHA	07 de abril de 2021
FASE DE ACCIÓN	Se plantea una sesión de jam en el salón comunal del barrio timiza ubicado en el sur de la ciudad, encuentro para poder abordar la creación de diversos temas que contengan fusión musical. Esta siempre fue una premisa en la banda, cada uno quería realizar una obra con diversos géneros y ritmos, pues cuando se decide crear la banda fue un acuerdo en común; al son de un cigarro y escuchar la obra “ Quimbara” de Celia Cruz, nos motivamos por regresar al salón comunal e iniciar un tema que tuviese un ritmo de caracter latino, salsero; es curioso ya que el momento se dio gracias a la espera que tuvimos con nuestro guitarrista, ya que este solía llegar tarde, al llegar al sitio nos detalla de su situación económica, pues en pandemia él debía responder por varias responsabilidades y su trabajo como artista se veía afectado por el toque de queda, momento en el que se debate de la situación política y el estallido social que ocurría en ese entonces ,y así, mientras se componía el tema se iba elaborando la letra del tema enmarcando cada injusticia que consideramos pertinente narrar.
TRANSCRIPCIÓN	Julian llegó tarde media hora y nos comentó que para venir debía pagar carro y no le alcanzaba el dinero, nosotros siempre le recordamos que siempre ocurría algo sabiendo que él vivía muy cerca al lugar, sin embargo en ese entonces se estaba viviendo una serie de injusticias sociales, que estaban afectando

	el sistema económico y el adaptarse a las dinámicas de la pandemia nos estaba costando a todos un poco, el gobierno poco hacia y el hambre y la desigualdad eran más notorias por todo lado, “Hay una manifestación de kilo, debo irme caminando mano, parece ser que es por el tema de las UCI por los lados del hospital” decia Julian en una de sus notas de audio, con la banda debatíamos respecto a la situación de cada uno pues cada quien en ese entonces se la “rebuscaba” para poder sobrevivir, al rato suena en la radio “Quimbara- Celia Cruz” escuchar ese masacote del principio hizo que el percusionista propusiera la elaboración de un tema con salsa al estilo de la banda PUYA de puerto rico, “Un tema que tenga veneno en las guitarras con rock, pero que tenga una clave en 3- 2 de salsa” a lo que yo propongo “Que las guitarras tengan un lick como el de quimbara como si fuesen los pitos del tema”, mientras debatíamos el estilo del tema pasábamos por una barbería de las clásicas que ponen hip hop y rap, se nos ocurre allí un tema que tenga el estilo del rap con salsa, manteniendo la base del rock. Una vez en el salón comunal tocó el riff inicial de la canción del cual me inspire por el tema “Wonderful Slippery thing” de Guthrie Govan, enseguida, propongo una armonía basada en la escala menor armónica de Em, en una sección el bajista me dice “Claro pero en vez de que hagamos el V grado menor hagámoslo V7 pille” me dice chamizo (Jhonatan Salinas) “O es que no ve?” me dice de manera jocosa el cantante Andres Molano, de esta manera inicia todo el arco de composición con la banda, al llegar a la parte nuevamente del coro pensamos en un tema que tuviese una parte C o que tuviera una transición no tan común o parecida a las demás partes, esto nos permitió crear una sección que al final se terminó convirtiendo en una especie de puente, para abordar el songo, un concepto que Jhonatan Ariza (Percusionista) quería desarrollar en uno de los temas, al final del día se tenía establecido un tema con estructura, idea principal de la narrativa del texto (Idea principal ya que con el transcurso del tiempo modifica antes de su fase final)
ANÁLISIS DETALLADO	En esta sesión se evidencia la importancia del trabajo en equipo en el marco de la composición de manera colectiva , pues poder encasillar las ideas, en una sola fue un reto para todos: el plantear cada sección y su textura musical, la forma en que se distribuyen los motivos melódicos en función de la voz, las secciones y como estas acrecentaban el tema, se veían como un reto profesional ya que cada uno aportaba una idea mejor que la anterior sin embargo todos entramos en función de la música. Luego de una serie de ensayo, prueba y error íbamos descartando que ideas le conviene mejor al tema, sin perder el

