



UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE MÚSICA

FLOW SONORO:
RASTREANDO LAS TÉCNICAS COMPOSITIVAS DE LA POESÍA SONORA EN LA
MÚSICA URBANA.

Estudiantes: José Fuentes Yáñez, Fabián Moraga Mallea

Profesor guía: Juan de Dios López Maya

Tesis para optar al grado de Licenciado en Música
Santiago 2022

Flow sonoro: Rastreado las técnicas compositivas de la poesía sonora en la música urbana.

José Fuentes, Fabián Moraga

Desde el ámbito compositivo, existe en la música urbana una profunda carencia de registros adecuados. Hay en esta música una relación con la tecnología que hasta el día de hoy es fundamental para su realización en términos de su producción e interpretación. La voz, el instrumento principal de la música urbana, se encuentra con distintos procesamientos electrónicos. Esta relación entre voz y tecnología tiene su origen cercano a la aparición de las primeras formas de grabación sonora. Compositores y artistas se acercaron a este fenómeno, incluida una práctica artística con precedentes de la literatura oral, y de las vanguardias del siglo XX, esta es la poesía sonora. El propósito de esta investigación es rastrear y mostrar una serie de técnicas compositivas propias de la poesía sonora, que hoy en día podrían mostrar cruces con las prácticas electro-vocales de la música urbana. Esto se llevó a cabo, primero, a través de la caracterización de ambas prácticas mediante estudios especializados, en segundo lugar, en búsqueda de un corpus representativo y abordable de música urbana, en tercer lugar, con un análisis auditivo de tres canciones, el cual permite comprender la estructura sintáctica de las obras, para finalmente utilizar esa información en un análisis descriptivo propio de la poesía sonora. Este último análisis evidenció una alta pregnancia de técnicas de la poesía sonora presentes en la música urbana, técnicas que han sido utilizadas por los artistas analizados de maneras distintivas, logrando una nueva gama de sonoridades, potenciando la lírica y los estados que las canciones proponen. El uso y estudio de estas técnicas puede proveer de material de arranque y desarrollo, ya a la hora de conceptualizar, crear o interpretar creaciones artísticas, que muestren los beneficios de las búsquedas interdisciplinarias.

Palabras clave:

Música urbana - Poesía sonora – Análisis – Voz – Tecnología

Tabla de Contenidos

Introducción.....	1
Antecedentes.....	3
Antecedentes para una aproximación al concepto de música urbana actual.	3
Antecedentes de la poesía sonora.	15
Pregunta de Investigación y Objetivos	26
Marco Teórico.	28
1.-Poesía Sonora.	29
2.-Música urbana.	31
3.- Análisis.	35
4.- Conclusiones.....	36
Marco Metodológico.	37
Caracterizaciones.	38
Criterio de elección del Corpus.	41
Corpus.....	43
Análisis.	45
Resultados.....	46
Caracterización de la Poesía Sonora.....	47
Caracterización de la música urbana.	56
Conformación del criterio para la selección del corpus.....	63
Análisis 1	95
Análisis 2	97
Análisis 3	99
Conclusiones de los resultados	102
Conclusiones de la investigación.....	105

Bibliografia.....	108
-------------------	-----

Introducción

Gran parte de la música urbana se desarrolla a partir de la tecnología de audio. En la era posdigital, los límites entre lo analógico y lo digital son cada vez más difusos (Llamas Ubieto, 2020, p. 1) y el uso del computador y de herramientas tecnológicas es primordial para la realización de los proyectos de productores y artistas. No tan distinto es el caso para la poesía sonora, que, desde la segunda mitad del siglo XX, y con la utilización de las tecnologías de audio, encontró una vía por la cual cuestionar el formato de la poesía en tanto a su escritura, creación y reproducción. Por otra parte, la versatilidad de las distintas influencias musicales de las cuales se nutre la música urbana retroalimenta su creación, hallando en ellas nuevos recursos y sonidos, nuevas formas de hacer música.

Esta investigación propone establecer mediante caracterizaciones, filtros y análisis, si es que existen o no técnicas de la poesía sonora en un corpus representativo de la música urbana. En el caso de que existiesen, se identificarán, y en el caso de que no exista técnica alguna, que se asemeje. Se expondrán de todas formas los resultados, proponiendo un estado actualizado del concepto de música urbana. Para lograr esto se hará una revisión crítica de la historia de ambas prácticas en un acercamiento a las técnicas compositivas que ha adoptado la poesía sonora en su desarrollo durante las últimas décadas y las principales características que conforman la música urbana. Luego se mostrará el trabajo para la selección de un corpus representativo de la música urbana, el cual será escogido a partir de un criterio en específico, vinculado y justificado directamente con el tema de investigación. Posteriormente, para tratar de identificar estas técnicas de la poesía sonora en el corpus seleccionado, se analizarán sintácticamente tres canciones de tres artistas representativos de la música urbana, obteniendo una noción general de las estructuras de estas canciones que permita la realización del análisis descriptivo, propio de la poesía sonora, que permitirá revelar si sus técnicas están presentes o no.

La investigación se sitúa desde el campo de la composición musical con el fin de mostrar técnicas compositivas y un enfoque creativo propio de la poesía sonora, que podría estar utilizándose en la música urbana. Ambas prácticas estudiadas, y sus técnicas compositivas, han tendido a pasar desapercibidas para las academias y escuelas de música, por lo que esta investigación se propone como un acercamiento y también como la muestra de profundidad

y solidez que ambas prácticas poseen. El haber buscado estas técnicas en un corpus representativo de la música urbana habrá de determinar la elección de artistas y canciones que pueden ser considerados el estándar de la música urbana, en tanto a popularidad y representatividad. Esto deja fuera un número importante de artistas menos populares que, en sus enfoques experimentales, podrían mostrar muchas más coincidencias con la poesía sonora. Sin embargo, la posibilidad de encontrar estas técnicas en artistas que han recorrido el mundo con sus canciones y son altamente reproducidos en las actuales plataformas, podría revelar como estas técnicas están presentes, vivas en el cotidiano, en las radios, conciertos, escuelas, y todas partes. Así mismo, esta investigación pretende mostrar un abanico de propuestas compositivas y creativas que permitirán a cualquier creador o creadora musical, aplicar, y a cualquier lector o lectora, conocer más allá sobre lo que trata la música urbana, y la poesía sonora, afirmando a ambas como solidas prácticas con sus propias historias, precedentes, pioneros, desarrolladores y actuales artistas.

Antecedentes

Antecedentes para una aproximación al concepto de música urbana actual.

Para poder hablar de música urbana se debería partir por entenderla como una derivación y un término heredero de ciertos conceptos que a través del tiempo fueron cambiando para así llegar a lo que hoy se conoce como música urbana, dentro del contexto occidental. Esta música es parte y proveniente de la historia de lo que se considera música popular Urbana, que es parte de lo que comúnmente se considera música popular. Estos tres conceptos son readaptaciones a sus contextos de la palabra anglosajona *popular music*. Producto de su constante cambio, a través del inconstante registro de sus múltiples panoramas musicales donde convivieron desde un comienzo hasta la actualidad junto a sus diferentes evoluciones conceptuales, es que los conceptos son en parte retratos de sus épocas y evoluciones de estas. (Flores, 2008).

Música Popular hubo siempre. Desde que existen las clases sociales el pueblo se expresó en un lenguaje diferente al de la aristocracia. Lamentablemente el acceso a la cultura y su difusión estuvieron siempre en manos de esta última, y así fue como la música popular pasó por la historia sin dejar huella -salvo, claro está, en la indeleble tradición musical que cada pueblo alberga todavía (Hidalgo et al., 1982, p., 70).

La música popular, constituida por diversos factores e influenciada a lo largo de su historia por distintas referencias de diferentes disciplinas, ha mutado lo suficiente como para considerar su historia un reflejo de los diversos cambios sociales en los cuales se puede ver inmerso su constante cambio. Desde que existen clases sociales siempre ha existido música popular, considerando esta como una manifestación cultural popular representante de un sector social en particular, donde su rol dentro de la constitución de lo que a lo largo de su historia se conoce como pueblo, ha sido protagonista y vocera de la expresión de esta. Como expresión de un sector de la población de la sociedad, la música popular no se ha visto anexada de los múltiples cambios por los que está ha atravesado, tal es el caso que su propia definición ha mutado a lo largo del tiempo producto de su adaptación y reestructuración, donde diversos factores se han visto afectados, desde su estilo de composición hasta los procesos de distribución, donde incluso sus motivaciones y razones de ser ya no son las mismas de las que fueron hace 10 años, ni las de hace 10 años se asemejan a las de hace 20 años, dejando así la música popular urbana como un concepto delicado de abordar sencillamente. (Hidalgo et al., 1982).

El concepto de música popular es un gran abanico que abarca diferentes músicas en constante cambio. Continuamente el panorama musical sigue creciendo, incorporando nuevos grupos, artistas, géneros, subgéneros e híbridos de los ya existentes, que van ampliando el espectro de las músicas populares. (Flores, 2008, p., 43).

La primera vez que se propone el termino en un contexto musical a un determinado tipo de música fue en la publicación de *Chapple* (1885, citado en Shuker 2001) *Popular Music of the Olden Times*, publicado a mediados del siglo XIX (Flores, 2008).

La Música Popular Urbana, o mejor dicho su estudio, está, musicológicamente hablando, desvalorizada por los investigadores, al punto de que no se incluyó durante mucho tiempo en la historia de la música, y podemos decir que sólo a mitad de nuestro siglo (XX) se le comenzó a dar importancia (Hidalgo et al., 1982, pág. 70).

El concepto de música popular urbana se ha visto enfrascado en distintos tipos de obstáculos a lo largo de su desarrollo como expresión musical, uno de ellos es el desinterés investigativo desde sus comienzos, quedándose atrás en referencia a las demás expresiones musicales junto con las que convivio y a su vez la falta de registro de cualquier tipo de influencias, si es que las hubo, pertenecientes a esta convivencia y su comunicación.

Para comienzos del siglo XIX la música popular urbana derivó desde el ocio que se ostentaba en las ciudades durante la cultura burguesa junto a su culto al entretenimiento y el panorama de lo que en un futuro próximo sería el auge a la cultura bohemia. (Carl Dahlhaus, 1980)

Las expresiones musicales cercanas a lo popular se situaban comúnmente en los barrios dedicados al ocio, música en formatos adaptados de música de cámara o lo denominado *lied* popular que era un término generativo para un grupo de géneros vinculados al entretenimiento tales como las *cantiñas* o el *lied populachero*, paralelamente también existían otros formatos dentro de la expresión popular, como la *ópera bouffe*, de contenido ligero, inclinado a la sátira, la parodia y la comedia enfocada para todo público, y junto con ella sus distintas variaciones como por ejemplo la *opereta* o la *ópera savoy*. La música popular también tuvo su espacio en el teatro a través de géneros como la parodia o el *bufo*, con aproximaciones folclóricas, tales como la zarzuela en el caso de España, entre otras. (Carl Dahlhaus, 1980).

Para comienzos del siglo XX el panorama cambiaría radicalmente junto con el auge de la segunda revolución industrial y la creación de múltiples artefactos que representaron la

integración paulatina de la tecnología a la vida de las personas en todos los sentidos, así como también en la música (Frith, 2001).

Fue para comienzos del siglo XX donde se dispondrían las bases de lo que para él se identificaría desde comienzos del siglo pasado como lo que anteriormente señalábamos como música popular, que es a lo que se refiere como *Pop* o *Música Pop*.

El pop tiene una historia, pues, con momentos clave de cambio. Quizás lo más importante, como ya he apuntado, fue la comercialización de los micrófonos eléctricos en la década de 1930. Técnicamente, el micrófono era una forma de amplificando la voz, y su uso inmediato fue permitir a los cantantes hacerse escuchar por encima del ruido de una banda de jazz o de una orquesta de swing. La amplificación de la voz corrió paralela a la amplificación de la guitarra, instrumentos de viento y metal que transformaron el blues rural en urbano Rhythm and Blues y Western Swing en honky tonk (Frith, 2001, pág., 97)¹.

Uno de los factores determinantes para el concepto en general de lo que hoy en día es música urbana actual, donde definitivamente hubo un antes y un después en el mundo al igual que dentro de la expresión de las artes en general, fue la llegada de la tecnología junto a sus múltiples herramientas y el proceso de adaptación y descubrimiento de ellas en las diferentes expresiones, específicamente el micrófono y la creación de sus técnicas. Para un concepto como la música popular que venía de una falta de registro y un vago reconocimiento académico e institucional, ayudo mucho a su reproducción y consumo (Frith, 1988).

La *canción melódica* sería el nombre que recibiría a comienzos del siglo XX la nueva expresión musical que se caracterizaba por el protagonismo del interprete vocal y su predominancia en la obra y la interpretación de está, lo que posteriormente se reconocería como *sentimental song*, que es el concepto que usa Frith para referirse a toda la música cercana a la balada romántica anglo que predomino en la primera mitad del siglo y fue la protagonista de los comienzos del *pop*.

La canción melódica es un estilo de cantar que se hizo posible gracias a la evolución del micrófono eléctrico (vocalistas podían ser escuchados cantando en voz baja). El micrófono fue el origen de un nuevo tipo de cantantes pop masculino(...) (Frith, 1988, pág., 178).

A comienzos del siglo XX es donde se puede apreciar el cambio de la revolución tecnológica y sus consecuencias, y así como la tecnología revolucionó el mundo también lo hizo en la

¹ "Perhaps the most important, as I have already noted, followed the marketing of the electrical microphone in the 1930s. Technically the microphone was a way of amplifying the voice, and its immediate use was to enable singers to make themselves heard above the noise of a jazz band or swing orchestra. The amplification of the voice ran parallel to the amplification of the guitar, wind and brass instruments that transformed rural blues into urban rhythm and blues and Western Swing into honky tonk" cita (Frith, 2001, pág., 97)

música y en específico en la música popular al igual que su contexto, el cual se ve reestructurado en conjunto con el contexto económico y por el auge del capitalismo en occidente, capitalismo que impulsa a una industria ya existente a establecerse indiscutiblemente, incentivando el desarrollo de la industria musical lo cual llevo a conformar las bases de lo que iba a ser la industria discográfica para mediados y finales del siglo XX. (Frith, 1988).

Así y de múltiples formas el concepto de música popular urbana se fue nutriendo de diferentes vertientes que gracias a ciertas herramientas se aproximaban a su materia y a partir de la exploración participaban dentro del trabajo creativo, difusor y productivo. Así como se iba nutriendo su concepto iba cambiando y ya para finales de los 70 es donde se podría aproximar la primera de las definiciones desde una perspectiva sudamericana, que abren paso y sirve de complemento para lo que entendemos como música urbana actual, gracias a Carlos Vega y su texto *Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos* (1978) donde re define y re bautiza el concepto de música popular en necesidad de aclarar el pequeño mal entendido que pone en contexto el concepto de música popular como eso que es masivo sin más, a diferencia de aquello que es en representación de lo popular, Vega expone y analiza esa música que se sitúa dentro de estas definiciones y logra ser algo más, esa música que estaba en constante cambio y no calzaba con las categorías musicales de esos tiempos, la cual bautizo como *Mesomúsica*,

La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de los países que participan de las expresiones culturales modernas (...) La mesomúsica, entonces, convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la "música culta" y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica. (Vega, 1978, pág., 5).

El nombre el cual Carlos Vega le da a su perspectiva de música popular, *Meso* música, fue expuesto por primera vez en la Segunda Conferencia Interamericana en Musicología, celebrada en Bloomington, Indiana, en abril de 1965, con la intención de resignificar una categoría reusada como lo es el de música popular. (Vega, 1978).

Independiente de los avances de Vega, su nuevo concepto no tuvo éxito ya que no lograba diferenciarse significativamente del concepto *popular music*, sin embargo, logro poder identificar el problema semántico que conllevaba el concepto de popular en diferentes

contextos y como no existía una definición que lograra diferenciar la palabra de los contextos. (Flores, 2008).

Es gracias al trabajo de Carlos Vega que unos años más tarde Marcela Hidalgo, Omar García Brunelli y Ricardo Saltan junto a su texto *Una aproximación al estudio de la música popular urbana (1982)* exponen una definición de música popular ya dentro del panorama de lo Urbano, más aterrizado y con mayor proyección respecto al panorama musical de comienzos de los 80'.

"La Música Popular Urbana es la música de creación y producción urbana, de dispersión y consumo en grupos urbanos y folklóricos, cuya raíz puede ser urbana o folklórica, y es difundida principalmente por los medios de comunicación masiva, dirigida a las mayorías incluyendo grupos caracterizados que la integran. Se manifiesta a través de una gran diversidad de especies con diferentes niveles de elaboración, testimoniando la realidad social de la cultura urbana." (Hidalgo et al., 1982, pág. 71).

Dentro de lo establecido como música popular y sus registros, Franco Fabbri podría ser considerado uno de los pioneros del concepto como tal (no una aproximación) y su definición, el cual, para 1982, otorga considerando una descripción más amplia que abarcara aspectos que la musicología de la época no había considerado tal como a instrumentación, las diferencias en la ejecución de los músicos y las variables de consumo. (Guerrero, 2012). Edgardo José Rodríguez nos expone en su texto *La determinación del género en música popular* un análisis de la descripción de Fabbri de música popular.

En el modelo de Franco Fabbri se considera que el género en música popular se define como un "conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo rumbo está gobernado por un cierto conjunto de reglas socialmente aceptadas". Las reglas genéricas de Fabbri no presentan un ordenamiento jerárquico (aunque, en cada caso particular de descripción genérica, algunas pueden ser muy importantes y otras irrelevantes) y son cualitativas: reglas formales y técnicas, semióticas, conductuales, sociales e ideológicas y, por último, económicas y jurídicas. En un sentido estricto, más que una definición, Fabbri plantea una demarcación de los campos en los que la definición debería asentarse; campos que, por lo demás, parecen dejar pocos ámbitos de la acción humana sin incluir. La estructura de las reglas es libre y los rasgos que las constituyen son, en principio, ilimitados. (Rodríguez et al., 2014, pág. 150)

Para finales de los 80 es que Simón Frith publica *Art into Pop (1987)* y es desde aquí donde comienza a consolidar el concepto de *pop* que llevaba arrastrando desde los 70 en sus primeras publicaciones, que termina de construir en su libro colaborativo *The Cambridge companion to pop and rock (2001)*, donde llega a definir lo que es música pop, describiendo a la vez el concepto de pop que maneja a lo largo de su bibliografía al igual que nos expone lo que en los 90 era para la ley británica la música pop.

La música pop es un concepto resbaladizo, quizás porque es tan familiar, tan fácil de usar. El pop se puede diferenciar de la música clásica o artística, por un lado, y de la música folclórica, por el otro, pero por lo demás puede incluir todo tipo de estilos. Es música accesible a un público en

general (...). Es música producida comercialmente, con fines de lucro, como una cuestión de empresa, no de arte. Definida en estos términos, la “música pop” incluye todas las formas populares contemporáneas: rock, country, reggae, rap, etc. Pero hay problemas con una definición tan inclusiva como se ha hecho evidente cuando los estados han intentado definir la ley emergente. Cuando en 1990 los legisladores británicos definieron la 'música pop' como 'todo tipo de música caracterizada por un fuerte elemento rítmico y una dependencia de la amplificación electrónica para su interpretación', esto provocó fuertes objeciones por parte de la industria de la música que tal definición musical no logró comprender la diferencia sociológica entre el pop y el rock. Aquí el pop se convierte no en una categoría inclusiva sino residual: es lo que queda cuando se eliminan todas las demás formas de música popular, y no son solo los ideólogos del rock los que quieren distanciar su música del pop, para ellos un término de desprecio. Los artistas de música country se han opuesto de manera similar a que las "estrellas pop" (...) obtengan premios de música country, y en estos días los fanáticos del rap descartan a las estrellas cruzadas (...) como simples "actos pop". Desde esta perspectiva, el pop se define tanto por lo que no es como por lo que es. (Frith, 2001, pág., 97)².

Simon Frith logra formular las características de esta expresión musical que era masiva, se podía constituir de varios géneros musicales, podía tener más de un origen, era comercial o no, se influenciaba de múltiples referencias, convivían en un mismo ambiente y fueron parte de lo que se consideraba música popular urbana, para Frith música *pop*, encasillando así la expresión musical popular de lo que se estaba gestionando en la urbe de finales del siglo XX, desde una definición lo suficientemente amplia como para abarcar las múltiples ramificaciones de lo que se intentaba categorizar por parte de la industria musical.