	horizonte principal, “El tema es de rock combinando el estilo de los géneros del rap con la salsa, en este caso songo en percusión, muy similar a el estilo de PUYA pero a la colombiana” así lo describió Jhonatan Ariza. Para nosotros como, escuchábamos mucho en cada pausa activa el tema “La muralla- PUYA” quien traía a coalición a Tego Calderon, fusiona el son montuno con metal y en su intermedio deja un solo extenso de guitarra con acompañamiento latino, así lo fuimos construyendo entre todos, mientras desarrollamos una idea narrativa con la indiferencia que dejaba la frase “Es que no ves” que trataba de hacer caer en cuenta todos los matices sociales y de coyuntura política por la que pasaba el país en aquel entonces.
REFLEXIÓN AUTO-ETNOGRÁFICA	Desde esta perspectiva, me iba imaginando como sería trabajar en un aula escolar, la idea de un JAM colectivo en el que las ideas convergen en el marco de la búsqueda de identidad musical, a partir de la voz creativa, en el que cada estilo e influencia que tenía cada quien se pudiese plasmar por un bien en común, la fusión musical y la libertad de expresión; materializados en un tema que aborde la concientización de nuestros contextos sociales y políticos. Un método de dinámica de creación, en el cual se pueden incluir diferentes maneras de pensar por medio de la implementación del estilo del rap y el hip hop, género que aún sigue marcando un bagaje cultural en las juventudes de hoy en día, y que permita también combinarse el poder y la fuerza del rock y la salsa.

Análisis

TÍTULO	Reunión de JAM en Salon comunal Timiza- Creación de “Sal”
FECHA	17 de Febrero de 2021

FASE DE ACCIÓN	Nos reunimos con el fin de iniciar con el proyecto “Niños en la vía” la situación de pandemia permite que cada uno de nosotros tuviésemos el tiempo para poder encontrarnos en mi conjunto para iniciar con la idea de crear un tema que tuviese fusión. Como cada uno venía de diferentes escuelas y metodologías de formación musical, debatimos alrededor del término JAM “Just A Medium night” como base de la improvisación y de creación de obras del género jazz, sin embargo no todos sabíamos del lenguaje del swing propio del género, lo que nos llevó a cambiar un poco al groove, el disco y la música funk. Días atrás habíamos ensayado algunos temas de los Red Hot Chilli Pappers tales como “Aeroplane y Dark necessity” así que iniciamos trabajando el funk como experimentación para poder conocer nuestro lenguaje musical, pues creíamos que con el groove que se planteaba en el bajo podemos soltarnos y liberar nuestras cargas técnicas y académicas y simplemente conocer de qué manera expresamos nuestras ideas musicales. El bajista de aquel entonces Jhonatan Salinas, inició con un groove y yo guiándome bajo la línea de percusión, planteé un riff similar al de las guitarras de los RHCP, los cuales marcarían el estilo del tema que sería la fusión entre el funk y el rock. Mientras damos forma al tema y establecemos armonías finales y los motivos melódicos de la obra, nuestro cantante buscaba su voz creativa por medio de la improvisación en estilo libre de rap, constantemente nos decía: “Hay que salir de la zona de confort como rockeros” a lo que yo le conteste: “Sal, conmigo de este lugar” y a partir de ahí iniciará la narrativa central del tema.
TRANSCRIPCIÓN	En este primer día de reunión compositiva como músicos hablábamos entre todos de los gustos que tenía cada uno, lo que se quería lograr por medio de la fusión musical, veníamos muy marcados por el auge de <i>Bomba estéreo</i>, y su tema “<i>Fuego</i>” y respondemos a la pregunta “<i>¿Que banda lo influenció demasiado en su estilo de interpretación o creación?</i>” mientras todos respondemos “Metallica, Pearl Jam, Nirvana” se llegó a la conclusión que como rockeros tendríamos en común estos referentes así que hablamos de un contraste con este género, a lo que yo conteste “Que tal Michel Jackson” y la mayoría admirados de sus obras musicales empezamos a mencionar algunos referentes en la música disco/pop, “Jamiroquai, Ray Charles, James Brown, Five Jackson, Tower Power, Stevie Wonder” y resolvimos crear un tema tipo funk groove con rock. Al subir a casa nos encontrábamos con un amplificador de 10W que tendría en ese entonces de bajo; Ariza (percusionista) le dice a chamizo “Una línea bien groovera para que sacarle el cono a ese amplificador” a lo que chamizo