Uno de las expresiones musicales que convivía comúnmente junto a esas ramificaciones fue lo que durante los 80 se categorizo como *Urban*, o *Urban Contemporary*, concepto creado por el dj norteamericano Frankie Crocker que en un e-mail enviado en 1997 que se expone en el texto *Urban Contemporary/Black* de la universidad de Delaware dentro de la base de

² “Pop music is a slippery concept, perhaps because it is so familiar, so easily used. Pop can be differentiated from classical or art music, on the one side, from folk music, on the other, but may otherwise include every sort of style. It is music accessible to a general public (...). It is music produced commercially, for profit, as a matter of enterprise not art. Defined in these terms, ‘pop music’ includes all contemporary popular forms – rock, country, reggae, rap, and so on. But there are problems with such an inclusive definition as has become apparent when states have attempted to define pop in law. When in 1990 British legislators defined ‘pop music’ as ‘all kinds of music characterised by a strong rhythmic element and a reliance on electronic amplification for their performance’, this led to strong objections from the music industry that such a musical definition failed to grasp the sociological difference between pop and rock. Here pop becomes not an inclusive category but a residual one: it is what’s left when all the other forms of popular music are stripped away, and it is not only rock ideologues who want to distance their music from pop, for them a term of contempt. Country music performers have objected similarly to ‘pop stars’ (...) getting country music awards, and these days rap fans dismiss cross-over stars (...) as just ‘pop acts’. From this perspective pop is defined as much by what it isn’t as by what it is.” (Frith, 2001, pág., 97)

datos de la carrera de Programación y Producción de Radio, “Crocker responde cuando un reportero me preguntó cuál era mi formato, le dije, bastante improvisado, Es lo que está sucediendo en la ciudad', en otras palabras, 'Urban Contemporary³”. (Delaware., s. f.)

El Urban fue como se catalogó en los 80 a todos esos géneros musicales populares de origen afroamericano, dentro de un contexto radial post auge de la onda disco (Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, 2014), así lo expone la enciclopedia británica *Britannica* en su definición de *Urban*.

En respuesta a la disminución de la popularidad de la música disco a fines de la década de 1970, la radio orientada a los afroamericanos creó dos formatos nuevos, casi sinónimos, retro nuevo y tormenta silenciosa (...) ambos se caracterizaron por un enfoque musical sutil y suave que se remontaba a la tradición de las baladas de ritmo y blues. Entre los artistas que encontraron el mayor éxito en estos formatos se encontraban Anita Baker y Luther Vandross, quienes llegaron a la gran audiencia pop cruzada a principios de la década de 1980 que dio origen al formato de radio urbano contemporáneo. (Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, 2014)⁴.

A partir de este término es que se le da nombre a un género musical en un contexto muy particular en los 80 que logra establecerse en el mundo radial y que representaba esa realidad urbana post música disco que aún no se terminaba de definir. Britannia define el Urban como:

música urbana contemporánea, también conocida como música urbana, género musical de las décadas de 1980 y 1990 definido por grabaciones de artistas de rhythm-and-blues o soul con un amplio atractivo cruzado. Urban Contemporary comenzó como un formato de radio estadounidense diseñado para atraer a los anunciantes que sentían que la "radio negra" no llegaría a una audiencia lo suficientemente amplia. (*Britannica, s.f.*)⁵

El concepto de Urban nace a partir de una estrategia radial para poder llegar a un público afroamericano que se estaba perdiendo, el concepto comenzó a establecerse durante los 80' desde el *rhythm and blues* y el *soul* y logro masificarse gracias a sus exponentes y el llamado

³ "When a reporter asked me what my format was, I told him, quite off the cuff, 'It's what's happening in the city' in other words 'Urban Contemporary.'

⁴ "Responding to disco's waning popularity in the late 1970s, African American-oriented radio created two new, nearly synonymous formats, retronuevo and quiet storm (...) both were characterized by a subtle, smooth musical approach that looked back to the rhythm-and-blues ballad tradition. Among the artists who found the greatest success in these formats were Anita Baker and Luther Vandross, both of whom reached the large crossover pop audience in the early 1980s that gave rise to the urban contemporary radio format." (Britannica, s.f.)

⁵ "Urban contemporary music, also known as urban music, musical genre of the 1980s and '90s defined by recordings by rhythm-and-blues or soul artists with broad crossover appeal. Urban contemporary began as an American radio format designed to appeal to advertisers who felt that "black radio" would not reach a wide enough audience." (Britannica, s.f.)

cruce que logra con la música pop y su público una vez establecido. Esta relación con el pop se comenta en la base de datos *AllMusic*

(Hasta finales de los 80, la mayoría de la música urbana estaba muy orientada al pop, a menudo en la melodía, pero casi siempre en términos de producción. Varios artistas (...) pasaron de las listas de R&B a las listas de éxitos pop (...) los dúos de compositores/productores cuyo trabajo abarcaba el pop y el R&B (...) dominaron la música urbana a principios de la década, con Babyface pasando a una carrera de cantante de gran éxito por derecho propio.) (AllMusic, s.f.)⁶

A finales de los 80' es donde el *Urban* se sitúa y se influencia de la música pop y sus múltiples referentes, es en este contexto donde sucede lo que quizás sea lo más determinante para lo que hoy en día se conoce como música urbana, que es la llegada del Hip Hop al panorama del *Urban* a principios de los 90'

El paisaje urbano comenzó a cambiar con la llegada del Hip Hop; El productor y miembro de Guy, Teddy Riley, creó una fusión de los dos, insertó pausas de rap ocasionales y lo denominó new jack swing. (...) Urban e hip-hop continuaron mezclándose a principios de los 90, lo que finalmente resultó en un nuevo híbrido etiquetado como "hip-hop soul". El soul hip-hop tenía sus raíces en el new jack swing, pero los ritmos eran más funky, más elásticos e impredecibles; mientras que el soul hip-hop todavía se producía hábilmente, tenía una sensación más valiente y conmovedora que new jack. (AllMusic, s.f.)⁷

Es desde aquí donde lo conocido como *Urban* se conecta con la historia de lo que hoy en día se conoce como música urbana, y es también el momento que le da razón a la idea que se tiene de música urbana igual a Hip Hop, y es también el argumento referente a la proveniencia de las múltiples influencias de lo que se puede catalogar hoy en día como música urbana o genero urbano. El Hip Hop al influenciarse del *Urban* es donde comienza a expandir su abanico de posibilidades e influencias compositivas, aunque esta influencia y mixtura que ocurrió en los 90' no fue con cualquier *Urban*, comenzó por este *Urban* ya influenciado del pop, aunque en un futuro las influencias de lo que llegaría ser el Hip Hop en el siglo XX son incontables, una de las grandes influencias que se complementó con su género fue el Urban que ya convivía con el pop y eso es un detalle de peso para entender los límites de lo que sería la música urbana en el siglo XXI.

⁶ "Up until the late '80s, most urban music was highly pop-oriented, often in melody but nearly always in terms of production. A number of artists (...) crossed over from the R&B charts to the pop charts (...) songwriting/production duos whose work straddled pop and R&B (...) dominated urban music at the turn of the decade, with Babyface going on to a hugely successful singing career in his own right." (AllMusic, s.f.)

⁷ The urban landscape began to shift with the advent of hip-hop; producer and Guy member Teddy Riley crafted a fusion of the two, inserted occasional rap breaks, and dubbed it new jack swing. (...) Urban and hip-hop continued to cross-pollinate during the early '90s, eventually resulting in a new hybrid tagged "hip-hop soul." Hip-hop soul was rooted in new jack swing, but the beats were funkier, more elastic and unpredictable; while hip-hop soul was still slickly produced, it had a grittier, more soulful feel than new jack." (AllMusic, s.f.)

El hecho de que haya sido el Hip Hop el género que predominó en esta mixtura con el Urban y no haya sido otro es un hecho significativo para la consolidación de lo que más adelante se conocería como urbano. El Hip Hop se auto identificaba como una expresión cultural urbana, desde los barrios más vulnerables de las ciudades, una manifestación genuina de lo que realmente estaba pasando literalmente en la calle, y es que realmente el Hip Hop desde sus inicios (comienzos de 1970) se fue caracterizando por ser una expresión que trascendía la música y se manifestaba en diferentes disciplinas consolidándose como un movimiento cultural y desde su base enfocada en 4 expresiones. (Chang, 2014)

“El Hip Hop es un movimiento artístico que se divide en los que se conocen como sus “cuatro elementos”: MCing o Rapping, (...) Breakdancing o B-boying, (...) DJing (...) y Graffiti. Estos cuatro componentes (...) conforman lo que suele denominarse como la “cultura Hip Hop”. Esta breve caracterización pretende dar cuenta, en principio, que hablar de hip hop no se reduce al plano musical.” (Frasco y Toth, 2008, pág. 2)

El carácter social por el cual se identificó el Hip Hop en sus comienzos fue producto del contexto socio político que se vivía durante los 70, el cual le dio un argumento sustancial para lo que sería la historia del Hip Hop y la música urbana en su presente, al igual que mucho de los valores o características por las cuales hoy en día se conoce, así como la exposición de lo marginal, la pobreza y la ilegalidad, eran características provenientes de sus raíces y del contexto socio económico setentero en el que aumentaron las pandillas y se establecen las dinámicas territoriales en los barrios periféricos en el cual vio sus comienzos. (Frasco y Toth, 2008).

El Hip Hop representó a un sector de la población de Estados Unidos el cual se asociaba de alguna u otra forma a la marginalidad o al grupo selectivo de población que vivía en los barrios vulnerables anexados de la sociedad y olvidados por el estado. Es por estas razones que características como estas se comenzarían a vincular con lo que más adelante se reconoce como urbano, porque el Hip Hop se convirtió a finales del siglo XX en esta representación de la marginalidad la cual ya no era una minoría y poco a poco iba proyectándose a la masividad para ya finales de los 80' y comienzo de los 90' consagrarse completamente en el ámbito musical como una expresión y género importante en el panorama de la industria así también como en el marco social, años que fueron llamados la edad de oro del Hip Hop y en los mismos donde este y sus distintas variaciones se conectan con el ya conocido *Urban* (Chang, 2014).

Para comienzos del siglo XXI lo que significaba música urbana y lo que significaba Hip Hop era bastante complicado diferenciarlo debido al auge del Hip Hop y el fenómeno que significo, tal fue su masificación que a finales de los 2000 terminara posicionándose como el género predominante dentro de la cultura y la industria musical.

Luego de posicionarse como la influencia dominante en la cultura global post crisis de la industria musical, provocada por la llegada de las descargas digitales, el Hip Hop se comenzó a mimetizar en su rol de música masiva y en su afán de lograr una masificación más efectiva es que comienza a acercarse al pop de manera definitiva al igual que sus ramificaciones y variaciones comenzaron a consolidar las múltiples posibilidades de la expresión urbana desde su expresión más experimental. (Delphipages, 2020).

El género realmente se había convertido en música pop, con todas las presiones resultantes de la accesibilidad, y la naturaleza intrincada y subversiva de los MC anteriores se había llevado en gran medida a la escena "alternativa" / "underground" encabezada por raperos como Mos Def (más tarde conocido como Yasiin Bey) y Doom (MF Doom)." (Delphipages, 2020).

Durante los primeros años del siglo XX las expresiones del género urbano se consolidaron en el mundo y la industria musical, de la mano de una definición ambigua, muchas veces desactualizada para lo que en la segunda década del siglo 21 era la música urbana, utilizada prácticamente por parte de la industria solo para catalogar la expresión musical y así poder premiar dentro de sus instituciones la música urbana, a tal punto que las expresiones de lo urbano superaban los límites que la industria les imponía a la hora de categorizar sus obras, según las críticas expresadas por varios artistas de la escena musical actual, hasta que para el 2020 la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación de Estados Unidos a través de los premios Grammy informan que eliminaran el concepto de *Urban* o *Urban Contemporary* de sus premios para cambiarlo a Progressive R&B resignificando y rebautizando su definición, tras las constantes críticas de los artistas afrodescendientes haciendo alusión a la falta de reconocimiento por parte de la academia. (Lewis, 2020).

El término "urbano" se usa a menudo como un cajón de sastre para la música creada por artistas negros, independientemente del género. Muchas personas en la industria del entretenimiento han estado pidiendo a las empresas que eliminen el término durante años. (...) La categoría "pretende destacar álbumes que incluyen los elementos más progresivos de R&B y puede incluir muestras y elementos de hip-hop, rap, dance y música electrónica", dijo la academia. "También puede

incorporar elementos de producción que se encuentran en el pop, euro-pop, country, rock, folk y alternativo". (Lewis, 2020)⁸.

La música urbana hoy en día vive en un limbo producto del poco registro que existe de su historia y variadas características que logran convertirla en una de las expresiones más versátiles del panorama musical de hoy en día.

Producto de la falta de registros y análisis respectivos es que este concepto comúnmente se deriva a la informalidad en su uso, utilizándose prácticamente como comodín a la hora de categorizar obras que conviven con ritmos que popularmente se asocian a lo urbano, tales como el Hip Hop, trap, reggaetón, r&b, soul, electrónica, etc, obras que en forma de síntesis poseen características como adentrarse a sonoridades familiarizadas a lo digital, el uso de softwares musicales como base dentro de sus herramientas compositivas, con producciones adaptables y versátiles, nutridas de un abanico extenso de referencias populares propias de la ramificación o las referencias a elección de la obra, de contenido variado en sus letras y musicalmente con un espectro de variaciones o ramificaciones importantes logrando así una cantidad de subgéneros que dejan en evidencia el espacio experimental en el que convive lo urbano, posicionando así muchas de sus expresiones dentro de las vanguardias musicales en la actualidad.

La música urbana actual consta de múltiples derivaciones, como ya se comentaba, que conviven dentro del género al igual como con las categorizaciones geográficas de su expresión, como es el caso de la música urbana latina la cual se rige a grandes rasgos por las mismas características, aunque se nutre de un contexto histórico diferente desde su origen hasta la actualidad y de ritmos latinos adaptados al contexto urbano, expresándose a través de los géneros como lo es el reggaetón, el latín trap, la guaracha o el llamado mambo urbano. (Opazo., 2021).

La falta de registros académicos de los fenómenos más actuales de lo considerado música urbana hoy en el 2022 no permiten un análisis y registro más a fondo de lo que las entidades

⁸ *"The term "urban" is often used as a catchall for music created by Black artists, regardless of genre. Many people in the entertainment industry have been calling on companies to drop the term for years." (...) The category is "intended to highlight albums that include the more progressive elements of R&B and may include samples and elements of hip-hop, rap, dance, and electronic music," the academy said. "It may also incorporate production elements found in pop, euro-pop, country, rock, folk, and alternative."* (Lewis, 2020)

de premiación nos permiten a la hora de definir sus categorías, aunque si existe una mayor cantidad de registros de carácter periodístico respecto a ello.

Antecedentes de la poesía sonora.

Susana González Aktories revisa el origen de la poesía sonora, entendiendo a ésta no solo como una práctica asociada al arte sonoro⁹, sino como heredera de una serie de movimientos y vanguardias propias del siglo XX, entre las que se encuentran “las exploraciones de la poesía simbolista francesa, la literatura futurista rusa, los ejercicios literarios de los surrealistas, la poesía fonética, las obras de los dadaístas y la poesía concreta alemana” (González Aktories, 2008, p. 380). Respecto a la poesía fonética, para Sergio Larriera “debe ser considerada como un fenómeno del siglo XX, con sus raíces en la obra de Filippo Tommaso Marinetti, el futurista italiano y los futuristas rusos, así como el movimiento Dada y la obra de Kurt Schwitters” (Larriera, 2016, p. 5).

El poeta sonoro Henri Chopin, en su libro llamado *poésie sonore internationale* del año 1979, propone “dos grandes períodos creativos” (Chopin, 1979, p. 45) marcados por el antes y el después de la utilización de las tecnologías de grabación y reproducción. El primer periodo utilizará como instrumento principal la voz, el segundo, se habría visto resignificado por la aparición del magnetófono (Chopin, 1979, P. 45). Por otra parte, para González (2008), este primer periodo del que habla Chopin habría sostenido “una fuerte identidad de tipo gráfico antes que sonoro, apoyándose, al menos en una primera etapa, en el signo gráfico —verbal y no-verbal—, en tanto referente o notación para su interpretación en la esfera de lo acústico” (González Aktories, p. 381).

El segundo gran periodo creativo de la poesía sonora al que se refiere Chopin, es abordado por Susana González como “una oralidad renovada y refuncionalizada cada vez más por la reproductibilidad tecnológica basada en una técnica y de ahí en una gramática del registro, la reproducción y la manipulación sonora” (González Aktories, 2008, p. 381).

Y es que como menciona Solange Ribeiro de Oliveira en su ensayo *Literatura e música: união indissolúvel*, la poesía sonora “recibió un importante impulso con la popularización, hacia 1947, de la grabadora magnética. La que posibilitó creaciones como la larga serie de

⁹ Concepto que será retomado hacia el final de estos antecedentes.

“Cri-Rythmes”, poemas fonéticos de François Dufrene (1930-1980), grabado directamente en cinta magnética”¹⁰(Oliveira, 2020, p. 106).

En el libro *poesie sonore internationale* (1979) de Henri chopin, podemos encontrar largos catálogos que muestran artistas relevantes para el desarrollo de la poesía sonora. Desde los años cincuenta en adelante aparecen figuras como Francois Dufrene que como vimos crearía sus *Crirythmes* en el año 1953 (Chopin, 1979, p. 44), Arthut Petronio, Bernard Heidsieck, y el mismo Henri Chopin, quien desde el año 1957 habría creado los *audio-poemes*, que implican el debut de las manipulaciones electroacústicas en las que la voz es variada en velocidades, reverberaciones y desplazamientos. Utilizando el micrófono y aprovechando las texturas generadas al utilizarlo cerca de la boca. (Chopin, 1979, p. 44). También se nombraría a William Burroughs y a Brion Gysin por la creación de la técnica *cut-up* desde el año 1958 (Chopin, 44). Es en este punto en la poesía sonora ha completado de conformar en tanto todos sus factores están ya presentes: el visual, performático, y de reproducción/manipulación tecnológica-sonora.

En su escrito sobre poesía sonora y música electrónica, Felipe Cussen narra brevemente una aparición de las definiciones respecto a qué es la poesía sonora, partiendo por la más popularizada que surge en el año 1984 por Dick Higgins en su libro *Horizons: the poetics and theory of the Intermedia* y dice que se trata de poesía en la que el sonido es el foco, más que cualquier otro aspecto del trabajo (Cussen, 2014, p. 2). Sin embargo, Henri Chopin ya distinguía una diferencia entre la poesía antes y después de la aparición del magnetófono en el año 1979, a la que incluso en el año 1958 consideraba como audio-poemas. Como señala Felipe Cussen “A fines de los sesenta, en Suecia, también comenzó a utilizarse la expresión *text-sound*”(Cussen, 2014, p. 2). De esta expresión Cussen apunta que Richard Kostelanetz “privilegia aquellas obras en las que el lenguaje es aún reconocible, pues considera que se aprecia mejor en la tensión entre el significado y su deriva sonora”(Cussen, 2014, p. 2), dando a entender que para Kostelanetz, la aparición de gestos musicales como melodías, ritmos, y

¹⁰“recebeu um impulso significativo com a popularização, por volta de 1947, do gravador em fita magnética. El possibilitou criações como a longa série de “Cri-Rythmes”, poemas fonéticos de François Dufrene (1930-1980), gravados diretamente em fita magnética”.

la aparición de instrumentos, harían que la obra simplemente se percibiera como música (Cussen, 2014, p. 2).

Ante esta discusión entre poesía sonora y música Felipe Cussen habla de cómo existen poetas sonoros que proponen un trasvasije de significados, refiriéndose a las formas en que el lenguaje musical puede ser aplicado en la poesía sonora. Se refiere en especial a Bob Cobbing, que plantearía en el año 1978 las formas en que la grabadora de voz podía traer nuevos trucos de ritmo y tono, a lo que Cussen se refiere como el haber asumido “las dimensiones tradicionalmente musicales”. (Cussen, 2014, p. 2). Así como Kurt Schwitters (antecedente de la poesía sonora) habría resignificado las formas clásicas de composición en su *Ursonate*¹¹, habrá, por otra parte, artistas de los años 50’s que se inspirarían de la música popular y sus conceptos para hacer sus creaciones. Entre ellos resulta imperioso nombrar a los escritores Beatniks. Susana González pide recordar a Jack Kerouac, William Burroughs y a Allen Ginsberg por su interés en “hacer de la lectura un acto social, sonoro, cuyo desarrollo discursivo se encontraba en diálogo con la improvisación musical, siendo el jazz una de las fuentes importantes de inspiración” (González Aktories, 2008, p. 378)

El libro de Chopin del año 1979 parte con texto un introductorio escrito por el mismo Burroughs, en el que cuestiona las líneas divisorias entre la música, la poesía, la escritura y la pintura poesía diciendo que estas “son puramente arbitrarias, y la poesía sonora está diseñada precisamente para derribar estas categorías y liberar la poesía de la página escrita, sin dogmáticamente descartar su conveniencia”(Chopin, 1979, p. 9)¹². Concluyendo que con las facilidades tecnológicas “la poesía puede crear efectos que nunca han sido producidos antes, abriendo entonces una nueva frontera para poetas”. (Chopin, 1979, p. 9)¹³.

Susana González, en este punto de la historia sugiere hacer un paralelismo entre la tradición de la poesía sonora, en su ámbito visual, con la tradición musical, en específico, en la notación

¹¹ Obra declamada con partitura y tiene una duración de 41 minutos aproximadamente (Scholz, 2001, p. 98). Para Lichtenstein (2003) la obra consiste en 4 movimientos recalando además que: “A-B-A form and the slow tempo of the second movement, as well as the traditional Scherzo-Trio-Scherzo form of the third movement and several indications in the last movement show that Schwitters had in mind the design of a classic-romantic sonata” (Lichtenstein, 2003, p. 279).

¹² are purely arbitrary, and sound poetry is precisely designed to break down these categories and to free poetry from the printed page without dogmatically ruling out the convenience of the printed page.”

¹³ poetry can create effects that have never been produced before, thus opening a new frontier for poets.

musical de la música tonal desarrollada en occidente, y su devenir “relativamente estable hasta los inicios del siglo XX” (González Aktories, 2008, p. 382). Como en los poemas optofonéticos¹⁴ de Raoul Haussmann (precedente de la poesía sonora), que se da la posibilidad de que un signo sonoro pueda ser reproducido mentalmente por su sintaxis y tipografías, en la música y, en específico en la partitura tradicional del siglo XVIII el signo “se volvió texto legible de la obra musical, haciéndola inteligible al permitir conocerla mediante la lectura mental, aunque no se llegara a interpretar musicalmente” (González Aktories, 2008, p. 382). Sin embargo, y como bien advierte la autora, la inestabilidad se provocaría en la música debido a que esta forma “no lograr captar en su totalidad la riqueza del signo sonoro”(González Aktories, 2008, p. 382). Esto se puede evidenciar en una partitura clásica, en la que “las características del discurso musical son evidenciadas sólo parcialmente, esto es, la altura, la duración (considerando que ésta varía según el tempo indicado) y la intensidad” (González Aktories, 2008, p. 382).

Con el desarrollo de nuevas grafías musicales que liberan el signo sonoro de la tonalidad y el pentagrama, este “se vuelve signo de lo posible, activado por el ingenio del compositor y decodificado por el intérprete con la debida creatividad y capacidad lúdica con la que logra reactivar en cada interpretación el sentido de la misma” (González Aktories, 2008, p. 383). Es decir, “se ha expandido el espectro de la representación del objeto sonoro, lo que ha demandado una nueva mirada sobre estos mapas sonoros con el fin de reorientar ya no sólo el punto de vista sino el “punto de escucha”(González Aktories, 2008, p. 383).

Es así como esta parte de la historia de la tradición y escritura musical han influenciado las obras de la poesía sonora, y que, gracias a la relación con viejos y nuevos signos gráficos musicales se “ha expandido el sentido poético, más allá del signo verbal, reforzando el espíritu sonoro y libre —en un sentido sobre todo conceptual— del poema”(González Aktories, 2008, p. 384). Entre las obras que Susana González destaca cronológicamente se encuentran:

“New music de Sarenco (1971), el Pentahexagrama para John Cage de Augusto de Campos (1977), Music for Stara de Dick Higgins (s.f., años ochenta), Pseudoscore de Giulia Niccolai

¹⁴ Su sonoridad se desprende del signo visual. Se trata de un trabajo tipográfico en el que “se espera que el lector pueda oír los sonidos intencionados con la ayuda de la estructura óptica del poema”(Scholz, 2001, p. 97).

(1984), Duet for Anette de Steffen Mezger (1988), Diet-poem de Avelino de Araujo (1989), Sound Poem de Giovanni Fontana (1996) y Blacks in Concert de J.M. Calleja (1996)” (González Aktories, 2008, p. 384).

Continuando con la relación entre poesía sonora, música y las tecnologías electrónicas, Felipe Cussen menciona que “una parte importante de las reflexiones posteriores se han enfocado en las implicancias de las tecnologías digitales y las mayores posibilidades para samplear el habla propia o ajena”(Cussen, 2014, p. 3). Para abordar estas posibilidades, el autor comienza con la definición de la práctica Sonopoetics tratada por Joshua Liebowitz diciendo que este consideraría al lenguaje “como ondas sonoras que pueden ser manipuladas de la misma manera que cualquier otro archivo de audio” (González Aktories, 2008, p. 3). Luego continua con Jaap Blonk y sus aseveraciones respecto a como “la electrónica le permite producir sonidos que la voz humana nunca será capaz de producir” (Cussen, 2014, p. 3). Estas aseveraciones permitirían mostrar un “desplazamiento de la poesía desde las palabras a su materialidad” en el que puede asociarse la poesía sonora a “otras prácticas que también utilizan la voz en vivo o grabada, como la performance, el arte sonoro y, obviamente, la música” (Cussen, 2014, p. 3).

Para los efectos de esta investigación, en los que se espera asociar técnicas de la poesía sonora a las prácticas de la música urbana actual, se hace conveniente revisar un poco más respecto a las posibilidades que ofrecen la relación entre voz y tecnología. Para esto, en el libro de Miariama Young, llamado *Singing the body electric* (2016), la autora hace una narrativa que implica al menos 100 años de historia entre voz y tecnología, desde las primeras prácticas con el gramófono, hasta las hibridaciones análogo-digitales, o malabares electroacústicos que implican la era post digital. Su forma de investigación opera a través de varios focos como el de la literatura, la filosofía, la estética y la música. La espina dorsal del libro está formada por cinco entrevistas. Las conversaciones con “practicantes electro-vocales claves, –quienes iluminan tan solo cinco posibles rutas – ilustran el rango de acercamientos al trabajar con la voz en contextos electrónicos. Cada artista representa un divergente acercamiento estético y una radicalmente distinta forma de utilización de la tecnología.”¹⁵ (Young, 2016, p. 177). Es así como estas cinco posibilidades, van desde:

¹⁵ key electro-vocal practitioners – who illuminate just five pathways – illustrates the range of approaches to working with the voice in electronic contexts. Each artist represents a divergent aesthetic approach and a radically different utilisation of technology.

“El uso lúdico de voces sampleadas y electrónicamente moduladas, a menudo contextualizadas en un contexto tonal (Lansky); a la voz electrónicamente modificada situada en un contexto de arte sonoro y teatro (Yoon); a la radiofonía y trabajos basados en texto realizados en nuevos medios digitales (Norman); hacia la colaboración de voces sintetizadas y humanas (Miranda); hasta la exploración del lugar, acento y el virtuoso instrumento vocal dentro del software hecho a mano (Wishart)” (Young, 2016, p. 177).¹⁶.

Otro enfoque que muestra el uso en que compositores y artistas sonoros han hecho uso de la voz grabada con la tecnología es el que abarca Cathy Lane en su ensayo *Voices from the past* (2006). En este se revisa la palabra hablada en un amplio contexto, incluyendo la composición de textos y “géneros basados en la performance como la poesía sonora”(Lane, 2006, p. 3)¹⁷. Para lograr el cometido, la autora diferencia tres formas en que estas formas composicionales surgen. Partiendo por “trabajos en los que el discurso es inicialmente escrito o ensayado de alguna forma, para luego ser leído en el micrófono”(Lane, 2006, p. 4)¹⁸. Por otra parte estarían los trabajos en los que el material “es recolectado ya sea de conversaciones cotidianas o entrevistas”¹⁹ y finalmente aquellos trabajos que “usen grabaciones tomadas de una fuente de archivos pre existentes”(Lane, 2006, p. 4)²⁰. A partir de una aclaradora revisión de estos conceptos, la autora muestra diecinueve técnicas de composición para la palabra hablada en tanto a su relación con la tecnología.

Para Cathy Lane también habría dos etapas de la poesía fonética y sonora en la que la primera habría sido principalmente “una actividad basada en la performance”(Lane, 2006, p. 4)²¹ hasta que en la segunda “la llegada de la grabadora de cinta y la habilidad de grabar tanto revitalizó como desarrolló la composición fonética, y difuminó los límites entre arte sonoro, poesía y música concreta” (Lane, 2006, p. 4)²², proponiendo una lista de artistas que dieron distintos nombres a estas prácticas entre discurso y grabación²³. Cathy Lane hacía una

¹⁶ the playful use of sampled and electronically modulated voices often contextualised within a tonal idiom (Lansky); to the electronically modified voice situated within sound art and theatre contexts (Yoon); to radiophonic and new digital media text-based works (Norman); to the collaboration of synthesised with human voices (Miranda); to the exploration of place, accent, and the virtuosic vocal instrument within hand-built software (Wishart).

¹⁷ performance-based genres such as sound poetry.

¹⁸ works where the speech is initially scripted or rehearsed in some way and then read into the microphone.

¹⁹ is gathered from either everyday conversation or through interviews.

²⁰ uses recording taken from a pre-existing archival source.

²¹ a performance-based activity.

²² the coming of the tape recorder and the ability to record both reinvigorated and developed phonetic composition and blurred the boundaries between sound art, poetry and musique concrete.

²³ Esta larga lista incluye: *Métapoésie* (Altagor [Jean Vernier]), ‘text-sound composition’ (Lars-Gunnar Bodin, Sten Hanson, Bengt Emil Johnson), ‘Instrumentation verbale’ (Jean-Louis Brau), ‘audio-

conclusión revisa las tres categorías, afirmando que existe una laguna entre ellos, refiriéndose a como esta se trata en mayor medida de “el discurso composicional y la intención detrás del trabajo” (Lane, 2006, p. 10)²⁴, proponiendo que esta reflejaría la “división entre la tradición acusmática de la música electroacústica por una parte, y practicantes de una definición más amplia de arte sónico por la otra”(Lane, 2006, p. 10)²⁵. Marcando una diferencia entonces entre la tradición de la música y la del arte sonoro.

Para Susana González, lo que llama la atención de los nuevos poetas respecto a la poesía sonora, es no solo poder enmarcarse entre las posibilidades ofrecidas por los antecedentes de las vanguardias, que proponían transgresiones, sino por la

“riqueza en exploraciones de formas de expresión hasta entonces poco habituales o aún desconocidas, algunas desde la concreción de la poesía visual en su expresión gráfica en el papel; otras, a partir de la potencial evocación que en lo escrito se hacía de lo sonoro, todas con la intención de afirmarse y de proponer desde espacios liminales nuevas formas de representación de lo poético” (González Aktories, 2008, p. 381).

Ella menciona que “contados son todavía los estudios que analizan a profundidad las formas en las que se ha mantenido o aun en las que ha resurgido el valor oral de la literatura” (González Aktories, 2008, p. 378), pero destaca los estudios de Ruth Finnegan (*Oral Poetry*, 1977), Walter Ong (*Oralidad y escritura*, 1982), y Paul Zumthor (*Introducción a la poesía oral*). Declara que en este sentido “la academia literaria ha permanecido en gran medida silente de cara a este tipo de producción” (González Aktories, 2008, p. 379) en los que ella cuenta, hasta la fecha del estudio (2009) se practican

“recitales poéticos; se continúan editando colecciones fonográficas de lectura en “voz viva” de autores consagrados; se organizan tertulias bohemias que incluso derivan en maratones de poesía conocidos como poetry slams; se realizan festivales de poesía en voz alta, en donde se presentan diversos tipos de géneros orales (spoken art forms), que van desde los ejercicios ya convencionales de la poesía fonética u optofonética hasta la poesía performer rap, el spoken word, el hip-hop, los poecantos, la poesía multimedia, el spoken video y la poesía sonora.”(González Aktories, 2008, p. 379).

poemes’, ‘poésie sonore/electronique’ (Henri Chopin), ‘Lautprozesse’ (Carlfriedrich Claus), ‘concrete sound poetry’ (Bob Cobbing), ‘Verbosonie’ (Herman Damen), ‘Ultra-Lettrisme’, ‘Crirythme’, ‘Musique concrète vocale’ (François Dufrêne), ‘Poèmes partitions’/ ‘poésie sonore’ (Bernard Heidsieck), ‘poèmes lettristes’, ‘lettrisme sonore’ (Isidore Isou), ‘Audiotettura’, ‘poesia sonora’ (Arrigo Lora-Totino), ‘artikulationen’ (Franz Mon), ‘Verbophonie’ (Arthur Petronio), ‘Akustische’ and ‘Optische Lautgedichte’ (Josef Anton Riedl), ‘auditive poesie’, ‘lautgedichte’ (Gerhard Ruhm), ‘skribentische Lautpoesie’ (Valeri Scherstjanoi), ‘sonorisierte audiovisuelle Gedichte’ (Paul de Vree), ‘Megapneumes’ (Gil J. Wolman) (Lane, 2006, p. 4).

²⁴ the compositional discourse and intent behind the work.

²⁵ split between the acousmatic tradition of electroacoustic music on the one hand and the practitioners of a wider definition of sonic art on the other.

En el marco de las investigaciones académicas respecto a la relevancia de la literatura oral e intermedia, Susana González reconoce que “la poesía sonora se ha reconocido si acaso todavía como un ejercicio meramente experimental, aun provocador, cuyo valor literario ha sido relativizado y cuestionado” (González Aktories, 2008, p. 379) mencionando, por ejemplo “que el oficio creador del poeta sonoro se confunde y se funde por momentos con el del ingeniero de sonido, el del artista plástico que realiza instalaciones sonoras, o el del músico de formación electroacústica” (González Aktories, 2008, p. 379). De esta forma la poesía sonora suele ser una de las prácticas nombradas al momento de hablar del “todavía ambiguo nicho intermedial del arte sonoro” (González Aktories, 2008, p. 380).

El nombre de Dick Higgins vuelve a ser relevante para los estudios de la poesía sonora en el año 1995, ya que como cuenta Susana González, este incluye a la poesía sonora dentro de su amplio concepto llamado *Intermedia*. En un diagrama de Dick Higgins, revisado por González en la Antología internacional de poesía sonora *Homo sonorus*²⁶(2001), ella cuenta que

“Se trata de una esquematización que representa diferentes esferas de creación artística que conviven unas con otras de manera independiente y que en algunos casos comparten áreas a manera de intersecciones. En el centro de dicha gráfica se encuentran: Action music, Happenings, Object Music, Sound poetry; y en una circunferencia más amplia, Poesía visiva, Concrete poetry, Mail art, Conceptual art, Performance art, Dance theatre, Science art” (González Aktories, 2008, p. 386).

González se ase de esta categorización por parte de Higgins para recalcar

“la enorme riqueza semiótica que alberga esta concepción poética "anfibia" que, sin alterar su esencia, puede ser experimentada ya sea como objeto plástico, objeto musical u objeto poético, o como la combinación de varios de éstos, dependiendo de la intención e identidad de su creador, de la destreza (en su caso) del mediador o intérprete, del contexto en el que uno se expone a estas obras, y de la competencia que se tiene para leerlas, verlas o escucharlas. La materia sonora como materia maleable que se adapta a la esencia de cada uno de estos discursos (confiriéndole su espíritu en tanto cuerpo sonoro), se adapta fácilmente a los distintos medios y funge como elemento vinculador, inter-discursivo” (González Aktories, 2008, p. 386).

Es por esto, que la autora hace un llamado a los estudios inter semióticos a legitimar las practicas revisadas hasta hoy, que se han encontrado “en los márgenes de lo estrictamente literario” (González Aktories, 2008, p. 390), o musical, o visual, o teatral, etc. Esto con el fin de “mostrar que no sólo es deseable sino también necesario estudiar con la debida seriedad y distancia crítica la poesía sonora en el marco del arte sonoro” (González Aktories, 2008, p.

²⁶ Otras antologías importantes para la poesía Sonora y la poesía oral en general son *Writing aloud* (2001) y *the spoken word revolution* (2004)

390). Es entonces que González esgrime un argumento importante y que se ha hecho latente en esta revisión del estado del arte de la poesía sonora: “El primer paso lo han dado ya los propios poetas, quienes se han comportado a la vez como creadores y teorizadores de su propia obra” (González Aktories, 2008, p. 391). Como se mencionó al comienzo de estos antecedentes, el concepto de arte sonoro será retomado ahora, en tanto se hace necesaria una aproximación al término y sus implicaciones. Dando paso a una conclusión respecto a los antecedentes de la poesía sonora.

El ensayo escrito en el 2013 por el profesor Rubén López Cano, aborda el problema del Arte sonoro (en tanto a la incapacidad de otorgarle a éste una definición satisfactoria), y se propone reconstruir la definición a partir de “lo que hace o permite hacer a sus usuarios dentro de sus usos concretos”(López-Cano, 2013, p. 5). Es un texto que introduce al lector hacia una comprensión del fenómeno del arte sonoro a partir de los primeros intentos de definiciones, las cuales, según López Cano deberían “arrojar luz sobre aquello que hace que una obra sea arte sonoro y no otra cosa”(López-Cano, 2013, p. 4). Por otra parte, el autor advierte que “debido a la extrema heterogeneidad de poéticas y prácticas del arte sonoro, resulta simplemente imposible que un solo término realice todas esas tareas”.(López-Cano, 2013, p. 4). Es por esto por lo que este estudio se propone revisar prácticas específicas, como lo son la instalación sonora, escultura sonora, o poesía sonora. Ya que “en este nivel de especificidad, es mucho más fácil intentar definiciones, trazar historias, hablar de autores y obras clave y ubicarlas dentro de alguna tradición artística sea contemporánea o de raíces más longevas”(López-Cano, 2013, p. 5)

El autor indaga dos puntos de vista o “aproximaciones” al arte sonoro. La primera es nombrada la aproximación acotada, constituida por los textos de Miguel de Molina y Alan Lich “para quienes el arte sonoro se origina fundamentalmente en las prácticas vanguardistas de la plástica contemporánea, surge de esa tradición y se encarna paradigmáticamente en la instalación o esculturas sonoras” (López-Cano, 2013, p. 6). La segunda es denominada como aproximación amplia, en la que figuran los autores/músicos Manuel Rocha, Montserrat Palacios y Llorenç Barber que “ven en la conformación del arte sonoro la confluencia de prácticas artísticas sumamente heterogéneas incluyendo diferentes tradiciones de música experimental” (López-Cano, 2013, p. 6).

Luego de revisar más a fondo ambas perspectivas, López Cano comienza a describir el fenómeno del arte sonoro como “una categoría operativa que aglutina una gran variedad de prácticas, discursos y comportamientos artísticos de diversa procedencia, naturaleza y pertenecientes a diferentes tradiciones recientes o longevas” (López-Cano, 2013, p. 13). El término arte sonoro, “permite hacer cosas y deshacer otras, como señalar un espacio donde ocurren fenómenos emergentes de difícil definición pero que en ciertos aspectos se pueden distinguir” (López-Cano, 2013, p. 13). “Es una categoría abierta, polémica y con fronteras difusas en permanente rearticulación interna” (López-Cano, 2013, p. 13), y como último punto, López Cano sugiere que “su significado está sujeto a las circunstancias pragmáticas de su enunciación: su sentido lo adquiere del contexto en que es utilizado y es inseparable de este” (López-Cano, 2013, p. 13).

Más adelante, López Cano habla como una investigación interdisciplinar, obliga a cada disciplina a traspasar sus propios límites, debido a que esta “se caracteriza por presentar algún tipo de apropiación, trasvase, integración, fusión o articulación en teorías, metodologías, conceptos, instrumentos, terminología y referencias a autores de diversas tradiciones disciplinares” (López-Cano, 2013, p. 14) . Para Rubén López Cano el arte sonoro “adquiere la forma de esta infraestructura conceptual transdisciplinar” (López-Cano, 2013, p. 15), en donde los profesionales, artistas o disciplinas encuentran “un punto de intersección que forma el dominio arte sonoro” (López-Cano, 2013, p. 15). Para el autor, cada vez aparece con más frecuencia el termino arte sonoro, y es que “vive un proceso continuo de institucionalización y normalización” (López-Cano, 2013, p. 16).

A continuación, López Cano clarifica las formas en las que el arte sonoro puede operar, entre las que se encuentran el arte sonoro como categoría reorganizadora, el arte sonoro como escena, y el arte sonoro como comportamiento artístico. Sobre esta última, López Cano explica la manera en que la obra y el discurso teórico respecto a ella no son diferenciables, es decir, “existe una equidad, una simetría de niveles; el discurso también es la obra y la obra también es discurso teórico sobre sí misma, sobre poética del autor y sobre el arte en general (López-Cano, 2013, p. 19).