	propone un Walking bass con un estacado en dinámica fuerte, con un cajón peruano, se desarrolla un ritmo de percusión atendiendo a mi petición “Un intro como el de Enter sandman pero bien echado para atrás” y yo, como venía de escuchar RHCP planteo una guitarras tipo funk, mientras el guitarrista creaba una atmósfera de “ballenas” con su pedalera en Delay, bends y mucha distorsión. Y de esta manera se fue desarrollando el tema luego de casi 8 horas, pues como había toque de queda nosotros decidimos manejar esta dinámica componiendo todo el día.
ANÁLISIS DETALLADO	Abordar nuevos estilos compositivos tal como lo propone la técnica de improvisación en estilo libre que se evidenció en un principio en el jazz; permitió que siguiéramos esa línea de expresión musical y de la búsqueda del estilo musical auténtico de la banda, la fusión musical, que fue nuestro medio para que pudiéramos encontrar nuestra voz creativa, mezclar diversos ritmos como lo hicieron algunos referentes, como ya se han mencionado anteriormente, fueron herramientas o momentos de inspiración para caer en cuenta que el salir de nuestra zona de confort como rockeros y empezar a retomar estos clásicos que nos influenciaron tanto cuando interpretamos nuestras primeras notas en el instrumento, fue así como por medio del funk, nos permitimos explorar por medio de la fusión musical, sin embargo el plus del rapeo fue lo que nos ayudó a pensar en un tema que fuera diverso en su narrativa, y, que como críticos hacia este género abordaremos y llegaremos a explorar, para ver qué tanto de este recurso podríamos extraer una narrativa más amplia jugando con la prosodia y la lírica.
REFLEXIÓN AUTO-ETNOGRÁFICA	El ejercicio de la comunicación dentro de un grupo no solo funciona para reforzar la convivencia y el buen ambiente dentro de una banda, si no que permite explorar y entender, qué influencias musicales tiene el otro para así mismo, abordar desde su aprendizaje significativo, tanto dinámicas de exploración sonora como debates musicales para poder encontrar un estilo propio en un género que ya ampliamente explorado, nos permite salir de nuestra comodidad interpretativa y compositiva, llevándonos a ampliar nuestro lenguaje musical para poder aplicarlo de manera técnica en la composición por medio de la fusión, en este caso con el funk y el rock como base musical, y el estilo libre del rap como una alternativa a la creación de líricas y expresión narrativa más coloquial y urbana.

TÍTULO	Producción musical “Es que no ves”
FECHA	15 de octubre de 2025
FASE DE ACCIÓN	Luego de varios años de exploración sonora y de llevar a cabo la fusión musical nos decidimos como banda plasmar el sencillo de manera más profesional en la música basándonos en las técnicas la producción musical, allí pensamos en realizar las tomas en bloque (todos tocando al mismo tiempo) sin embargo nos dimos cuenta que al grabar de esta manera podrían haber detalles que llegaron a pasar desapercibidos, por lo que se decide grabar por capas cada una de las secciones. En este proceso hubo varias tensiones como banda ya que fue allí donde hubo diferencias estilísticas contrastantes, pues poner de acuerdo a cinco músicos resultaba más complicado de lo que se mostraban en las películas. Cada uno quería una sonoridad diferente, por lo que entender que sonido en especial quería cada uno se convertía en un camino lleno de debates y discusiones que al final hacían parte del camino de la fusión musical, pues cada versión tenía su propio carácter, lo que acarrea que la grabación de cada capa sonora cambiaría el carácter e intención musical de las obras, por lo cual se lleva a cabo encasillar el tema en 5 referentes auditivos el cual cada uno expresaría una característica en puntual de lo que desearía escuchar en el tema a nivel de producción, estos temas fueron: “La muralla- PUYA, Hysteria- Muse, Quimbara- Celia Cruz, Nubes- Caifanes y Under the Bridge- Foo Fighters ”.
TRANSCRIPCIÓN	Julian Silva, productor del tema nos comenta: “La producción de cada tema implica un desarrollo y tratamiento independiente de cada capa, cada una de ellas representa un ingrediente dentro del sudado, pues no es lo mismo hacer hamburguesa clásica a una criolla bien sazónada sin que se pierda su esencia, palabras mas o menos, mezclar dos géneros implica que cada capa respete a la otra sin que interfieran en la fusión o bricolaje musical” esto nos ponía en vilo ya que cada modificación de las capas musicales implicaban un nuevo carácter en la obra y se debía decidir quien tenía mas relevancia en función de la música, o sea, que unas maracas o panderetas no interfirieran de manera atroz en el mazacote final del songo, o que una guitarra acompañante por mas bien que sonora no se sobrepusiera por encima de la voz, etc, yo les comentaba “imaginemos que es como el gran combo de puerto rico, esto no es papa mama y