Es así como estos principios básicos de arte sonoro hablan tanto de la poesía sonora como de el mismo. La poesía sonora dentro de este aglutinamiento de disciplinas podría ser considerada, como vimos, longeva y muy basta, con su propia línea de precedentes. Se ha mostrado cómo el concepto de poesía sonora, de manera similar al arte sonoro, se ha mantenido en un constante replanteamiento y auto reconocimiento. Dentro de la infraestructura interdisciplinar del arte sonoro, la poesía sonora ha mostrado la manera en que los mismos artistas han teorizado su obra, ofreciendo una amplia gama de propuestas que van desde lo visual a lo sonoro, pasando por un signo escrito en constante resignificación, cuestionando mediante estas vías lo que se ha entendido por arte. Estar al tanto de los pasos de la poesía sonora desde su gestación hasta ahora, puede no solo mostrar la manera en que diversos artistas han teorizado sobre arte, pero también, los efectos y técnicas que se han logrado en el desarrollo de esta práctica. Como menciona Susana González sobre la poesía sonora:

“sí se revisa la riqueza que ésta alberga en sus distintos niveles de significación y de lectura (desde la visual hasta la sonora), seguramente se encontrarán muchas claves más para entender el rumbo que ha adoptado la poesía sonora y vislumbrar cómo se abre camino en lo que está por venir”.(González Aktories, 2008, p. 391).

Pregunta de la Investigación.

¿Existe una relación entre la poesía sonora y la música urbana desde un enfoque compositivo?

La pregunta de investigación se sitúa desde la vereda de lo que a simple vista se puede rescatar dentro de los antecedentes de dos disciplinas que, al convivir dentro del mismo contexto histórico, se exponen como objetos que reaccionan ante los estímulos de los diversos eventos globales que influyen e interactúan junto con todo, así como la sociedad misma, tal, así como la revolución tecnológica y la llegada de diversas herramientas presentes dentro de su constitución y constante evolución a mencionar como uno de los tantos fenómenos.

Teniendo en cuenta la naturaleza de sus antecedentes, la relación que pueda existir o no dentro de estas dos disciplinas es la primera de las incógnitas. Esta pregunta es abordada desde el ámbito compositivo para encontrar aquello constitutivo de ambas disciplinas a la hora de su realización, para así ajustar el foco hacia los posibles aspectos que tengan en común, y que puedan ser relevantes a la hora de entregar herramientas de arranque compositivo, de creación e interpretación, así como formas de conceptualizar y pensar la obra artística.

Objetivos

Objetivo General.

Identificar las características de la poesía sonora y la música urbana y su relación desde un enfoque compositivo.

A partir de la información recopilada, se analizará auditivamente un corpus de música urbana. Se analizarán canciones de la música urbana actual bajo los criterios compositivos de la poesía sonora, haciendo énfasis en sus características prioritarias. Se pretende mostrar un enfoque creativo e interpretativo propio de la poesía sonora, que hoy en día podría mostrar cruces con las prácticas de la música urbana.

Objetivos específicos:

- 1) Establecer cuáles son las características de la Poesía Sonora.
- 2) Establecer cuáles son las características de la Música Urbana.
- 3) Formar un criterio para la selección de un corpus de música urbana.
- 4) Selección de un corpus de música urbana.
- 5) Análisis del corpus indicado.
- 6) Establecer si existen expresiones de la poesía sonora en la música urbana.
 - 7.1) Si no existen:
 - 7.1.a) A partir del análisis y la recopilación de datos proponer un estado actualizado del concepto de música urbana.
 - 7.2.) Que tipo de expresiones de la poesía sonora se pueden identificar en la música urbana seleccionada.

Marco Teórico.

Para la realización del marco teórico, se establecerán los principales recursos bibliográficos que serán utilizados para la realización del proyecto. Estos recursos permitirán en primer lugar, establecer una definición del problema, y en segundo lugar plantear qué es lo que la investigación propone. En lo que respecta al problema, su principal arista consiste en el poco registro académico, posible ambigüedad y poca familiaridad que existe alrededor de ambos conceptos, especialmente en cuanto a las técnicas compositivas que ambos géneros pueden proveer, ya sea desde un enfoque creativo o interpretativo.

En tanto a lo que la investigación propone, en primer lugar, y siguiendo la línea planteada por los objetivos específicos, es que se hace necesario determinar cuáles serán los textos y materias que serán necesarias para la definición de las características de ambos conceptos. La propuesta consiste en reunir estas características para convertirlas en un criterio constructivo para el posterior análisis que pretende mostrar las coincidencias o diferencias entre ambas prácticas.

Para llevar a cabo el análisis de la música urbana, a parte de la revisión bajo el criterio ya mencionado, el marco teórico se referirá a un tipo de análisis musical específico, que le brindará un sustento formal a la investigación. Este es conocido como el análisis auditivo de la música, y será guiado por el texto de María del Carmen Aguilar, *Aprender a escuchar música* (Aguilar, 2002). Este análisis permitirá mostrar las estructuras sintácticas y formas del corpus escogido. Posteriormente, se utilizarán los datos recopilados en este análisis sintáctico, para llevar a cabo un análisis descriptivo, propio de la poesía sonora, que será guiado por el texto de Cathy Lane, *Voices from the past* (2006), en donde la autora realiza estos análisis a obras de poesía sonora, y composiciones donde el foco está en la relación entre voz y tecnología.

1.-Poesía Sonora.

1.1.- técnicas y métodos compositivos de la poesía sonora.

A partir de teorizaciones y prácticas que han recorrido del siglo XX hasta ahora, tanto Susana González como Cathy Lane han extraído algunas de las técnicas de la poesía sonora, o ejes para su realización.

Partiendo por Susana González que en su texto de poesía sonora recoge y destaca cinco ejes importantes para su realización que incluyen “las diversas estrategias que ha adoptado la poesía sonora en su desarrollo durante las últimas décadas —tanto la que se ha proyectado en papel como de la que se ha ejecutado para su reproducción sonora” (González Aktories, 2008, p. 385). Estas son:

- 1) La creación de cuerpos sonoros a partir de juegos de palabras.
- 2) La creación de un lenguaje inventado, incomprensible, cuyo particular interés está en la textura fónica derivada de la libre combinación de consonantes y vocales.
- 3) La potenciación de la musicalidad como parte del timbre y la dinámica de la prosodia verbal, ya sea por la exageración de gestos del habla, por juego con el volumen, con el tono y aun con la identidad derivada de la voz, misma que puede encarnar tanto una edad y un género determinados como intenciones comunicativas y estados de ánimo claramente diferenciados.
- 4) La integración de sonidos subsidiarios, incidentales, que por momentos se vuelven el centro de atención del poema (imagen sonora, paisaje sonoro).
- 5) La inclusión deliberada de la música como código semiótico paralelo o complementario al discurso verbal (sin buscar que se vuelva una canción) (González Aktories, 2008, p. 385)

De estos cinco ejes de realización, González destaca cómo los poemas “se han vuelto, así, proyectivos, en un sentido visual-expresivo que trasciende los formatos poéticos más tradicionales” (385). Considerando entonces “que la experiencia sensible, en su sentido más amplio, sinestésico e integrador, se vuelve el eje motor, así como la esencia de estas identidades poéticas”(González Aktories, 2008, p. 386).

Por otra parte, el trabajo de Cathy Lane revisado durante los antecedentes, amplía más el campo de investigación, al tratarse de un estudio que revisa las maneras “en la que los compositores y artistas sonoros han usado grabaciones de discurso, especialmente en trabajos

mediados por la tecnología” (Lane, 2006, p. 3)²⁷. A partir de su investigación, se desprenden diecinueve técnicas, con ejemplos en los que se incluyen las teorías de los autores que hicieron las obras, así como apreciaciones y aseveraciones importantes de la investigadora, que logran entregar un material certero y fiable respecto a las técnicas que ha utilizado la poesía sonora para su realización. Asimismo, la autora realiza un análisis de algunas de las obras mencionadas, entregando a esta investigación una herramienta que pretende revelar si las técnicas de la poesía estarían presentes en el corpus seleccionado.

1.2.- Conclusiones poesía sonora.

Los textos de Cathy Lane y Susana González logran entregar una gran herramienta para el análisis de obras desde un enfoque compositivo propio de la poesía sonora, además de mostrar un gran número de artistas y obras importantes para su desarrollo. Sus enfoques entienden la poesía sonora como un arte vivo y vigente, que muestra cruces con distintas prácticas artísticas. Sin embargo, sus estudios no abarcan la historia de precedentes y precursores en detalle (que ambas reconocen desde las vanguardias artísticas que marcaron el siglo XX). Para la investigación y su objetivo específico de obtener las características de la poesía sonora, además de los textos de Cathy Lane y Susana González, se requerirá una revisión a los precedentes históricos ya nombrados, con objeto de reunir un contundente material de características que puedan resumirse en un criterio constructivo para el posterior análisis que esta investigación tiene por objetivo.

²⁷ in which composers and sound artists have used recordings of speech, especially in works mediated by technology.

2.-Música urbana.

2.1.- ¿Cuál es el Contexto de la música urbana?

La música urbana al no tener una definición establecida y reconocida oficialmente se tiende a reconocer por el género musical en el que se expresa, cayendo en descripciones poco exactas derivadas del estilo de turno que sería la obra a describir, es por esto que para poder aproximarse a una definición más adecuada del concepto, es que se optó por delimitar a partir de referencias y definiciones un margen que constituirá con las características necesarias para poder categorizar una pieza como música urbana. La primera parte por delimitar y establecer es su contexto, el cual responde muchas de las dudas a su realidad comercial-industrial y contexto mercantil en el que se sitúa, así mismo como de estilos y características propias de lo Urbano.

Entendiendo la música urbana como una expresión derivada de la mixtura de la música radial, propia del contexto bohemio y comercial de finales del siglo XX y la voz cultural-musical de un sector de la población más vulnerable, arraigada a la calle y sus vivencias que posteriormente dio paso a lo mundialmente conocido como la cultura Hip Hop, como se expone en los antecedentes, el contexto en el cual la música urbana convive es la que hereda la mixtura del mundo del espectáculo, el producto comercial por excelencia y la asociación con la calle proveniente del mundo de la bohemia en el que siempre convivio y la narrativa del Hip Hop (expuesta en los antecedentes). No está establecida la fecha exacta de cuando comenzó el movimiento urbano ni la música urbana en concreto, a partir de los antecedentes se puede apreciar que durante los 90 es que surge de la mano del Hip Hop una evolución a partir del contexto ya comentado, una evolución que deriva tanto como de sus influencias así como de su contexto, en el cual se establecen los enfoques comerciales de las producciones urbanas, donde se establece la relación con el comercio y la industria que iba a tener está a futuro con lo Urbano, las influencias musicales y el formato radial el cual trascendería hasta el día de hoy, todas estas y más son características propias de un tipo de categoría musical la cual abarca toda ese tipo música comercial que apuntaba a ciertas metas con ciertos enfoques y que Simon Frith denomina como “Pop”.

La música pop es un concepto resbaladizo, quizás porque es tan familiar, tan fácil de usar. El pop se puede diferenciar de la música clásica o artística, por un lado, y de la música folclórica, por el otro, pero por lo demás puede incluir todo tipo de estilos. Es música accesible a un público en general (...). Es música producida comercialmente, con fines de lucro, como una cuestión de empresa, no de arte. Definida en estos términos, la "música pop" incluye todas las formas populares contemporáneas: rock, country, reggae, rap, etc. Pero hay problemas con una definición tan inclusiva como se ha hecho evidente cuando los estados han intentado definir la ley emergente. Cuando en 1990 los legisladores británicos definieron la 'música pop' como 'todo tipo de música caracterizada por un fuerte elemento rítmico y una dependencia de la amplificación electrónica para su interpretación', esto provocó fuertes objeciones por parte de la industria de la música que tal definición musical no logró comprender la diferencia sociológica entre el pop y el rock. Aquí el pop se convierte no en una categoría inclusiva sino residual: es lo que queda cuando se eliminan todas las demás formas de música popular, y no son solo los ideólogos del rock los que quieren distanciar su música del pop, para ellos un término de desprecio. Los artistas de música country se han opuesto de manera similar a que las "estrellas pop" (...) obtengan premios de música country, y en estos días los fanáticos del rap descartan a las estrellas cruzadas (...) como simples "actos pop". Desde esta perspectiva, el pop se define tanto por lo que no es como por lo que es. (Frith, 2001, pág., 97)

Es gracias a Simon Frith, a su texto *The Cambridge companion to pop and rock (2001)* y a esta definición que se pueden delimitar muchas de las características propias del contexto de origen de la música urbana, muchas de las cuales se pueden apreciar en sus expresiones actuales, y es por esto mismo que es considerado crucial definir el contexto ya que al igual como señala la cita anterior "(...) el pop se define tanto por lo que no es como por lo que es." (Frith, 2001, p., 97) la música urbana también, considerando muchas de sus características más bien como inclusivas en su composición y no de forma condicional para poder considerarse como tal, las expresiones urbanas derivan de un contexto enfocado en el producto de mercado pop por el que se han regido hasta la actualidad.

Cabe destacar que el espectro urbano hoy en día se escapa de lo comercial y el vínculo con el pop, pudiendo encontrar una gran cantidad de expresiones urbanas en un contexto más clandestino e informal.

2.2.- Definición y Características.

Así como se comentaba anteriormente, producto de la falta de descripción del concepto de música urbana es que se intenta aproximar a partir de referencias que se acerquen de alguna forma u otra a lo que hoy se conoce como tal, es por eso que para su descripción es necesario reconocer el trabajo solitario que ha realizado la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación de Estado Unidos a través de las premiaciones de Los Grammys tanto en su versión latina como de Estados Unidos, ya que ha sido la única entidad internacional que le

ha hecho un espacio, aunque no oficial, a las distintas expresiones urbanas, aproximándolas a ciertas categorías de sus premiaciones, las cuales se podrían considerar como las descripciones más acertadas hasta la actualidad hecha por una institución internacional y la primera descripción por la que se registró esta descripción general del concepto.

La definición de *Urban Contemporary*, nombre reciclado y heredero del género de los 80', el cual abarcaba todas estas ramificaciones del Hip Hop o el *R&B* que se consideraban desde una perspectiva experimental, era la que encajaba mejor para una primera aproximación a lo urbano pero el concepto finalmente no perduro y abrió paso para que en el 2020 la Academia decidiera actualizar el concepto de *Urban Contemporary* para modificar su nombre y definición a *Progressive R&B*. Denominado como un subgénero creado para abarcar las distintas expresiones urbanas desde las influencias de lo que para lo largo de la segunda década del siglo XX se consideró *Urban Contemporary*. Los Grammy lo describen como:

El Mejor Álbum Urbano Contemporáneo ha pasado a llamarse Mejor Álbum de R&B Progresivo para categorizar y describir adecuadamente este subgénero. Este cambio incluye una definición más precisa para describir el mérito o las características de las propias composiciones musicales o interpretaciones dentro del género R&B. Esta categoría tiene como objetivo destacar los álbumes que incluyen los elementos más progresivos de R&B y pueden incluir muestras y elementos de hip-hop, rap, dance y música electrónica. También puede incorporar elementos de producción que se encuentran en el pop, euro-pop, country, rock, folk y alternativo. (Grammy 2020)²⁸

Se puede considerar que esta definición es la que actualmente y en la historia se adapta mejor al concepto de la música urbana y su presente, independiente de que no sea una descripción

²⁸ Best Urban Contemporary Album has been renamed **Best Progressive R&B Album** to appropriately categorize and describe this subgenre. This change includes a more accurate definition to describe the merit or characteristics of music compositions or performances themselves within the genre of R&B.

This category is intended to highlight albums that include the more progressive elements of R&B and may include samples and elements of hip-hop, rap, dance, and electronic music. It may also incorporate production elements found in pop, euro-pop, country, rock, folk and alternative. (Grammy, 2020) formato de pie de página.

exclusivamente para la música urbana, es de cierta forma la actualización de lo que hasta el 2020 se conocía como *Urban Contemporary*, abarcando mucho tipo de música que no necesariamente tenían que ver entre sí y limitando la obra al alero del título y su definición, concepto que ya era de cierta forma una aproximación a lo que fuera de la institucionalidad se conocía como *Urbano*, independiente de esto es una definición que se acerca bastante, destacando la gran influencia del mundo de la electrónica, el Hip Hop, el *r&b* y el pop.

Esta descripción sería bastante completa si tan solo considerara los distintos idiomas en los que se presentan estas características y de los distintos puntos geográficos, ya que esta definición se limita únicamente al espectro anglosajón y al mundo del habla inglesa y es que la música urbana no tiene un lugar en específico limitante ni un idioma que lo certifique, y es así mismo como a partir de esta falencia es que se logra identificar una característica primordial que en el caso de que se sumara a la descripción de *Progressive R&B*, la volvería una descripción bastante completa que se aproximaría bastante a lo que hoy se conoce como música urbana.

Para aproximarse a una descripción de la expresión urbana que no abarca la descripción de *Progressive R&B*, es que a su vez se considerara la descripción que exponen los Grammy Latinos, quienes poseen toda una sección del espectro urbano en sus premiaciones integrando mejor álbum, canción, artista y más. La descripción de música urbana que poseen los Grammy, extraída de su definición a álbum urbano es la siguiente

Originado inicialmente en Reggaeton y otros movimientos urbanos derivados del Hip- Hop, este género se origina en comunidades afroantillanas, caribeñas ya sean en guetos de grandes urbes. La música urbana comprende una gran variedad de movimientos y subgéneros auxiliándose de instrumentos como la guitarra, bajo, batería, teclado, sintetizadores, caja de ritmos, secuenciador, zampare y voz, entre otros. En este género urbano se aglutinan el Rap, Merengue house, R&B, Reggaeton, Trap, etc. (Grammy, 2021).

Esta descripción acierta de forma referencial en gran parte a lo que hoy en día es la expresión del género urbano en Latinoamérica, entendiendo dentro de su descripción el área de experimentación que posee el género urbano y haciéndolo parte de su expresión y razón por la cual se puede catalogar como una vanguardia musical.

Existen a la vez otras definiciones desde enfoques periodísticos los cuales tienen un enfoque más desde la descripción del reggaetón limitando su expresión a este único género. La expresión urbana en Latinoamérica se puede considerar como algo oficial, que posee una

masividad reconocida, siendo la única expresión con tal popularidad como para ser considerada de la misma importancia que la expresión urbana en Norteamérica y el mundo anglo.

3.- Análisis.

Como ha sido mencionado anteriormente, la principal herramienta para un análisis que pueda entregar las técnicas de composición y su relación con aspectos interpretativos vendría de la caracterización de ambas disciplinas. Sin embargo, para llevar a cabo una investigación que muestre una construcción formal de la música urbana, que pueda mostrar las subdivisiones de las canciones en tanto a la existencia de secciones musicales y las maneras en que estas operan, se hace necesario un material distinto al análisis clásico de la música, que poco puede entregar en lo que respecta la composición de música urbana. Es por esto que el libro *Aprender a escuchar música* de María del Carmen Aguilar (2002) será central a la hora de definir criterios formales de las canciones seleccionadas en el corpus.

En el capítulo número dos del libro, llamado la sintaxis, se entregan las bases y conceptos básicos indispensables para un análisis auditivo de la sintaxis musical. Es decir, los conceptos que serán clave a la hora de relacionar los elementos musicales escuchados para un análisis. Respecto a la percepción de una sintaxis, del Carmen Aguilar se refiere a cómo:

El soporte del fenómeno musical es el tiempo: el oyente percibe sonidos que inmediatamente se desvanecen. Por ello, no puede percibir al mismo tiempo todos los elementos que constituyen el mensaje musical y debe poner en juego su capacidad de memoria para' reconstruir, a posteriori, las relaciones entre ellos (Aguilar, 2002, p. 28)

Dado que el análisis propuesto en esta investigación se trata de un corpus de música urbana, es fundamental reconocer que gran parte de esta música utiliza el canto y el texto para transmitir su expresión. Sobre esto, del Carmen Aguilar apunta:

La música con texto desarrolla simultáneamente dos planos de significación, el de las palabras y el específicamente musical (relaciones de altura y ritmo); sin embargo, el plano del lenguaje tiende a prevalecer perceptivamente debido al alto grado de pregnancia que la palabra tiene para el oyente por su poder referencial y su capacidad de convocar estados emocionales (Aguilar, 2002, p. 28)

Esta característica implica que al “analizar este tipo de música habrá que comenzar por el texto y luego determinar si la organización temporal de la música refuerza o contraría la estructura sintáctica y/o poética del texto” (Aguilar, 2002, p. 28).

Así es como finalmente la autora muestra los dos niveles simultáneos que posee la percepción de la sintaxis, el primero siento el nivel sintáctico, y el segundo el nivel temático. Luego entrega los conceptos teóricos a utilizar en el análisis, y las formas de representación gráfica que este análisis trae consigo, incluyendo material de apoyo como guías de audición y fichas de análisis listas para llevar a cabo el procedimiento.