	nene, esta es la lección completa, y se trata de integrar dos grandes géneros de nivel de producción compleja como lo es la salsa y el rock, y cada uno de ellos a pesar de su mezcla deben respetarse su tratamiento sonoro”, dentro de la banda a pesar de las discusiones de quien tenía o no la razón, siempre se escuchaban las versiones finales y se definía a votación que versión quedaría, y que detalles se irían agregando a la mezcla.
ANÁLISIS DETALLADO	En las obras que se escogieron para tener una referencia sonora y que el productor pudiese encasillar la obra de manera más precisa, se toma como referencia “<i>La muralla- PUYA</i>” una obra que combina el tratamiento de las guitarras eléctricas con el rap y el metal, la cual permite respetar la esencia de cada género sin que se pierda el estilo de la fusión musical; la obra “<i>Hysteria- Muse</i>”, permite ver la compresión y definición de “bajo adelante” en una obra musical, en este caso se solicitó al bajista de sesión que nos colaboró ese día Camilo Salgado, que ajustara su bajo Ibanez a una ecualización mediana que permita una versatilidad para que en la postproducción del tema sea más fácil de tratar; <i>Quimbara- Celia Cruz</i> la utilizamos para poder lograr una claridad auditiva en el mazacote que desarrolla el intro y que las percusiones menores en la parte del songo fueran más precisas y a fin al género, “<i>Nubes de Caifanes</i>”, abordaban un tratamiento de rock fusion muy claro en las guitarras, referentes que marcarían también un punto clave en postproducción pues por medio de Plugins y herramientas tecnológicas se desarrollaron un contraste entre las guitarras eléctricas, electroacústicas y acústica y por último “<i>Under the bridge- Foo Fighters</i>” para una referencia en las baterías sobre todo en el kick de la batería y redoblante.
REFLEXIÓN AUTO-ETNOGRÁFICA	El ejercicio de producción musical, es un tema complejo para aquellos que ignorantes del tema, pretenden imponer sus juicios para beneficio personal, es en este camino en el que uno debe diferenciar entre quien desea trabajar en equipo y para un bien en común y quien simplemente desea hacer todo a su propia voluntad, este ejercicio permite ver cómo por medio de la argumentación y la aplicación de buenos referentes sonoros se pueden mediar las diferencias y coincidir en un punto en común, y es trabajo en equipo en función de que la musicalidad no se vea afectada

TÍTULO	Producción musical “Sal”
FECHA	22 de Octubre de 2025
FASE DE ACCIÓN	Como esta obra fue de las primeras en crearse la banda y tenía claridad de cómo se elaboraría la producción del tema, los referentes sonoros estaban claros y la aplicación de su tratamiento sonoro sería más sencilla de elaborar, esta obra fue un reflejo de la experiencia que ya había adquirido frente a la fusión musical y la exploración de la identidad sonora por medio de la voz creativa, pues por medio de esta pudimos encontrar de manera más clara y directa la intención y estilo del tema.
TRANSCRIPCIÓN	Llegamos ese día a tiempo todos, la banda estaba muy motivada pues la fusión rock- funk siempre fue un estilo marcado por la banda, la experiencia adquirida en los escenarios permitieron que cada uno llegara con una idea más clara que lo que quería en el tema “Las frutas congeladas no saben igual que las frutas frescas” les mencionaba la frase de Jan Larue respecto al análisis del estilo musical, luego de nuestra experiencia con “ <i>Es que no ves</i> ” las dinámicas de grabación y creación musical eran más sencillas, los roles de cada uno estaban claros y el sonido era más estructurado y menos inseguro, el reto estaba entre “Ponemos un Marshall de 60 o un Marshall más moderno” eran nuestros debates con el productor musical Julian Silva, fue allí donde decidimos que nuestros referentes en estas obras simplemente serían dos: “ <i>Aeroplane - RHCP y Deep Inside de Incubus</i> ”
ANÁLISIS DETALLADO	Abordar “Sal” fue un proceso más relajado y más llevadero, el análisis de la obra ya venía siendo tema de conversación desde hace un buen tiempo, por ser nuestra primera obra fue la que se decidió dejar de últimas para grabar el sencillo en esta tesis, ya que la estructura y estilo del tema ya estaban claros desde un principio, el asunto fue más de toma decisiones con respecto a los plugins y herramientas de producción musical con las que se trabajaría el tema, pues cada uno quería un sonido en específico con respecto a su instrumento, decisiones que fueron fáciles de tomar ya que teníamos claros los referentes sonoros del tema, y la elección de ecualización y tratamiento el sonido con respecto a las guitarras, el bajo, la batería y por supuesto la voz, siendo esta un poco más compleja ya que no encontrábamos el estilo de rap con el que queríamos comunicar nuestra intención del tema, la interpretación al principio del cantante era un poco forzada sin embargo con práctica y fluidez se fueron desarrollando de manera más auténtica y focalizada.