4.- Conclusiones

El marco teórico de esta investigación está diseñado para profundizar las teorías que sirven tanto para plantear el problema, como para la futura investigación y su propuesta. En este sentido ha quedado en evidencia la forma en que ambas disciplinas han tendido a rehuir de definiciones y análisis académicos. Por otra parte, la caracterización de ambos conceptos se nutrirá tanto de los estudios ya mencionados, como de algunas investigaciones pendientes. En el caso de la poesía sonora, el acercamiento en detalle a su historia de precedentes pretenderá aunar los conocimientos adquiridos, en función de formar un criterio provechoso para el análisis y la búsqueda sus técnicas en la música urbana. Por otra parte, en el caso de la música urbana, una revisión detallada a sus expresiones y técnicas compositivas permitirá la caracterización requerida, que, junto al análisis auditivo, entregarán un material certero para una actualización del estado de la música urbana actual. Esta investigación funcionará entonces como un artefacto capaz de proveer un contexto, análisis y técnicas compositivas de ambas disciplinas, de las que artistas en general podrán obtener un material confiable para la realización de proyectos similares, en donde la relación entre voz y tecnología en primera instancia pareciera ser una de las coincidencias principales.

Marco Metodológico.

Enfoque de la Investigación.

La investigación presente fue diseñada bajo el planteamiento metodológico del enfoque cualitativo, ya que fue el esquema que mejor se adaptó a las características y necesidades de la investigación, la cual implicó profundizar respecto a los significados y formas compositivas de la poesía sonora y la música urbana, para un posterior análisis de corpus basado en estas caracterizaciones. Según Sampieri “la investigación cualitativa se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto.” (2014, pág. 358). Del enfoque cualitativo se tomó la técnica de análisis de datos para analizar características de la poesía sonora, la música urbana y su relación desde un enfoque compositivo. Se organizó tanto material histórico como sonoro, y conceptual, proveniente de las prácticas artísticas estudiadas. De acuerdo con Sampieri, esta técnica “consiste en que recibimos datos no estructurados, a los cuales nosotros les proporcionamos una estructura”. (2014, pág. 418)

Diseño de la Investigación.

Se recurrió a un diseño no experimental que, de acuerdo con Sampieri “podría definirse como la investigación que se realiza sin manipular deliberadamente variables. Es decir, se trata de estudios en los que no hacemos variar en forma intencional las variables independientes para ver su efecto sobre otras variables.” (2014, pág.152). De esta manera, al ser la poesía sonora y la música urbana dos prácticas artísticas con su propia historia, no es posible incidir y ver su efecto en estas variables. El diseño, en específico, sería del tipo transversal descriptivo producto de que la selección del corpus y posterior análisis se aplicarían de forma única, y por el enfoque de los análisis utilizados. Gran parte de los resultados de esta investigación se cimentaron en lo que Rubén López Cano (2014) entiende como investigación documental, la cual “se refiere a la detección, acopio, análisis e interpretación de materiales como libros y revistas, registros de audio como vinilos y CDs, o multimedia como DVDs, páginas web, etc.” (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 84). Sampieri señala que “Los diseños de investigación transeccional o transversal recolectan datos en un solo momento, en un tiempo

único, y su propósito es describir variables y analizar su incidencia e interrelación en un momento dado”. (2014, pág. 154).

Rubén López Cano (2014) se refiere a la intertextualidad heurística para la creación como una herramienta “para construir marcos de interpretación de alguna obra, o para incentivar la resolución de un determinado problema creativo. Con ello se articulan redes intertextuales sumamente productivas para generar sentido y encender la creación” (López-Cano y San Cristobal, 2014, p. 89). A pesar de que esta investigación no culmina con una propuesta de creación, su intertextualidad con la tradición de la literatura oral y la poesía sonora sí tejió aquellas redes que, para los requerimientos de esta investigación funcionaron como material de análisis para las obras de música urbana actual. Esto quiere decir que la práctica artística de la poesía sonora, y su función en la investigación en los términos de López Cano es reflexiva, ya que “se convierte en un lugar para pensar, encontrar similitudes y contradicciones, generar ideas o producir conceptualizaciones y soluciones” (López-Cano y San Cristobal, 2014, p. 127). En este caso, se buscaron entre la poesía sonora y la música urbana, se crearon criterios para su caracterización compositiva y finalmente se utilizó como una solución para el análisis del corpus de música urbana.

Caracterizaciones.

El primer objetivo específico para lograr el objetivo general se refiere a la caracterización de la poesía sonora, específicamente a sus formas compositivas y las técnicas para su realización. Para esto se utilizaron como herramientas de fuente primaria los textos de las investigadoras Cathy Lane (2006) y Susana González (2008), que logran mostrar una amplia gama de poesía sonora a partir de un acercamiento a los precedentes artísticos, junto con posteriores desarrollos de técnicas compositivas y enfoques teóricos/conceptuales propios de esta práctica. Se realizaron diagramas que esquematizan y resumen la información recopilada, junto con una investigación más a fondo de la historia de precursores de la poesía sonora, mencionadas por las investigadoras.

Partiendo por el texto de Cathy Lane, su investigación muestra diecinueve técnicas encontradas en obras de compositores y artistas sonoros, aplicadas en trabajos que utilizan la grabación del discurso mediado por la tecnología. Sobre estas técnicas, y su organización

Cathy Lane menciona que son “técnicas composicionales que han sido utilizadas en piezas de palabra hablada” (Lane, 2006, p. 5)¹. A modo de sacar algunas conclusiones, la investigadora se explaya respecto a ciertas obras, teniendo en cuenta las técnicas recién mencionadas, generando así un análisis escrito y descriptivo propio para estas escuchas (Lane, 2006, p. 7).

Por otra parte, el trabajo de Susana González entrega sus cinco ejes que, muestran “diversas estrategias que ha adoptado la poesía sonora en su desarrollo durante las últimas décadas — tanto la que se ha proyectado en papel como de la que se ha ejecutado para su reproducción sonora—” (González, 384). Estos ejes no son exclusivos, es decir, puede suceder que una obra incluya más de un eje, y permitieron a la investigación categorizar a grandes rasgos el corpus seleccionado, transfiriendo estos criterios a la escucha de música urbana.

Por último, queda dilucidar la investigación propia de los precursores de la poesía sonora. Susana González (2008) se refiere a estos incluyendo “las exploraciones de la poesía simbolista francesa, la literatura futurista rusa, los ejercicios literarios de los surrealistas, la poesía fonética, las obras de los dadaístas y la poesía concreta alemana” (González Aktories, 2008, p. 380). Por otra parte, Cathy Lane busca en su investigación “trabajos que usen palabras, usualmente como recurso primario, y que en general jueguen con la tensión entre sus características semánticas y musical-abstractas, principalmente a través del poder de la tecnología” (Lane, 2006, p. 3)². Esto incluye el trabajo de poetas sonoros, compositores/as y escritores/as. Para Cathy Lane esta historia, demuestra ser espasmódica y disparatada, y su comprensión se trabaja desde distintas áreas en las que incluye “música, poesía, arte visual, fonografía y literatura” (Lane, 2006, p. 3). De esta manera, ambas investigadoras proveen una amplia gama de poesía sonora y trabajos compositivos con énfasis vocal, para un antes y un después de la aparición de las tecnologías de audio. Fue a partir de sus investigaciones, que funcionan como una puerta de entrada a una amplia literatura y material documental, que se logró una revisión más de cerca de la historia de precedentes y desarrolladores/as de la poesía sonora, la cual incluyó una serie de diagramas hechos para facilitar más la comprensión de estas informaciones. Esta revisión incluye simbolismo francés, futurismo ruso e italiano, dadaísmo, surrealismo, arte merz, letrismo, poesía concreta, estudios suecos sobre literatura oral y compilados de poesía sonora.

El segundo objetivo fue la caracterización de la música urbana para la cual, producto de la ausencia de alguna descripción que encajara de forma certera a las características del concepto y su actualidad, se recurrió a la creación de una descripción conformada por el conjunto de tres definiciones. La primera consiste en la definición de las categorías Progressive R&B y Best Music Urbana Album que los premios Grammys, distinción otorgada por la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación de Estados Unidos, tiene para las expresiones musicales con características urbanas tanto anglo como latinas, destacadas dentro de la industria musical. (descripción señalada en el marco teórico).

La siguiente descripción corresponde a la definición otorgada desde la perspectiva de la prensa especializada a partir del artículo “¿A qué nos referimos cuando hablamos de ‘música urbana’?” (Úbeda, 2020) de la sección de “Los40Urban” enfocado especialmente en el género urbano, del portal de noticias web de la radio Los40, donde describe el umbral de géneros que abarca la música urbana actual tanto del espectro anglo como del latino.

La tercera y última perspectiva que proviene de Rodney Sebastian Clark Donalds dj, productor discográfico, locutor y comunicador panameño, reconocido por sus obras musicales a principios de los dos mil y su constante trabajo en la escena urbana (Thom Jurek). Por la cual se intentaba lograr obtener la perspectiva de un protagonista y de una de las pocas personas que ha dado su análisis sobre el género urbano a conocer dentro del mundo hispano hablante. A través de su canal en YouTube “El Chombo” y su entrevista para el programa The Rockstar Show, conducido por el reconocido artista urbano Nicky Jam, el productor panameño describe los géneros que abarca la música urbana, define por separado la música anglosajona y latina y los diferentes ritmos que estos abarcan.

Es así como a partir de tres perspectivas provenientes de tres roles diferentes de la creación producción y consumo de la música urbana es como se trazó un perímetro creando una descripción del concepto y de lo todas las expresiones que abarca a través de sus características, en el proceso de complementación de estas tres descripciones se descubrió que compartían más de una característica entre ellas, lo que logro afianzar la descripción para así poder aplicarla ante los criterios.

Criterio de elección del Corpus.

Luego del proceso de caracterización de los conceptos principales de la investigación, se procedió con el tercer objetivo específico, que consistió en conformar un criterio para la elección del corpus a analizar, no sin antes considerar el número de obras que se estaba dispuesto analizar y el por qué, factor determinante para poder comenzar a elaborar los principios del criterio. Ya estableciendo la cantidad del corpus a analizar, se diseñó su criterio de elección, el cual se adaptó a las necesidades del objetivo principal, considerando la previa caracterización de la música urbana. Luego de obtener el criterio de elección es que se procedió a decidir la forma de aplicarlo, y a qué aplicarlo, para así poder lograr mayor efectividad a la hora de su uso.

Para diseñar el criterio de elección del corpus de la investigación, se comenzó por escoger la cantidad de obras con las que se iba a trabajar, decisión que se vio enfrascada en el intento de elegir las representaciones más características del género urbano sin dejar atrás sus expresiones más experimentales, algo propio de este género musical, tan variado dentro de sí mismo. Por otra parte la realidad del tiempo con cual se contaba para la investigación y su elaboración fueron determinantes para la decisión final de analizar tres obras, las cuales representaron tres enfoques característicos diferentes del género urbano y sus múltiples influencias, teniendo en cuenta el espectro anglo como el latino, los subgéneros más populares a lo largo de su historia, las obras icónicas, la versatilidad de las expresiones dentro del género, los artistas más representativos y las distintas etapas por las que ha pasado a lo largo de su desarrollo histórico.

Una vez establecido el número de obras a analizar, el siguiente paso fue diseñar el criterio en cuestión, el cual se planteó teniendo como prioridad las necesidades del objetivo principal, que es analizar características de la poesía sonora, la música urbana y su relación desde un enfoque compositivo. A su vez, se mantuvo una línea definida de elección respecto a su representatividad en relación con el género urbano y sus subgéneros, considerando el espacio de experimentación propia de la naturaleza vanguardista de los géneros urbanos, que incluye la versatilidad y múltiples usos de herramientas, tales como el uso de software musicales dentro de la composición, el uso común del sample dentro de las obras, la modificación de la voz y su exploración a partir de efectos junto a procesos de edición, etc.

Es por esto por lo que se recopiló del análisis y la caracterización previa del género urbano, un conjunto de las características que más se repitieron de las tres perspectivas expuestas en conjunto con otras perspectivas de análisis periodísticos y comunicacionales de la escena, que comúnmente conviven y se consideran dentro de la concepción de la música urbana. Estas se contextualizaron en respecto a las obras urbanas y sus exponentes, teniendo como resultado un conjunto de características que participan en la estructura de un análisis auditivo establecido a partir de la acumulación de puntos en respecto a su escucha y análisis posterior y la posesión de alguna característica según este.

La consolidación de la estructura de análisis para la selección del corpus fue el primer paso para asegurar el criterio, de manera que el primer obstáculo a superar era constituir una elección certera en respecto a las necesidades ya mencionadas (objetivo principal, etc.). Se procedió entonces a aplicar la estructura de análisis ya mencionada, a tres dimensiones de lo que podría denominarse tres aspectos del corpus a elección, y no tan solo limitarse a hacer un filtro único el cual analizaría obra por obra, proceso que no consideraba la optimización de su ejecución ni la organización para obtener un proceso menos erróneo y más expedito.

El primer filtro a partir del análisis propuesto es enfocado al artista y su carrera en general. Esto incluye la contextualización de la industria musical, y si el artista pertenece a ella en conjunto con la estructura de análisis, la cual consideraría las características de la música urbana a nivel de su carrera musical, acumulando entonces características como su sistema de medición, filtro que pasaría luego a aplicarse desde un enfoque discográfico), a cada producción ya sea considerado larga duración, Ep, Lp o single, considerando la versatilidad de los múltiples enfoques creativos e incursiones en otros géneros de artistas que partieron en lo urbano y luego migraron o al revés, de artistas que provenían de otros géneros y llegaron a lo urbano ya consolidada su carrera musical. Finalmente, el análisis se aplicaría pista por pista a cada canción de la producción seleccionada, para lograr encontrar un contexto, si es que lo hay, dentro de la obra y su relación con la escena a la que pertenecía en el momento de su exposición.

Una vez consolidado la estructura y su aplicación es que se estableció la cantidad de artista/compositor/interprete, que se analizarían para la selección de la primera dimensión del

criterio, donde se consideraron tops de streams de audios masivos, desde el 2014 hasta el 2021, junto a categorías como artistas más escuchados, artista más influyente, etc,

Corpus.

El cuarto objetivo, correspondiente a la realización de la selección de un corpus de música urbana, se estableció una vez consolidada la estructura de análisis para aplicar la selección, al igual que la cantidad de artistas/compositores/interpretes que se considerarían para la selección. Esta se conformó a través de la consideración de los top mundiales anuales de música que exponen las plataformas de Streaming todos los años con información basada en sus cifras de reproducción, y considerando que casi todos los tops mantenían el mismo número de artistas, se estableció comenzar por un total de 50 artistas a analizar de los cuales una vez aplicado el primer filtro procedieron a quedar 25 exponentes, quienes fueron los que sumaron mayor puntuación durante el primer análisis.

Para considerar esos primeros 50 exponentes se tomó en cuenta primeramente un margen de años de la existencia del género urbano como lo conocemos, consolidado y experimentando a partir de géneros ya pre establecidos como lo fueron el Hip Hop, el reggaetón o el E.D.M, es por esto y por la falta de análisis de datos respecto a la música urbana y su alcance antes de la revolución de la internet, el cambio en la industria musical y la llegada de plataformas Streams de audio, es que se consideraron nombres relevantes para la música urbana a partir de comienzos del siglo XXI y más específicamente desde el 2009 para adelante donde Spotify crea su app móvil para la reproducción de audio a través de un Smartphone y que a partir de la segunda década del siglo es desde donde surge un alza para la reproducción de los Streams , donde comienza la masificación de los productos Streams al igual que su consumo, se comienza a marcar la tendencia y el comienzo de lo que acabaría siendo el presente del 2022 en relación con la propagación y consumo de la música.

Una vez aplicado el primer filtro de selección, se procedió aplicar el análisis a la discografía de estos 25 exponentes, de manera que el filtro categorizara los discos de las carreras musicales a través de una puntuación correspondiente a que tan vinculados a la música urbana o no se consideró tal producción, de manera que se obtuvo con certeza que discos o producciones estaban vinculados con lo urbano y cuales no, proceso que a la vez tenía como

objetivo poder seleccionar la más representativas respecto a la música urbana y su capacidad de adaptación respecto a las necesidades de la investigación, y a la vez, se hizo un espectro a nivel discográfico de cuantos discos por carrera musical de cada artista estaban vinculados con la música urbana, aspectos por los que se rigió el segundo proceso de análisis dentro de la selección del corpus.

Una vez aplicado el segundo análisis a los 25 exponentes se redujeron a tres, considerando que el último filtro es un análisis más detallado debido a que es una categoría que posee un espectro más pequeño que la carrera de un artista o su discografía y su análisis requiere de más tiempo es que se procedió a limitar la cantidad de exponentes a seis, los cuales serían analizados en el último filtro de la selección.

El último proceso de análisis fue aplicado a cada producción seleccionadas de este grupo de tres exponentes, en los cuales se analizó obra por obra bajo los mismos parámetros de la estructura de análisis inicial, la cual ya dentro del contexto del último filtro del proceso de selección, se aplicó y enfocó a parte desde la capacidad de abarcar una referencia concisa.

También desde la conciencia de que participaba en un grupo de tres representaciones y la carga de intentar abarcar la música urbana en una sola obra ya no presentaba un problema producto del mismo proceso de selección y su aplicación en tres dimensiones.

Una vez analizadas las producciones de los tres exponentes finales, se hace un recuento del puntaje final extraído de la estructura de análisis y se termina por definir tres obras, de tres exponentes diferentes, que forman parte de una producción en particular parte de sus carreras musicales las cuales fueron la selección del corpus definitivo para el análisis principal de la investigación.

Análisis.

El quinto objetivo específico dictó el análisis del corpus seleccionado. Este fue, en primer lugar, un análisis hecho a partir de la escucha, en el cual se trata de diagramar toda la información sintáctica de una obra seleccionada. Este análisis es propuesto por María del Carmen Aguilar en su libro llamado *Aprender a escuchar la música* (2002), y como fue previsto durante el marco teórico, permitió la segmentación y comprensión del discurso musical de cada obra, reconociendo así sus unidades sintácticas. Este trabajo se profundizó en las fichas de análisis propuestas por la investigadora (Aguilar, 2002, p. 37), de las que se diferencian aspectos tales como funciones formales, temas, motivos, las unidades sintácticas mencionadas que incluyen oraciones, miembros de frase, frases y cantidad de compases. Luego el ritmo, el centro tonal, texturas, instrumentos y posibles observaciones (Aguilar, 2002, p. 38). Para los objetivos de esta investigación, los aspectos a analizar fueron específicamente las secciones musicales, la cantidad de compases y las texturas utilizadas en el corpus seleccionado. Esto dio como resultado una comprensión musical formal de las obras, junto con determinar si la organización temporal de la música refuerza o contraría la estructura sintáctica y/o poética del texto (Aguilar, 2002, p. 28).

Durante el segundo paso de este análisis se realizó una descripción literaria de las obras, que utilizó tanto las segmentaciones sintácticas e informaciones conseguidas por el análisis de la escucha, como el vocabulario propio de las técnicas compositivas propuestas por Cathy Lane en su investigación, y el criterio formado por la previa caracterización de la poesía sonora, forjando así una herramienta capaz de revelar o no, las características de la poesía sonora en un contexto de música urbana. Esta última herramienta, culminó con el proceso de análisis dilucidando el objetivo específico número seis, que buscó establecer si existían expresiones de la poesía sonora en la música urbana.

Los procedimientos para continuar con los objetivos que se desprenden del número siete según el dictamen del análisis realizado se vieron reflejados en los resultados finales de esta investigación y en las posteriores conclusiones.

Resultados

Los siguientes resultados revelan el despliegue de los objetivos específicos en tanto a sus procesos de problemáticas y soluciones. Los dos primeros objetivos corresponden a la caracterización de ambas prácticas, que, en el caso de la poesía sonora, incluye una revisión histórica/estética a sus precedentes, junto con un listado de características propias de la práctica. Luego, en el tercer objetivo, se procede a conformar el criterio por el cual se rigió la selección del corpus, criterio que consistió en un filtro estructurado el cual es descrito junto con su aplicación. El cuarto objetivo implicó la selección de ese corpus a través de la aplicación del criterio creado, manteniendo la impronta de, por una parte, llegar a un corpus representativo de la música urbana actual, y por otra, que esta selección se ajustara al tiempo disponible para la completa realización del proyecto.