REFLEXIÓN AUTO-ETNOGRÁFICA	La producción de “Sal” permitió encontrar mi experiencia como músico compositor, pues al cabo de un tiempo y ya con las ideas más claras pude definir mi sonido dentro de la banda, como músico y guitarrista tenía una visión más clara de que intenciones sonoras buscaba plasmar con mi guitarra, permitió ver que la experiencia dentro de la fusión musical corresponden a una serie de pruebas y errores dentro de la creación de una pieza musical, pero sobretodo, que la fluidez y la naturalidad de cada género tenían que ser abordadas no solo desde la técnica sino dentro del sentir y la expresividad emocional que se quería transmitir con cada nota ejecutada.
----------------------------	--

Conclusiones

El presente trabajo permitió evidenciar la importancia de la fusión musical no solo desde el rigor técnico, sino como una herramienta de concientización sobre nuestra realidad, la memoria y la cotidianidad. La investigación revela cómo la búsqueda constante de identidad puede, paradójicamente, encerrarnos en burbujas individuales que nos eximen de la responsabilidad ante un entorno social que nos afecta profundamente.

Colombia presenta uno de los índices de desigualdad más altos del mundo; una realidad que no requiere solo de estadísticas, sino de una observación sensible en los espacios públicos y el transporte, donde el hambre y la vulnerabilidad son constantes. Frente a esto, cabe reflexionar por qué, en una era de hiperconectividad tecnológica, parecemos más ensimismados en lo banal y superficial, ignorando problemáticas sociales que, tarde o temprano, impactan nuestra existencia.

Esta desconexión también se refleja en la música. El desarrollo de estas obras supuso el reto de explorar géneros fuera de nuestra zona de confort. Durante las fusiones, se evidenciaron las

limitaciones técnicas iniciales frente a ritmos no dominados; sin embargo, el deseo de exploración permitió una cooperación colectiva basada en el intercambio de saberes. Esta investigación reafirma que la música es un campo de conexión intercultural donde, al desplazar el ego, el diálogo permite construir lenguajes más diversos y conscientes.

Desde la perspectiva pedagógica, este estudio aporta una mirada significativa para el aula. Como educadores de una universidad inclusiva y pionera en "educar la rebeldía", debemos priorizar la escucha. En un contexto donde las redes sociales dictan los gustos juveniles, el docente tiene el reto de mantener el interés de los estudiantes sin desestimar sus identidades. Por ello, estas obras integran el rap y el freestyle, fusionando la estética urbana con la energía del rock y la euforia de la música latina, validando las expresiones con las que las juventudes se identifican hoy.

A nivel artístico, las obras buscan sensibilizar al oyente. En “Es que no ves”, se invita a asumir una postura responsable frente al contexto político y cultural que solemos eludir por miedo o indiferencia. Por su parte, el *groove* del funk en “Sal” actúa como un diálogo entre la frescura y la fuerza crítica, impulsándonos a salir de la comodidad y cuestionar los límites de nuestra propia realidad.

Finalmente, esta investigación abre la posibilidad de seguir explorando la fusión entre el rock, el funk y ritmos latinos como el songo, siempre desde una conciencia social aplicada. Se propone una construcción colectiva desde la autorreflexión y el cuidado del otro, permitiendo que el arte sea un vehículo para crear composiciones innovadoras basadas en el respeto, la escucha y la colaboración entre perspectivas diversas.