Para el quinto objetivo, se exponen los resultados del análisis auditivo en el que se incluyen las plantillas y comentarios respecto a la relación de la música y el texto. Por otra parte, se incluye una narración descriptiva de cada pieza seleccionada, que, como fue mencionado durante el marco metodológico, es propuesta por la investigadora Cathy Lane para el análisis de poesía sonora y obras que utilizan las palabras mediadas por la tecnología. Para esta narración descriptiva se utilizarán las características provistas en el primer objetivo, junto con la terminología del análisis auditivo. En el objetivo número seis se reveló si acaso se lograron establecer expresiones de la poesía sonora en el corpus seleccionado de música urbana actual, mostrando cuales serían (o no) aquellas expresiones, y, por otra parte, se ofrece una definición actualizada del concepto música urbana actual.

Caracterización de la Poesía Sonora

Esta investigación pretende formar una caracterización de la poesía sonora por dos motivos. El primero, es que como ha sido ya mencionado durante el marco teórico de esta investigación, uno de los mayores desafíos para la inclusión de la poesía sonora dentro del arte sonoro, y su reconocimiento como práctica artística, ha sido el abordar su historia de precedentes. El segundo motivo responde a la necesidad de esta investigación por obtener información certera respecto a las formas compositivas de la poesía sonora, desde su formación hasta los días presentes. Esta información será utilizada para el análisis de música urbana, para encontrar (o no) asociaciones.

Durante los antecedentes se logró vislumbrar la existencia de dos periodos importantes para la poesía sonora. El primer periodo tenía una fuerte cercanía al signo escrito, y en él se desarrollaron distintas vanguardias que trabajaron la poesía fonética. El segundo periodo ocurre con la aparición de la cinta magnética y las grabaciones vocales. La tecnología al servicio de la poesía fonética habría formado una nueva práctica: la poesía sonora. Para revisar este periodo inicial referente al signo gráfico, pasando por la poesía fonética, se revisarán estudios de vanguardias y artistas relevantes para su desarrollo durante del siglo XX.

A finales de la primera década del siglo pasado, en los manifiestos futuristas italianos escritos entre 1909 y 1910, se proponen objetivos entre los que se encuentran la destrucción de la sintaxis y del yo, producir el máximo desorden en la disposición de imágenes y la obsesión lírica por la materia (Larriera, 2016, p. 4). Filippo Tommaso Marinetti, en 1928 utiliza la expresión palabras en libertad, para referirse a:

Palabras que orquestan los colores, los rumores, los olores, los sonidos; combinan los materiales de las lenguas y los dialectos, las formas aritméticas y geométricas, los signos musicales, las palabras viejas o deformadas, los gritos de los animales, de las fieras, de los motores²⁹.

Los principios que se veían en el manifiesto de Marinetti, llamado declamación dinámica y sinóptica se conjugan en una práctica poética “que afecta desde la puntuación o la métrica, hasta la representación gráfica - espacial” (Muñoz, 2003, p. 276). En ella se plasma a través

²⁹Encontrado en la página 276 del texto Marinetti en Bilbao escrito por Francisco Muñoz, quien toma estas palabras de Marinetti de: “Futurismo. La ‘máquina lírica’ de Marinetti, en La Tarde, 24/2/1928.

de ruidos y onomatopeyas los ideales futuristas de progreso, de tecnología, de su fascinación por las máquinas, la guerra y los ruidos.

Por otra parte, la literatura futurista rusa, específicamente el grupo Hylaea, trajo consigo el lenguaje zaum “compuesto ruso de za, (más allá), y um, (mente), (razón)” (Sanmartín, 129). Se trata de un lenguaje que tiene especial cuidado en la forma y en su fonética.

El poeta Aleksei Kruchënij, perteneciente al grupo Hylaea escribió el poema Heights, que lo marcaría como el primer poeta ruso en tratar de escribir un poema usando solo vocales (Markov, 1968, p. 121). En su escrito las nuevas vías de la palabra (1913) “había justificado el lenguaje transracional de sus versos como la solución para remediar las carencias del lenguaje estándar como medio en el que verter los significados poéticos”(Sanmartín Ortí, 2006, p. 130), para lograr el cometido, “el poeta futurista reivindicaba el derecho a inventar un lenguaje totalmente personal que se adecuara a la experiencia poética que se desea expresar”(Sanmartín Ortí, 2006, p. 130). Esto muestra una relación con las palabras en libertad de Marinetti, sin embargo, en Kruchenij el lenguaje zaum se había puesto de meta no el crear nuevas realidades, sino profundizar en la propia. “Por ello, si el poeta desea rescatar las unidades mínimas de la mente, incapaces de ser expresadas por el lenguaje evolucionado, debe tratar de evocarlas mediante los sonidos (Zaum) más que mediante las palabras” (Sanmartín Ortí, 2006, p. 52).

En su ensayo sobre el futurismo ruso, Pau Sanmartín Ortí (2006) recalca que “las palabras zaum no ‘imitan’ ningún concepto sino tan sólo expresan pura emoción (emoción que se desencadena mediante la articulación de dichos sonidos)” (Sanmartín Ortí, p. 133). Sobre esto, Sergio Larriera agrega que “si la lengua común esclaviza, la nueva lengua Zaum, más conceptual que real, hacía libres. Zaum, vacía de un sentido racional, mostraba las posibilidades de un lenguaje transmental, la organización de la lengua alrededor de su propia sustancia fónica” (Larriera, 2016, p. 5). Esta práctica poética es fundamental para la formación de la poesía fonética y sonora, debido que “había revelado cómo el principio constructivo fundamental del verso era el sonido. En poesía, todos los elementos se subordinan a un determinado patrón fónico”(Sanmartín Ortí, 2006, p. 316). El haber concientizado este saber, habría traído tremendos avances en la poesía fonética,

“no sólo porque les permitía manipular libremente el lenguaje siguiendo una lógica exclusivamente fonética, que explotaba al máximo los efectos acústicos del verso, sino porque además les permitía evitar el tipo de construcción defectuosa frecuente en la poesía del pasado” (Sanmartín Ortí, 2006, p. 316).

Más adelante, con la conformación del dadaísmo, fue Hugo Ball, reconocido poeta alemán, considerado miembro fundador del Dadaísmo, quien en el año 1916 dispondría de un lugar de encuentro para artistas Dada, el *Cabaret Voltaire* (Foster, 2004, p. 1). En ese escenario fue donde sus interpretaciones (que incluían vestimentas extravagantes), mostraron de un ahondamiento en las propuestas futuristas de la poesía fonética en tanto a la creación de lenguajes. “Ball's sound poetry was performance based, entertaining, and it created an emotional language experienced through performance”(Foster, 2004, p. 7). En un principio de su carrera poética, que Jonathan Foster reconoce como su periodo expresionista, “Ball seguía explorando los límites de la poesía a través de la emoción y las imágenes”(Foster, 2004, p. 20)³⁰ por lo que su carácter transdisciplinario aún no terminaba de aunar.

Pero cuando realmente este lenguaje emerge es cuando aparece su poema *Karawane* en 1916. “Ball chilló, gritó y susurró su poema sonoro *Karawane* en medio de la guerra, el 23 de junio de 1916. Su performance fue creada para destacar los sonidos que el hacía”(Foster, 2004, p. 21)³¹. En su manifiesto dada, escrito en 1916, Hugo Ball apunta “quiero mis propias cosas, mi propio ritmo, mis vocales y consonantes también, igualando el ritmo y todo mi yo” (Ball, 1916, p. 2)³². En su obra el sonido es primordial, pero establece relaciones con otras prácticas:

“A través del uso de variadas formas artísticas como sonido, performance y literatura, Ball pudo reproducir un arte en el que cada aspecto crearía un sentimiento total y unificado. El sonido refuerza la performance y la performance establecería el poder del sonido” (Foster, 2004, p. 18).³³

Los ejercicios literarios de los surrealistas se vuelven importantes para el proceso de la poesía sonora a partir del signo escrito, ya que permite a quienes escriben, crear formas de escritura alternativas donde se mezclan los conceptos del juego, el azar, los sueños y el inconsciente. Así como los futuristas italianos y rusos deseaban desarticular la escritura tradicional y racional -ya sea con nuevas formas de declamación o de creación de lenguajes- la escritura

³⁰ Ball was still exploring the bounds of poetry through emotion and imagery.

³¹ Ball squeaked, shouted, and whispered his sound poem *Karawane* in the middle of war on 23 June 1916. His performance was created to draw attention to the sounds that he was making.

³² I want my own stuff, my own rhythm, and vowels and consonants too, matching the rhythm and all my own.

³³ Using many forms of art such as sound, performance, and literature Ball could reproduce art where each aspect of it would create an overall and unifying feeling. Sound would reinforce the performance and the performance would establish the power of the sound.

surrealista vuelve a cuestionar los antiguos métodos de escritura, en un primer lugar, a través de una “escritura automática”. El primer manifiesto surrealista escrito por André Bretón en el año 1924 define la palabra surrealismo como:

“Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton, 1992, p. 15)

Esta forma escritural implica pensar en el lápiz como un mero vehículo por el que fluye el pensamiento sin detención en razonamientos lógicos. Lo que entrega un arma poderosa a la hora de escribir y formar textos en colectividad, con un fin compositivo, ya sea en trabajo escrito o visual. En su ensayo llamado *El cadáver exquisito* de César Vallejo escrito por Stephen M. Hart, el autor entrega una definición de este juego:

“Una técnica verbal y visual usada por los surrealistas en París en los años veinte. El cadáver exquisito se basa en un viejo juego de mesa llamado «consecuencias» en el cual los jugadores escribían por turno en una hoja de papel, la doblaban para cubrir parte de la escritura, y después la pasaban al siguiente jugador para otra colaboración” (Hart, 2018, p. 330).

Así es como este juego pasó a ser la manera más popular de los surrealistas, postulada y defendida por el mismo André Bretón. Hart dilucida que

“Mientras que en el manifiesto de 1924 Breton había privilegiado la escritura automática como la definición misma del surrealismo, para 1930 ya había decidido defender el cadáver exquisito como el instrumento más apto para darle acceso al subconsciente” (Hart, 2018, p. 334).

Estas técnicas surrealistas juegan un papel importante en el desarrollo de la poesía sonora, en tanto muestra su ya previa diversificación entre lo visual, o escrito, y lo sonoro. En este caso, a diferencia de las otras vanguardias revisadas hasta ahora, prima el signo escrito o visual. Además, como se verá más adelante, este juego guarda relación con la técnica de cut-up de Bryan Gysin y William Burroughs, nombres importantes para la poesía sonora.

El arte dada tuvo implicancias en Alemania, donde el nombre de Raoul Hausmann es importante, esto debido a que su obra trae de vuelta el signo escrito-sonoro, presente en Mallarmé por la sintaxis del espacio, que también fue ocupado por los futuristas en sus panfletos, y que estaba presente en la escritura del poema *Karawane* de Hugo Ball. En su ensayo llamado *Relation between sound poetry and visual poetry*, el autor Christian Scholz nos muestra como el artista y escritor austriaco Raoul Hausmann “notó la falta de medios adecuados para la grabación de poemas sonoros, por lo que intentó resolver el problema

creando sus poemas optofonéticos” (Scholz, 2001, p. 96)³⁴. Se refiere a que la sonoridad del poema se desprende del signo visual. Un trabajo tipográfico en el que “se esperaba que el lector escuchara los sonidos previstos con la ayuda de la estructura óptica del poema”(Scholz, 2001, p. 97)³⁵. Esto implica dejar atrás la idea del artefacto visual como una partitura, y reconocerlo capaz de generar sonido por sí mismo.

En 1919, Hausmann escribiría su poema *kp'erioum*, saldrían a relucir la mezcla de sus primeros trabajos, con la visión optofonética planteada. Scholz describe que “su variedad gráfica provee a nuestro oído interior señales familiares que pueden ser fácilmente transformadas en fonemas por nuestra memoria de comunicación, e ilustra la transición del sonido a la palabra, de líneas sin sentido a la escritura” (Scholz, 97)³⁶.

Para Kurt Schwitters, el *letter poem* de Hausmann llamado *fmsbwt* habría significado el comienzo de uno de los poemas fonéticos más importantes de su carrera, un hito relevante para la historia poesía sonora. Comenzada su escritura en 1921, y presentada finalmente en el año 1932 (Scholz, 2001, p. 98), la *Ursonate*, es una obra declamada con partitura y tiene una duración de 41 minutos aproximadamente (Scholz, 2001, p. 98). “De acuerdo con Schwitters, la base de todo el trabajo, es sacada en parte por el poema escrito por Hausmann: *Fmsbwtcu / pggf / mü*”(Lichtenstein, 2003, p. 276)³⁷.

Sabine Lichtenstein (2003) en su ensayo sobre la escucha de la *Ursonate* nos presenta el arte de Schwitters como alguien que veía poesía en la cotidianidad y otros objetos triviales (Lichtenstein, p. 276), incluyendo trozos de basura, recortes y otros materiales varios, en sus obras, que giran en torno al concepto acuñado por el mismo, el arte merz:

³⁴ saw the lack of suitable means for recording sound poems and so he tried to solve this problem by creating his optophonetic poems.

³⁵ the reader was expected to hear the intended sounds with the help of the optical structure of the poem.

³⁶ their graphic variety provides our interior ear with familiar signals which can easily be transformed into phonemes by our memory of communication and illustrates the transition of sound to word, of lines without a meaning to writing.

³⁷ According to Schwitters the foundation of the whole work, is partly taken from a poem by Hausmann: *Fmsbwtcu / pggf / mü*.

“El expandió la idea del musical *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) a lo que finalmente llamo *MERZ- Gesamtkunstwerk*, del cual, aparte de las artes involucradas, los estilos, productores y artistas reproductores, así como la audiencia eran parte”(Lichtenstein, 2003, p. 276)³⁸

Para Lichtenstein la obra consiste en 4 movimientos recalcando además que:

“La forma A-B-A, el lento tiempo del segundo movimiento, así como la forma tradicional Scherzo-Trio-Scherzo del tercer movimiento, y las variadas indicaciones en el último movimiento, muestran que Schwitters tenía en mente el diseño de una sonata clásica romántica ” (Lichtenstein, 2003, p. 279)³⁹.

Esta forma clásica de abordar su trabajo se diferencia del resto de los trabajos dadaístas debido a que utiliza lenguajes los métodos preestablecidos, o clásicos de la música, pero reconfigurándolos en el contenido a partir un lenguaje fonético que, aun utilizando el alfabeto, resignifica letra por letra sus procesos de significación.

“De la misma forma que los dodecafónicos trataron de evitar viejas funciones prohibiendo ciertos intervalos, el sonido abstracto de Schwitters renuncia al uso convencional de la métrica y el ritmo en orden de prevenir cualquier relación semántica”(Lichtenstein, 2003, p. 278)⁴⁰.

La diferencia entre la obra de Schwitters y la Hausmann, en tanto a su signo visual, es que la primera sí espera poder ser reinterpretada como una partitura, por lo que trae consigo indicaciones para orientar al interprete. En la obra de Hausmann como se mostró anteriormente, hay una propuesta del signo visual como generador de sonido propio, legible, proponiendo entonces una forma de grabación y reproducción mental, única para quien lo lea. Entre el sinnúmero de artistas que trabajan el ámbito visual de la poesía y su devenir en los años 40 y 50, cabe respectivamente mencionar a Isidore Isou, quien fundaría el movimiento del letrismo, y la aparición simultánea de la poesía concreta tanto en Europa como Latinoamérica⁴¹.

³⁸ He expanded the idea of the musical ‘Gesamtkunstwerk’ (total work of art) to what he called the MERZ-Gesamtkunstwerk, of which, apart from the arts involved, the styles, the producing and reproducing artists as well as the audience are a part.

³⁹ A-B-A form and the slow tempo of the second movement, as well as the traditional Scherzo-Trio-Scherzo form of the third movement and several indications in the last movement show that Schwitters had in mind the design of a classic-romantic sonata.

⁴⁰ In the same way that the dodecaphonists sought to avoid old functions by banning certain intervals, Schwitters’ abstract sound renounces conventional metre and rhyme in order to prevent any semanticization.

⁴¹ Extracto del artículo sobre poesía concreta escrito por Clemente Padín en la revista laboratorio de letras de la universidad Diego Portales: “En 1952 se funda el grupo Noigandres; en 1953 aparece el manifiesto For Concrete Poetry de Oyvind Falström en Suecia y en 1953 aparece en Suiza el libro “Constelaciones de Eugen Gomringer, poeta suizo-boliviano. Fueron precisamente Gomringer y Decio Pignatari quienes llaman poesía concreta en 1955 al naciente movimiento poético” (Padín, 1).

Constatado queda que, varias de las obras de este periodo anterior a la poesía sonora se nutren de la palabra escrita, del ámbito visual y performático, pasando por lo fonético hasta sonoro. De esta manera es que las vanguardias marcaron en la poesía sonora su carácter transdisciplinario, rupturista y creativo desde su gestación. Se trata de trabajos que abrieron un camino en la experimentación, que por lo general está regido por una ambición personal de los y las artistas por tener una relación más genuina con el lenguaje, que se ajuste a sus propósitos estéticos. A continuación, se adjunta una tabla que ordena estas vanguardias y artistas revisados.

CORRIENTE	NOMBRE	Obra o técnica estudiada.
Simbolismo Frances	Stéphane Mallarmé	Nueva sintaxis y utilización de la página en blanco para la poesía escrita, configurando la sonoridad del poema.
Futurismo Italiano	Marinetti	Palabras en libertad. Nuevas formas de declamación poética que guardan relación con los ideales de progreso de esta corriente.
Futurismo Ruso	Aleksei Kruchenij	Lenguaje <i>Zaum</i> . Creación de un lenguaje personal a partir de una relación fonética – acústica.
Dadaísmo	Hugo Ball	Poema <i>karawane</i> . La unificación de performance, literatura y sonido. Creación de lenguajes.
Surrealismo	André Bretón	El cadáver exquisito. La Inclusión del juego, el azar, los sueños y el inconsciente para la creación. La escritura automática.
Dadaísmo (En Alemania)	Raoul Hausmann	Poemas optofonéticos. Su sonoridad se desprende del signo visual a través de tipografías.

Arte Merz	Kurt Schwitters	Arte merz. Obra de arte total. Incluye pintura, la escultura, la poesía y la edición. Fijación con objetos cotidianos. Poema Ursonate. Utilización de métodos artísticos preestablecidos, pero reconfigurados.
-----------	-----------------	--

Finalmente, tomando en consideración la línea de precedentes recién revisada, junto con el trabajo investigativo de los antecedentes y el marco teórico, más la información encontrada en los textos de las investigadoras Cathy Lane y Susana González, es que se entregará una lista de características de la poesía sonora. Esta lista no es única y definitiva, dado que está armada en relación con el objetivo general de la investigación, que es extraer características de ambas prácticas y estudiar sus posibles relaciones. Las técnicas asociadas a algunas de las características pueden ser utilizadas de distintas maneras.

- 1) La voz es el instrumento predilecto.
- 2) La utilización de la tecnología para la manipulación y/o acompañamiento sonoro de la voz.
 - 2.1 Disolución semántica del significado a través de procesamiento (Lane)
 - 2.2 Acumulación de significado a través de la asociación sónica (Lane)
 - 2.3 discurso generado y sintetizado por computador (Lane)
- 3) Acumulación de significado a través de la performance (Lane).
- 4) La creación de cuerpos sonoros a partir de juegos de palabras. (González)
- 5) Extracción, translación y elaboración rítmico-melódica. (Lane)
- 6) contenido narrativo o contextual. (pieza creada alrededor de alguna obra preexistente) (Lane)
- 7) La creación de un lenguaje inventado. Cuyo particular interés está en la textura fónica derivada de la libre combinación de consonantes y vocales. (Lane)

8) La potenciación de la musicalidad como parte del timbre y la dinámica de la prosodia verbal, ya sea por la exageración de gestos del habla, por juego con el volumen, con el tono y aun con la identidad derivada de la voz, misma que puede encarnar tanto una edad y un género determinados como intenciones comunicativas y estados de ánimo claramente diferenciados (González)

9) La integración de sonidos subsidiarios, incidentales, que por momentos se vuelven el centro de atención del poema (imagen sonora, paisaje sonoro). (González)

Caracterización de la Música urbana.

Ante el panorama ambiguo en el que se contextualiza el concepto del género urbano o la música urbana y su falta de formalidad a la hora de su análisis, del cual se podían apreciar por parte de diferentes enfoques, diferentes tipos de descripciones aisladas las cuales concretaban descripciones certeras y precisas pero solo enfocado en un género o subgénero en particular y nunca ante el fenómeno que engloba la música urbana, tal así como con el Hip Hop y toda la documentación por parte de la prensa especializada, documentales audiovisuales y manifestaciones de su cultura dentro de los medios masivos de comunicación, al igual que ocurre con el reggaetón y así con otros géneros los cuales poseían una documentación con las mismas características.

Tras optar primeramente por una recopilación de dichas descripciones y luego comparar y contextualizarlas, la investigación se encontró con el obstáculo de la veracidad y la calidad de las fuentes de tales descripciones, las cuales pertenecían en su mayoría a perspectivas subjetivas sin ningún tipo de referencia, validez o renombre y además que tres cuartas partes de estas eran de blogs independientes de poco renombre y carentes de algún análisis que pudiera aportar para los enfoques de la investigación.

Es por esto por lo que se optó por encontrar una definición transversal sobre el concepto dentro de su propia escena, es decir, encontrar aquellas descripciones que valieran tanto por su análisis como por su fuente considerando la música urbana como un fenómeno actual el cual tiene como obstáculo la constante fluctuación de esta desde su elaboración, interpretación hasta su forma de consumirla.

Haciendo referencia directamente al impacto tecnológico de la actualidad y como la música urbana le saca el mayor provecho haciendo parte de su misma expresión el contexto tecnológico y la capacidad de cobertura por la cual se destaca dentro de a lo que música se refiere, al igual que de todos sus procesos de elaboración, por ejemplo, compositivamente, donde se puede apreciar el fenómeno dentro de los mismos músicos urbanos actuales y sus biografías.

Se poseen una inclinación a la capacidad autodidacta y de autogestión que se caracteriza en el género, producto del fácil acceso a softwares musicales y la consolidación del fenómeno

que popularmente se conoce como *home studio (descripción)* al igual que de la obsoleta necesidad de una industria para poder comercializar un producto musical gracias a las plataformas de audio stream, lo cual está directamente relacionado a la forma del consumo de la música y los productos de audio en general, considerando factores de publicidad y divulgación que también se adaptaron a la actualidad y sus necesidades.

Junto con este enfoque es que se optó por una triangulación de perspectivas, intentando lograr así alguna forma de describir el espectro en su totalidad, lo cual conllevó considerar tres perspectivas activas dentro de estas adaptaciones ya mencionadas y que abarcara el concepto de música urbana considerando su espectro completo.

A continuación, se decidió que las tres perspectivas iban a proceder primeramente desde su elaboración, es decir, desde su composición y/o producción, donde se buscaba una perspectiva musical más inclinada a la teórica o aspectos sintácticos de las obras desde su creación. La segunda perspectiva se estableció que tenía que ser desde el consumo y la proyección de esta de la gente que no necesariamente tuviera que ver con el mundo musical, por el cual se decidió que fuera una descripción por parte de la prensa especializada, buscando encontrar una descripción más comparativa y generalizada de la cual se pudiera rescatar una opinión menos técnica pero más popular.

Finalmente la última perspectiva se optó por que fuera de alguna institución arraigada a la música como tal, intentando encontrar el factor de reconocimiento dentro de una especie de oficialismo o distinción por parte de la industria y de cierta forma de su historia, el problema fue que no existía tal institución ni investigación que validara la música urbana como tal junto con sus características y expresiones, pensando únicamente de momento en universidades e instituciones vinculadas a la musicología, es por eso que la investigación se inclinó por buscar dentro de los reconocimientos que se otorgan anualmente en el mundo de la música en todas sus expresiones de las cuales muchos de estos son otorgados por instituciones importantes para el mundo de la música.

Cabe destacar que una vez teniendo nuestros márgenes de búsqueda claros, desde un comienzo se reconocieron dos tipos de descripciones diferentes que hacían alusión a las dos expresiones más representativas de a lo que música urbana se refiere, las cuales fueron la

música urbana anglosajona y la música urbana latina, de las cuales las dos se consideran parte del género urbano como tal, pero si tienen diferentes características, y aunque comparten muchas similitudes y también se alimentan de influencias muy parecidas, si se diferencian por temas como por ejemplo su origen, su historia dentro de sus diferentes contextos, la música en sí, independiente del idioma, es diferente, ya sea en su ritmo, armonías y melodías al igual que los subgéneros que conviven dentro de sus expresiones, es por eso que se optó por considerar dentro de la caracterización del concepto, la complementación de estas dos expresiones, la anglosajona y la latina, para así englobar sus características en una sola descripción y poder considerar una descripción más general pero que al mismo tiempo abarque todas aquellas expresiones que se anexan de los géneros más masivos que conforman la música urbana.

La primera de las perspectivas a analizar fue la formal e institucional por parte de algún documento académico o referencia, avalado por alguna institución reconocida dentro del mundo musical, por el cual se da cierto reconocimiento de manera más oficial ante un fenómeno o expresión musical, como ya se ha mencionado la descripción que mejor se adaptaba a la búsqueda fue la descripción de la categoría al mejor álbum *Urban Contemporary* que poseen los premios Grammy, reconocimiento otorgado por la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación de Estados Unidos, que considera la influencia del R&B que trascendió a través de distintos géneros tales como el pop o el Hip Hop para llegar a considerarse una influencia para gran parte de la música urbana. Al igual que considera la capacidad multifacética que posee el género y los distintos ritmos que puede utilizar una obra, considerando las influencias que más se repiten tales como el Hip Hop, dance (EDM), pop, etc. La descripción es la siguiente:

El Mejor Álbum Urbano Contemporáneo ha pasado a llamarse Mejor Álbum de R&B Progresivo para categorizar y describir adecuadamente este subgénero. Este cambio incluye una definición más precisa para describir el mérito o las características de las propias composiciones musicales o interpretaciones dentro del género R&B. Esta categoría tiene como objetivo destacar los álbumes que incluyen los elementos más progresivos de R&B y pueden incluir muestras y elementos de hip-hop, rap, dance y música electrónica. También puede incorporar elementos de producción que se encuentran en el pop, euro-pop, country, rock, folk y alternativo. (Grammy 2020)²⁵

La segunda perspectiva fue la de la prensa especializada o referencial ante la música y sus fenómenos, por la cual se intentaba hallar una opinión más pública y popular ante el género

y sus características intentando encontrar un contraste con las otras dos descripciones, el obstáculo de la búsqueda se centró en encontrar una fuente que fuera especializada y no tan solo un periódico con algún titular de pasajero, por lo cual se filtraron varias definiciones hasta llegar a considerar la descripción dentro de algún medio masivo de comunicación, una vez considerando tal enfoque, es que se llegó al espacio llamado Los40urban el cual se define *como el punto de encuentro en la radio para toda la comunidad urbana. Un radio show en el que los seguidores aportan sus peticiones y/o dedicatorias para confeccionar la playlist de cada mañana en LOS40 Urban*, el cual es conducido por Ramsés López, dj y productor conocido como “El Faraón”, licenciado en economía y periodismo, el cual posee dentro de su página web un espacio para la música urbana que abarca de noticias hasta una enciclopedia que se conforma de artistas, hits para el género y definiciones de subgéneros de la música urbana.

Dentro de este espacio para la música urbana es que se encontró la descripción la cual se adaptaba a las necesidades de la búsqueda, la cual se extraída específicamente del artículo “¿A qué nos referimos cuando hablamos de ‘música urbana’?” (Úbeda, 2020), artículo que abarca desde el comienzo del concepto Urban, hasta la ramificación y consolidación del género urbano en la actualidad y su protagonismo en el mundo, abarcando desde una perspectiva más histórica características como la versatilidad que posee la música urbana y los múltiples ritmos de los cuales hace uso, muy parecida a la anterior definición La descripción es la siguiente:

Actualmente, la música urbana recurre y mezcla sonidos, texturas y ritmos característicos de géneros tradicionales como son el R&B, soul y hip-hop antes mencionados, así como el reggaetón Dance Hall, Mombathón, Bachata, Latin dance, Old School, Dembow o el trap. De la misma forma, la globalización, el aumento exponencial de su consumo a partir de la década de los 90' y la tendencia a la homogeneización han hecho que muchos/as se refieran a ella como "el nuevo pop". (Úbeda, 2020)

La tercera y última definición proviene de Rodney Sebastian Clark Donalds dj, productor discográfico, locutor y comunicador panameño, uno de los productores musicales precursores del género urbano latino desde 1992, el cual a partir del 2019 se integró a la plataforma de YouTube como creador de contenido con su canal llamado *El Chombo* en el cual abarca de forma educativa distintas temáticas referente a la música y todo lo que la rodea desde su composición hasta historias propias de la escena, dentro de estos videos, Rodney

Sebastian dedica gran parte de su canal de YouTube a la música urbana, a su historia, creación y análisis, tanto social como musical, dentro de los videos que abarcan esta temática se utilizaron 4 los cuales trataban específicamente de su composición, historia y características, los cuales fueron, primero *El Chombo presenta: Como Se Hace Una Canción Urbana*, el cual describe desde una mirada semi-teórica las melodías el uso de ciertas herramientas y paletas de colores al igual que la letra que se utiliza dentro de lo genérico y más masivo de la música urbana.

El segundo video, *El Chombo presenta: Cómo se hace una canción urbana. (Un ReMix de los 90's)*, expone de forma muy parecida que el video anterior características del género urbano y su composición, pero ahora de manera sintáctica, definiendo así las estructuras de la música urbana y sus variaciones, junto al uso de instrumentos comunes y la utilización de samples.

El tercer video, *El Chombo presenta Hablemos de Música Urbana*, es el video en cual se despliega de manera histórica, referencial, y a partir de ejemplos un análisis de las características de la música urbana, sus categorías, géneros y subgéneros, así como también de la aclaración de como ciertos subgéneros llegaron a la música urbana. Es el video del cual más se extraen características y definiciones del género.

El cuarto y último video llamado *El Chombo presenta: Los Pioneros del Género Urbano en español*, considera solo el aspecto latino de la música urbana desde un comienzo, pero a la hora de contrastar con la música anglosajona se rescatan varias características destacables de las dos expresiones.

Desde estos cuatro videos es que se extrajo un conjunto de características las cuales se contextualizaron bajo los parámetros de la investigación y se agruparon de manera que se pudiera apreciar la naturaleza de estas descripciones ya sean sintácticas, de aspecto estético o melódicas. La descripción que se recopiló de la información de los cuatro videos es la siguiente:

La música urbana pertenece a la urbe o a la ciudad, independiente de donde se haga o se escuche en la actualidad, se representa por ser lo que se escucha en las grandes urbes del

mundo, es la música de las capitales. Dentro de este contexto la música urbana se puede dividir en dos grandes expresiones que predominan por sobre cualquier otra, aunque no signifique que abarcan todas las expresiones, las cuales son la música anglosajona, que abarca todas las expresiones que son de habla inglesa y la música latina que es toda aquella expresión que sea de habla hispana, cada uno con un género protagonista del cual salen la mayoría de los subgéneros y derivaciones, por el lado del anglo el Hip Hop y por los latinos el reggaetón.

Dentro de la música urbana vas a encontrar rap, trap, drill, EDM, dancehall, reggaetón, guaracha, junto con sus características y todos sus derivados, así como también una sola obra puede tener la mezcla de dos de estos géneros o incluso más. La música urbana por lo general posee una formación de instrumentos populares los cuales se rigen dentro de armonías por lo general pop, que se nutren de melodías las cuales consisten o de influencias del pop-r&b y sus derivados o de melodías populares o folclóricas que se adaptan a los ritmos ya mencionados, generalmente utilizando el proceso de edición llamado sample, el cual es una herramienta muy usada en la música urbana, como colores más extravagantes sacándole provecho al fácil acceso y el uso de los VST a la hora de componer, lo cual por lo general es a partir de un DAW o software musical. La estructura es básicamente pop, a excepción de que se utilizan reiteradamente cambios de ritmos y patrones para producir un efecto proveniente del mundo del EDM.

El cual se conoce como *drop*, el cual consiste en un contraste de dinámicas para resaltar el ritmo y el climax de la pieza. Generalmente posee introducción, verso, puentes que por lo general conllevan un cambio del ritmo, coro, junto con el drop y arreglos varios, y finalmente *outro* o coda, lo cual sería una estructura pop básica con algunos cambios en el ritmo. Algo que se destaca por sobre todo es el enfoque a las masas que se puede apreciar en la música urbana y su inclinación a ser una música enfocada al ocio y a las festividades popular, desde la letra, la cual no posee un contenido lirico trascendental ya que no tiende a ser comúnmente el objetivo. Son por lo general composiciones sencillas (El Chombo).

Así es como gracias a estas tres descripciones se pudo llegar a una complementación de estas y a través de un breve análisis y comparación es que se rescataron las características de mayor relevancia e intentando abarcar de manera más completa posible el concepto es que se llegó a la siguiente descripción:

Música que proviene y/o posee características del Hip Hop, EDM, Pop y R&B, así como también de sus subgéneros, la cual utiliza el uso de DAWs y de un proceso de producción musical protagónico a la hora de su composición. Comúnmente es el cantante el intérprete principal dentro de sus expresiones. El factor de la versatilidad en el uso de los múltiples ritmos que se pueden presentar en la obra es predominante. Es música comúnmente enfocada a las masas.

Conformación del criterio para la selección del corpus.

La conformación del criterio, el cual es parte del objetivo 3, estaba directamente relacionada con adaptarse primeramente a las necesidades del objetivo principal, al ser este el criterio el cual decidiría el corpus para el análisis auditivo final de la investigación, no podía ser una decisión arraigada bajo el alero subjetivo de que canción podría ser mejor que otra o incluso acatar a estadísticas y números que básicamente miden la masificación pero de ninguna manera algún aspecto más objetivo en lo que a la música se refiere.

Es por esto por lo que una vez claro el enfoque del cual dependería principalmente el criterio a conformar, es que se optó por establecer otros puntos de enfoque que pudieran limitar el margen a la hora de establecer nuestro criterio y en qué aspectos predominantes, no contando el objetivo principal, debería dirigirse. Al tratarse de una investigación que gira en torno al análisis de características es que se situaron las ya mencionadas caracterizaciones como pie de partida para lo que podría conformar un enfoque complementario.

Una vez establecidas las caracterizaciones como punto de partida, la investigación se vio enfrascada en la siguiente pregunta, ¿Cómo es posible considerar que una obra es más urbana que otra cuando no existe una medición de aquello? Lo primero que se pudo rescatar de la disyuntiva es que se había confirmado que el criterio debía tener un carácter de filtro hacia expresiones que fuera menos características que otra referente a la música urbana, y segundo que las obras que fueran seleccionadas para ser el corpus tenían que considerarse características del género, enfoque el cual se detalla de forma más minuciosa en el objetivo 4.

Al imponer como pie forzado dentro de la investigación que el corpus seleccionado tenía como meta ser el más representativo, fue la razón que determino la confección de nuestro corpus como un filtro por el cual tenía que aplicarse a un total de obras para así poder llegar al corpus final. Una vez establecido esto fue que se redactó el primer criterio, el cual consistía en un conjunto de características que se situaban como un filtro simple, a partir de 15 características que representaran al género urbano de manera completa y se aplicaran a un corpus inicial.

De comienzo al ser el primer prototipo de criterio que se utilizó, surgieron muchas fallas a la hora de su aplicación e incógnitas que surgieron al momento de utilizarlo, primero fue que aún no existía una forma de resolver la pregunta ya mencionada, ya que su aplicación era simplemente analizar, luego de la reproducción de una obra cualquiera, cuantas características de estas 15 representativas del género urbano poseía la pieza escogida, lo cual no estipulaba nada, ni una forma de seleccionar aquellas piezas más características de otras ni la diferencia entre las piezas que poseían las mismas características.

Luego el problema que se presentó fue la situación de nuestro corpus inicial, surgieron dudas como, ¿De dónde partir?, ¿Cómo escoger el corpus inicial sin un criterio?, manteniendo la incógnita de cómo llegar de un corpus inicial a la selección de tres obras y que fueran las más características.

Para la confección del segundo prototipo de criterio, se pensó desde la base de confeccionar una estructura funcional a la hora de filtrar, pero que al mismo tiempo pudiera diferenciar aquellas obras en las que se aplicara y fueran semejantes en sus resultados. Es así como se diseñaron dos aspectos a este criterio para suplir esas necesidades. Primero, se estableció una aplicación del criterio en base a la suma de puntos, los cuales representaban a cada una de las características que, a la hora de analizar la obra, esta las posea. Segundo, se establecieron dos categorías a las cuales estas respectivas características pertenecían, las cuales se establecían por las que tenían directa relación con el objetivo principal según la perspectiva de la investigación y de las que no, pero sí se destacaban como características representativas del género urbano.

Para resolver la disyuntiva del corpus inicial es que se optó por acudir al artículo de la revista electrónica musical norteamericana Pitchfork *Una Introducción a la Música Urbana en 50 Canciones* (Burgos et al., 2020) artículo el cual destaca las mejores 50 canciones del género urbano global de la última década, partiendo así la aplicación del segundo prototipo del corpus con un corpus inicial de 50 canciones

Los resultados de la aplicación del segundo criterio fueron al igual que el primero, problemáticos, sin un resultado claro ni cumpliendo los objetivos esperados, aunque despejando muchas incógnitas, como por ejemplo la situación con el corpus inicial el cual se estableció a partir del artículo ya mencionado, lo cual dispuso un problema significativo el

cual se basaba en la situación contextual de la industria musical y lo característico que puede ser una canción de género urbano al momento de comparar un sencillo con una canción que forma parte de un disco o alguna producción que agrupe más canciones y una conceptualización de por medio, también nos surgió relevante a raíz de esta problemática identificar al artista urbano como tal y no tan solo la obra ya que se presentaba en ocasiones que canciones las cuales se consideraban ser género urbano y mucho más masivas que otras pertenecían a producciones aisladas de artistas de otros géneros que se acercaban al género urbano por un motivación económica y propagandística que no tenía un argumento de peso a la hora de encontrar una obra representativa.

El segundo gran problema fue referente a la segunda directriz del enfoque investigativo, el cual era lograr seleccionar el corpus más representativo del género, lo cual, basándonos en la aplicación errada y resultados dispares, no se estaba logrando aún, ya que faltaba una mayor exactitud a la hora de definir las valorizaciones (puntajes) y sus diferencias con obras que tuvieran una valorización semejante, al mismo tiempo, a la hora del análisis del corpus inicial, existía cierta duda sobre la selección de canciones y su enfoque representativo tan limitado referente al género urbano y las necesidades de la investigación, además que se consideró que 50 canciones no abarcaban un espectro tan completo para comenzar a filtrar.

Por último, se estableció que los funcionamientos de las categorías no poseían un real peso a la hora de verificar las puntuaciones y aplicar el filtro, sin tener una real repercusión dentro del criterio. Finalmente, luego de dos intentos más de diseños de criterios fallidos y gracias a las incógnitas despejadas producto de los otros intentos, se estableció lo que se consideró el criterio final para la selección del corpus.

Partiendo por un cambio a la fuente del corpus inicial el cual esta vez se estableció a partir del artículo *Most streamed artists on Spotify* de *ChartMasters*⁴², página web que tiene como objetivo publicar análisis detallados relacionados con la industria de la música y la recopilación de datos sin procesar de fácil acceso, artículo del cual se consideraron los 50 artistas más influyentes dentro de la música urbana actual considerando a su vez los objetivos de la investigación y sus límites de tiempo.

⁴² <https://chartmasters.org/most-streamed-artists-ever-on-spotify/> consultado el 24-10-2022 a las 11:50.

El criterio final mantuvo el carácter de filtro al igual que el factor de valorización (puntaje) a la hora de su aplicación, aunque esta vez se estableció desde una proyección mucho más amplia, al punto de considerar su aplicación para más de un enfoque dentro de la realización de las obras. Considerando como prioridad la representatividad desde la mayor cantidad de enfoques posibles abarcables dentro de los límites implícitos de la investigación. En respuesta a aquello, se estimó necesario aplicar el criterio en tres enfoques pertenecientes al contexto compositivo y su realización para así llegar hasta la obra, los cuales modifican de manera contextual las características que se analizan en el criterio, buscando mayor exactitud a la hora de su aplicación.

El primer enfoque en el que el criterio se aplica es el de las/los artistas, el cual abarca las características desde un análisis inclinado hacia su carrera musical, considerando los objetivos y cronología de su carrera de manera que se puedan identificar aquellos artistas que se acercan al género urbano con fines netamente comerciales para posteriormente emigrar a otros, al igual que su trascendencia musical como prioridad ante la popularidad que se presenta a menudo dentro de carreras enfocadas a la música de masas. Esta primera aplicación del criterio tiene como objetivo principal reducir el corpus inicial a una cantidad de 25 artistas, los cuales pasarían al siguiente proceso del criterio el cual sería la segunda aplicación de este enfocado en la discografía de estos 25 exponentes.

La segunda aplicación del criterio tiene como enfoque la selección de la producción de larga duración ya sea álbum o Ep, excluyendo los mixtapes o reversiones de álbumes ya existentes y los sencillos y remixes de estos, en consecuencia, de los límites de tiempo de esta investigación. De los 25 artistas ya preseleccionados, se enfoca el análisis para delimitar aquellos discos con mayor representatividad ante el género urbano considerando la fluctuación de las carreras musicales y sus constantes exploraciones, las cuales no siempre se arraigan cien por ciento a la música urbana, enfatizando las características a aspectos que involucren el total de las obras que contienen las producciones para así considerar una evaluación generalizada de estas. Esta aplicación tiene como objetivo principal del total de la discografía de los 25 artistas seleccionar 3 discos los cuales pasarían al siguiente y último proceso del criterio el cual consiste en su aplicación enfocada en cada una de las obras de estas 3 producciones.