En conclusión, la práctica de la fusión musical aquí propuesta trasciende el ejercicio estético para consolidarse como un acto político de resistencia y empatía. Al entrelazar la síncopa del

songo, la elasticidad del funk y la potencia del rock, no solo se están hibridando géneros, sino que se están tendiendo puentes entre realidades sociales a menudo fragmentadas. Este proyecto reafirma que el músico-pedagogo contemporáneo debe ser un articulador de diálogos, capaz de transformar el aula y el escenario en espacios de memoria viva, donde el arte no sea un escape de la realidad, sino el lenguaje fundamental para comprenderla, habitarla y, eventualmente, transformarla.

Bibliografía

- Acosta, L. (2003). *Otra visión de la música popular cubana*. Editorial Letras Cubanas.
- Atharo Music. (2025). *Miles Davis: The Jazz Maestro and the Evolution of Cool*. recuperado de: <https://atharomusic.com/miles-davis-evolution-of-cool>

- Ayala, P. (2012). Lingüística e investigación musical en México. *Cuicuilco*, 19(55), 183-206. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Bacon, T. (2012). *The Ultimate Guitar Book*. Alfred A. Knopf.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Paidós.
- Ben Feldman (2026) The Rise of The Red Hot Chilli pappers, netflix.com
- Bénard Calva, S. M. (2019). *Autoetnografía: Una metodología cualitativa*. Universidad Autónoma de Aguascalientes / El Colegio de San Luis.
- Berendt, J. E., & Huesmann, G. (2009). *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Fondo de Cultura Económica.
- Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en Colombia*. Fazi Editores.
- Brennan, M. (2020). *Kick It: A Social History of the Drum Kit*. Oxford University Press.
- Bruner, J. (1991). *Actos de significado: Más allá de la revolución cognitiva* (C. González, Trad.). Alianza Editorial.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Una nación desplazada: Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. Imprenta Nacional de Colombia.
- Clarke, E. F. (1999). Rhythm and timing in music. En D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music* (2.^a ed., pp. 473–500). Academic Press.
- Comisión de la Verdad. (2022). *Informe Final: La Colombia herida*.
- Cotgrove, M.(2009)."From Jazz Funk & Fusion to Acid Jazz: The History of the UK Jazz Dance Scene". Chaser Publications.
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). *Informe Final: Hay futuro si hay verdad*.
- DANE. (2023). *Pobreza monetaria y multidimensional en Colombia: Reporte histórico*. Departamento Administrativo Nacional de Estadística.
- Daza, S. (2009). *Investigación en artes: Reflexiones y perspectivas*. Universidad Nacional de Colombia.
- Díaz, B. (2020). *El jazz como música en resistencia*. Ediciones Universidad de Santiago de Chile.
- EcuRed. (s. f.). *Songo (género musical)*. Recuperado el 25 de septiembre de 2025, de [https://www.ecured.cu/Songo_\(género_musical\)](https://www.ecured.cu/Songo_(género_musical))

- Elsa, C., & Ballesteros, M. (2018). *La investigación-creación en Colombia: Debates y perspectivas*. Ministerio de Cultura.
- Encyclopaedia Britannica. (s. f.). *Jazz-rock*. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/jazz-rock>
- Frith, S. (1981). *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Pantheon Books.
- Garay, L. J. (2009). *La captura y reconfiguración cooptada del Estado en Colombia*. Método.
- Garcés, M. (2020). *Escuela de aprendices*. Galaxia Gutenberg. (Ideal para sustentar la sátira a la ignorancia y la división social).
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (T. Albaladejo & B. R. Gracia, Trans.). Taurus. (Obra original publicada en 1982).
- González, J. P. (2001). *Pensar la música desde América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Hall, S. (1996). *Questions of Cultural Identity* [Cuestiones de identidad cultural]. Sage Publications.
- Hall, S. (2014). Notas sobre la desconstrucción de 'lo popular'. En *Travesías de Stuart Hall: Diez textos representativos* (pp. 120-135). CLACSO. (Obra original publicada en 1981).
- Han, B.-C. (2017). *La expulsión de lo distinto* (A. S. Pascual, Trad.). Herder Editorial.
- Hernández, J. (2013). *El ABC de la guitarra eléctrica: Historia, técnica y equipos*. Redbook Ediciones.
- Hernández-Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). McGraw-Hill.
- Hood, M. (1971). *The ethnomusicologist*. McGraw-Hill.
- Indepaz. (2023). *Informe de líderes sociales y defensores de derechos humanos asesinados en Colombia*.
- Jurisdicción Especial para la Paz. (2021). *Auto 033 de 2021: Priorización del Caso 03 (Muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate por agentes del Estado)*.
- Kalmanovitz, S. (2010). *Nueva historia económica de Colombia*. Taurus.

- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio* (J. Rovira Armengol, Trad.). Espasa Calpe. (Obra original publicada en 1790).
- KNKX Public Radio. (2025, 13 de enero). *The beginning of fusion: Miles Davis drew on soul, funk and rock*. Jazz24. <https://www.jazz24.org/miles-davis-fusion>
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Labor.
- Lee, G. (2018). *Geddy Lee's Big Beautiful Book of Bass*. Harper Design.
- Levitin, D. J. (2006). *Tu cerebro y la música: El estudio científico de una obsesión humana*. RBA Libros.
- López, A., & San Cristóbal, O. (2014). *Investigación-creación: Arte, conocimiento y universidad*. Universidad de los Andes.
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books.
- Matute Vega, J. G. (2006). *El bajo eléctrico en primer plano*. [Indicar institución si es tesis o editorial si es libro].
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Milkowski, B. (2005). *Jaco: The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius*. Backbeat Books.
- Millard, A. (2004). *The Electric Guitar: A History of an American Icon*. Johns Hopkins University Press.
- Munive García, P. A. (2023). *Rock fusión: Composición y grabación de 4 obras* [Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca]. Repositorio Institucional de la Universidad de Cuenca. Recuperado de: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/items/71a3e681-fc71-4f26-919e-0526930be937>
- Navas, E. (2012). *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Springer.
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles and Adaptations*. Palgrave Macmillan.
- OurMusicWorld. (2025, 21 de enero). *What Is Funk Rock? All You Want to Know*. Recuperado de: <https://www.ourmusicworld.com/archives/33613>
- Owsinski, B. (2017). *The Mixing Engineer's Handbook*. Bobby Owsinski Media Group.

- Paganini, G., & Pérez, J. (s. f.). *El bajo eléctrico y la resignificación de la 'línea de bajo' en la música popular*. Universidad Nacional de La Plata.
Recuperado de: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/110326>
- PNUD. (2022). *Informe sobre Desarrollo Humano: Tiempos inciertos, vidas inestables*. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Ramos García, E. (2020). *Compendio de ritmos afrolatinos para percusión*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Red Hot Chili Peppers. (1995). Aeroplane [Canción]. En *One Hot Minute*. Warner Bros.
- Reynolds, S. (2011). *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado* (T. Aira, Trad.). Caja Negra Editora.
- Rosario Luna, R. (2025). Puya como origen del Metal afrocaribeño: inicios de un análisis socio-musical. *AULA Revista De Humanidades Y Ciencias Sociales*, 71(1).
- Senior, M. (2011). *Mixing Secrets for the Small Studio*. Focal Press.
- Schön, D. (1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Basic Books.
- Sevilla, M., Ochoa, J. S., Santamaría-Delgado, C., & Cataño, C. E. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Sibilía, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Steinle, F. (1997). Entering New Fields: Exploratory Uses of Experimentation. *Philosophy of Science*, 64, S65-S74. Recuperado de: <https://www.google.com/search?q=https://doi.org/10.1086/392587> el 30 de marzo de 2026
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Morata.
- Torres, R. (1988). Creación musical e identidad cultural en América Latina. *Revista Musical Chilena*, 42(169), 58–85.
- Universidad Pedagógica Nacional. (2021). *Plan de Desarrollo Institucional 2020-2024: Una universidad comprometida con la formación de maestros para la paz*. Editorial UPN.

- Vincent, R. (1996). *Funk: The music, the people, and the rhythm of the one*. St. Martin's Press.
- Vanegas, J. M. (2015). *Procesos compositivos para un conjunto de cámara de flautas traversas..* Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1523>, el 01 de abril del 2026
- Cisneros, D. G. (2021). *Tres composiciones de rock en español con un mensaje social reflexivo..* Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/16371> el 01 de abril del 2026

Anexos 1

Obra: Es que no ves <https://youtu.be/QgMpXx0AqsQ>

Anexo 2

Obra: “Sal” <https://youtu.be/9bAlKnUcEiw>

Anexo 3

Entrevista productor: <https://youtu.be/Bbk2-3DkL0A>

Anexo 4 Partituras Obras “Es que no ves” y “Sal”

https://drive.google.com/drive/folders/1ikkEMJ861FJgaTcJbJGDKWrvL6E-b6vD?usp=drive_link