Esta tercera y última aplicación del criterio es la encargada en la selección final del corpus principal de la investigación, la cual está enfocada en el análisis de cada una de las obras que constituyen estos 3 discos ya pre seleccionados, y la selección de una obra por disco, enfocando las características a términos netamente musicales vinculados con los aspectos determinantes de la obra, considerando que las obras de las producciones de larga duración o los Ep, no son todas idénticas y se vinculan directamente con un género. Esta aplicación del criterio tiene como objetivo principal la selección de la obra más representativa de lo que por el segundo filtro se considera parte de los discos más representativos, que forman parte de los artistas más representativos del género urbano actual.

Las características que se utilizaron dentro de la aplicación del criterio fueron la recopilación de aquellos aspectos que hacían la diferencia respecto a los demás géneros y destacaban dentro de las obras populares más trascendentales de la música urbana, características expuestas a partir de la caracterización y antecedentes de la música urbana o género urbano. A continuación, se expondrán las características junto a una breve descripción y las diferencias contextuales que presentan los distintos enfoques a la hora de su aplicación.

1) Uso de DAWs y tecnología para su elaboración: Se considera como DAW a todo sistema tecnológico que tenga como objetivo la grabación y edición del audio a través de un software de música (Kefauver, Patschke, 2007). Considerando esta descripción, esta característica se basa en la importancia y lo importante de la tecnología para la investigación en general, que dentro de la música urbana se manifiesta a través de las herramientas compositivas principales tales como los DAWs y otros softwares y plugins musicales digitales y también análogos que forman parte de la creación de la música, desde el momento de su composición hasta su interpretación. El enfoque de esta característica en la primera y al igual que en la segunda aplicación del filtro es enfocada en la cantidad de participación que tiene dentro de las carreras musicales y producciones discos o Ep's, el uso de DAWs y el impacto que tiene sobre estas. Para la tercera aplicación esta característica se enfoca ya no dentro de la participación del uso de estas herramientas si no que sobre la destreza en la hora de su uso apreciándose a través de la calidad dentro de la producción musical de la obra.

2) Procesamiento Vocal: Esta característica se basa en la importancia del procesamiento vocal para la investigación como proceso clave dentro de la relación de la poesía sonora con

la música urbana y el uso de estas dentro de estas disciplinas. El procesamiento vocal hace referencia a la edición de la voz y el tratamiento de la voz en el momento de la postproducción y también en su interpretación, abarcando los efectos adheridos a la grabación de la voz, la edición a través de cortes intencionales, así como de repeticiones y múltiples otras modificaciones.

El enfoque tanto de la primera aplicación del filtro tanto como de la segunda es sobre su uso y la importancia del procesamiento vocal dentro de sus carreras, así como de sus discos, considerando que esta herramienta muchas veces es considerada un factor de distinción y sello la forma en que se ocupa, considerándose un factor protagonista dentro del género urbano. En la última aplicación al igual que la característica anterior, esta característica se enfoca en la versatilidad de su uso al igual que la prioridad que tiene en la obra.

3) Experimentación y Vanguardias: Considerándose una de las características principales que giran en torno a la investigación, teniendo una clara conexión con la naturaleza del género urbano y la conexión de este con la poesía sonora y la historia que comparten. Esta característica está netamente enfocada tal y como su nombre lo dice, en la experimentación y en la variación de factores comunes y normalizados dentro de la conformación de la música y su composición, al igual que la capacidad de innovación que la música posea sin descontextualizarse demasiado de la música urbana, entendiendo los límites de esta, los factores determinantes y las variables en las cuales se puede innovar.

El enfoque de esta característica para la primera aplicación no es tan determinante como si lo es en los filtros siguientes. Entendiendo que la experimentación dentro de una carrera musical urbana debe ser un tópico, pero no una constante que se transforme en protagonista, analizando así la capacidad de encontrar el equilibrio de la experimentación musical al igual que los otros factores que determinan una carrera. Para la segunda aplicación el enfoque es más desde la innovación y la presencia de la experimentación dentro del general del disco y no toda la duración de este. Para la última aplicación esta característica se enfoca en la experimentación dentro del contexto que la misma obra expone desde un comienzo, valorizándola como una herramienta completamente contextual donde los valores que más determinan son el uso de la exploración dentro de un contexto en particular y como esta experimentación se relaciona con él.

4) Características del Hip Hop: Esta característica al igual que las siguientes tres se enfocan en aspectos musicales icónicos de géneros los cuales fueron y son las más grandes influencias de la música urbana (así mismo como se expone en los antecedentes de la música urbana). Esta característica se enfoca de la misma manera para las tres aplicaciones del criterio. El enfoque de esta característica es identificar dentro de la carrera, disco u obra a analizar la cantidad de participación o uso de los aspectos musicales más icónicos del Hip Hop tales como el rapeo, el cual es determinante a la hora del fraseo de múltiples ritmos urbanos al igual que el uso del ritmo característico rap, el boom bap, que se basa en un bombo una caja e hit hats en cuatro cuartos de una forma característica.

5) Características del EDM: Esta Característica se enfoca de la misma manera para las tres aplicaciones del criterio. Esta característica se basa en la cantidad de uso y protagonismo de los aspectos musicales más icónicos y destacables del EDM (Electronic Dance Music), los cuales abarcan los aspectos característicos de ritmos como el tecno, trance, el house, entre otros, donde los ritmos constantes y patrones de melodías en loop son aspectos dominantes, melodías minimalistas y yuxtaposiciones de patrones ritmo-melódicos en constante cambio y ritmo continuo, también destacan el uso de sintetizadores y sonidos derivados de la síntesis modular y su exploración.

6) Características/Estructura Pop: El enfoque de esta característica es la misma para las primeras dos aplicaciones, la cual se inclina por el uso y protagonismo del denominado formato pop al igual que la banda característica, las cuales se mencionan en la descripción que expone Simón Frith el 2001 en su libro *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (que se expone tanto en el marco teórico como en los antecedentes). Considerando la forma pop también desde una perspectiva sintáctica con formato de introducción, verso, puente, coro, verso, puente, coro y otro, además de las armonías simples y populares desde una disposición hacia la masividad más que cualquier otro aspecto musical.

Para la última aplicación el enfoque de esta característica es netamente desde la estructura y el uso de esta dentro de la canción.

7) Características del R&B: Esta Característica se enfoca de la misma manera para las tres aplicaciones del criterio. El enfoque de esta característica es inclinado al uso y participación de aspectos característicos del R&B como lo son sus melodías compuestas por melismas

característicos que ligan frases o se utilizan al momento de parafrasear una o finalizarla, al igual que métricas características como lo es los seis octavos, así como también el uso de ciertos coros característicos del género derivados del góspel.

8) Uso de samples: Entendiendo sample como

Objeto Sonoro previamente grabado y rastreable (ya sea sonidos paramusicales, voz ó música) que se inserta dentro de una nueva composición musical. Es importante recalcar su cualidad de rastreabilidad, ya que se distingue de otras técnicas de producción en donde se graban voces “ajenas” explícitamente para un disco. En cuanto a la grabación de sonidos paramusicales únicamente para la composición, como un reloj, merolicos y demás sonidos cotidianos, no importa que no exista una grabación previa rastreable, sino que el objeto en sí se pueda identificar como algo existente con anterioridad. (Woodside, 2005, pág., 21)

Esta característica se enfoca para las tres aplicaciones igual y se basa en el uso, participación e innovación del sample y la integración de este a la carrera del artista, disco y obra, valorando la organicidad y la consistencia de su uso

9) Melodías/leit motive pop: Esta característica se enfoca para las tres aplicaciones, y al igual que la característica 3 está vinculada al pop, pero se estimó considerarla como una característica independiente, producto de su masivo uso y participación en múltiples ritmos. Esta característica se inclina hacia el uso de la característica melodía pop derivada de la melodía r&b que se fue volviendo más simple a lo largo del tiempo, específicamente a comienzos del siglo XXI y que a partir de otras influencias fue derivando a lo que es hoy en día.

10) Interprete vocal/Cantante es prioritario: Esta característica se aplica para los tres enfoques del criterio de la misma manera, está enfocada en el protagonismo que tiene el cantante o interprete a lo largo de la carrera artística, en el general del disco y en el total de la obra a analizar, considerando que por tradición popular y el carácter de masividad que busca el género urbano se presenta el formato de melodía acompañada muy usualmente, y es en ese formato que el cantante como intérprete de esta melodía es un personaje que normalmente tiene un rol protagónico.

11) Ritmo crucial para su funcionamiento: El enfoque de esta característica es la misma para todas sus aplicaciones y se enfoca en la necesidad que tiene la carrera musical de un artista, un disco y una obra en depender del ritmo para consolidar su expresión, considerando el uso

de múltiples ritmos dentro de su expresión y de cómo el uso de estos ha complementado el carácter urbano y su expresión.

12) Música enfocada para las masas: Esta característica se aplica para los tres enfoques del criterio de la misma manera y está directamente relacionada con la descripción de Simon Frith ya mencionada en la característica 3 sobre la definición que posee la música popular, que es el innegable enfoque a las masas que estas se predisponen como objetivo, derivado de un contexto social particular y de los factores que se manejan como masivos dentro de la industria musical, es que esta característica básica se presenta en la mayoría de las expresiones urbanas.

En consecuencia, del poco carácter de filtro de las características a la hora del análisis y sus respectivas valorizaciones es que estas características se organizaron en 3 categorías las cuales tienen diferente trascendencia e importancia, tanto para la música urbana como para los objetivos de la investigación, debido a esto, cada una tiene una capacidad diferente a la hora de valorizar. A continuación, se expondrán las 3 categorías junto con las características que las constituyen y una breve descripción de su justificación a la hora de su organización.

Primera Categoría: Se consideró la de mayor valor por su dirección directa con la investigación y al mismo tiempo ser características cruciales y básicas del género urbano, es que destacan por sobre otras y al mismo tiempo es la que posee menos número de estas. La primera categoría tiene una capacidad de valorización de 3 puntos, para poder explicitar con mayor exactitud el análisis de estas características en el enfoque del filtro de turno. Esta categoría posee las características: Uso de DAWs y tecnología para su elaboración, Procesamiento Vocal, Experimentación y Vanguardia

Segunda Categoría: La segunda categoría es determinada por todas esas características determinantes dentro del género urbano a nivel de influencia y a participación dentro de la actualidad pero que al presentarse su ausencia no significa determinante, es decir no son completamente necesarias para la composición de la música urbana. La segunda categoría tiene una capacidad de valorización de 2 puntos, para así poder expresar con mayor exactitud su análisis, pero también diferenciado de la primera categoría. Esta categoría posee las características: Características del Hip Hop, Características del EDM, Características del Pop, Características del R&B.

Tercera Categoría: La tercera categoría se constituye por todas esas características que se mas se presentan dentro de la música urbana sin ser determinantes, ni grandes influencias, pero si se consideran herramientas o rasgos características y propios del género que se utilizan y que posee comúnmente. La tercera categoría posee una capacidad de valorización de 1 punto, al no ser determinantes ni trascendentales, pero si rasgos y herramientas particulares que se presentan en la música urbana, se consideran, pero se diferencias de las otras dos categorías. Esta categoría posee las características: Uso de samples, Melodías/leit motive pop, Interprete vocal/Cantante es prioritario, Ritmo crucial para su funcionamiento, Música enfocada para las masas.

De esta forma se constituye el criterio final para la selección del corpus para el análisis principal, el cual luego de sus primeras pruebas de funcionamiento, se consideró que cumplía con los objetivos predispuestos y las expectativas ante su aplicación, logrando así un proceso ideal para la selección y el posterior análisis de un corpus de música urbana.

Como ha sido mencionado durante estos resultados, el corpus de música urbana se eligió mediante un filtro creado a partir de las características principales de la música urbana, aproximadas durante los antecedentes y marco teórico, pero reveladas ya durante el proceso de caracterización. Para comenzar era necesario tener un número de artistas urbanos con los que comenzar a filtrar. Para esto, fue de suma utilidad la lista de artistas más escuchados vía Spotify, entregada por la página oficial de *chartmasters*⁴³, que toma en consideración los discos, recopilaciones y sencillos de los y las artistas. De ella se extrajeron 50 artistas urbanos, los cuales fueron pasados por el primer filtro de características urbanas, que, esperando encontrar artistas cada vez más representativos, terminó con un un total de 25 artistas. Estos 25 artistas habrían sido ahora analizados en su repertorio a, es decir, discos, y de ser necesario sencillos y *EP's*. Nuevamente el filtro redujo el número de artistas, a tan solo 6, quienes obtuvieron mejores puntajes en sus discos. Esta reducción no solo espera encontrar la música urbana más representativa, sino también acorta la brecha de tiempo necesaria para el análisis específico. Es así como en un último filtro de características de música urbana, la lista final queda en 3 artistas, con 3 canciones a analizar.

⁴³ <https://chartmasters.org/most-streamed-artists-ever-on-spotify/> consultado el 24-10-2022 a las 11:50.

El filtro en todas sus dimensiones mostró premiar con mayor puntaje a aquellos artistas, discos y canciones que incurriesen en la variedad de estilos posibles que la música urbana trae consigo. Es así como en el primer filtro de artistas, quedaron atrás quienes, a pesar de hacer música urbana, se dedicaban principalmente a un género en específico. Por ejemplo, tanto el cantante de reggaetón Ozuna, y el rapero Vico-C quedaron con un puntaje mucho menor al resto, quedando fuera del segundo filtro debido a que ambos en su carrera no han mostrado una versatilidad estilística, produciendo únicamente el género con el que surgieron (Reggaetón e Hip Hop respectivamente). La segunda tanda de filtro, que incluyó la discografía de los 25 artistas ya filtrados anteriormente, mostró, al igual que la primera, premiar aquellos discos y producciones que tuviesen variedad de estilos. Sin embargo, hubo artistas que mostraron una alta puntuación a la experimentación y al procesamiento vocal como sería el caso de la artista venezolana Arca, quien, a pesar de mostrar acercamientos al reggaetón, sus canciones parecieran utilizar el género urbano como inspiración para la creación de piezas abstractas y altamente conceptuales, por lo que su trabajo en el género urbano queda mermado sobre todo en su casi nulo acercamiento al género *RnB*. Otro artista que quedó muy cerca de pasar al siguiente filtro fue Tyler, the creator, quien, como rapero, mostró un acercamiento cada vez mayor cronológicamente a la diversidad de estilos en el género urbano, especialmente con el *RnB*, e incluso géneros no considerados en el filtro como el jazz, lo que le sumaría importantes puntos en la casilla de experimentación, sin embargo, por la suma de puntajes finales, quedó fuera del filtro final. Los 3 artistas finalistas fueron Kanye con su disco *YEEZUS*, Rosalía con su disco *MOTOMAMI* y Badbunny con el disco *un verano sin ti*. Estos 3 discos fueron nuevamente pasados por el filtro de características, lo que terminó de definir las tres canciones finales que pasarían por el análisis de la escucha, el cual entregaría la información sintáctica de las canciones en tanto a sus secciones, compases y organización temporal, y el análisis descriptivo propio de la poesía sonora, que entregaría una narración de la música, con énfasis en la voz y sus procesos, evidenciando si es que existen o no coincidencias entre ambas prácticas musicales.

Artista	Uso de DAW y tecnología para la producción. (3pts.)	Procesamiento vocal. (3pts.)	Experimentación. (3pts.)	Hip-Hop. (2pts.)	EDM. (2pts.)	Pop. (2pts.)	RnB. (2pts.)	Uso de samples. (2pts.)	Melodías pop. (1pt.)	Cantante es prioritario. (1pt.)	Importancia rítmica. (1pt)	Enfoque de masas. (1pt)	PUNTAJE FINAL
Drake	3	1	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	19
Bad Bunny	3	3	3	2	1	2	1	2	1	1	1	1	21
Eminem	3	1	2	2	1	1	1	2	1	1	1	1	17
Post Malone	3	2	2	2	1	2	1	1	1	1	1	1	18
J-Balvin	3	2	2	1	2	1	0	2	1	1	1	1	17
Kanye West	3	3	3	2	2	2	2	2	1	1	1	1	23
Billie Eilish	3	2	1	1	2	2	0	2	1	1	1	1	17

Wisn & Yandel	3	2	2	2	1	1	1	2	1	1	1	1	18
Arcangel	3	2	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	16
xxxtentacion	3	2	2	2	1	1	1	2	1	1	1	1	18
Ozuna	3	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	15
Travis Scott	3	2	2	2	1	1	1	2	1	1	1	1	18
Daddy Yankee	3	1	2	2	1	2	1	1	1	1	1	1	17
Kendrick Lamar	3	2	2	2	2	2	1	2	1	1	1	1	20
Plan B	3	1	1	2	1	1	0	1	1	1	1	1	14
Beyoncé	3	3	1	2	2	2	2	2	1	1	1	1	21
Future	3	2	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	16
Tyler the creator	3	2	3	2	2	2	2	2	1	1	1	1	22
J. Cole	3	1	2	2	1	2	1	1	1	1	1	1	17

Nicki Minaj	3	2	1	2	1	2	1	1	1	1	1	1	17
Anuel AA	3	2	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	16
Metro Boomin	3	2	2	2	1	1	0	2	1	1	1	1	17
Ghostmane	3	2	2	2	2	2	0	2	1	1	1	1	19
Jay - Z	3	1	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	19
Migos	3	2	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	20
Arca	3	3	3	2	2	1	1	2	1	1	1	1	21
Rauw Alejandro	3	2	1	1	2	2	2	1	1	1	1	1	18
Bizarra p	3	3	2	2	2	2	1	2	1	1	1	1	21
Doja Cat	3	3	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	21
Kodak Black	3	2	2	2	1	2	1	2	1	1	1	1	19
Karol G	3	2	2	1	1	2	2	1	1	1	1	1	18
Rosalía	3	3	3	2	2	2	2	2	1	1	1	1	23
Kali Uchis	3	2	2	1	1	2	2	2	1	1	1	1	19

Myke Towers	3	2	1	2	1	2	2	2	1	1	1	1	19
Dababy	3	2	1	2	1	1	2	2	1	1	1	1	18
Mac Miller	3	2	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	20
Pop Smoke	3	2	2	2	1	1	2	2	1	1	1	1	19
21 Savage	3	2	2	2	1	1	1	2	1	1	1	1	18
Tego Calderón	3	2	2	2	1	1	1	2	0	1	1	1	17
Cardi B	3	2	1	2	1	2	2	2	1	1	1	1	19
Lil Wayne	3	3	1	2	1	2	2	2	1	1	1	1	20
Don Omar	3	2	2	2	2	2	1	2	1	1	1	1	20
Vico c	3	1	2	2	1	1	1	2	0	1	1	0	15
Wiz Khalifa	3	2	2	2	1	1	2	2	1	1	1	1	19
Joji	3	2	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	20
Zion & Lennox	3	2	1	2	1	1	1	2	1	1	1	1	17
Yung Beef	3	3	3	2	2	1	1	2	1	1	1	0	20
Tyga	3	2	1	2	1	1	1	2	1	1	1	1	17

Bad Gyal	3	3	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	22
C. Tangan a	3	3	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	22

PUNTAJE FINAL	Enfoque de masas. (1pt)	Importancia rítmica. (1pt)	Cantante es prioritario. (1pt.)	Melodías pop. (1pt.)	Uso de samples. (2pts.)	<i>RnB.</i> (2pts.)	<i>Pop.</i> (2pts.)	<i>EDM.</i> (2pts.)	<i>Hip-Hop.</i> (2pts.)	Experimentación. (3pts.)	Procesamiento vocal. (3pts.)	Uso de <i>DAW</i> y tecnología para la producción. (3pts.)	Producción (disco, Ep, Lp)
17	1	1	1	1	2	2	1	0	2	2	1	3	The College Dropout (Kanye)
16	1	1	1	1	2	2	1	0	2	1	1	3	Late Registration (Kanye)
21	1	1	1	1	2	2	2	1	2	3	2	3	Graduation (Kanye)
22	1	1	1	1	2	1	0	2	2	3	3	3	808s & Hearthbreak (Kanye)
23	1	1	1	1	2	2	2	2	2	3	3	3	My Beautiful Dark Twisted Fantasy (Kanye)
19	1	1	1	1	2	2	1	0	2	2	3	3	Watch the Throne (Kanye-Jayz)
23	1	1	1	1	2	2	2	2	2	3	3	3	Yeezus (Kanye)
22	1	1	1	1	2	2	1	2	2	3	3	3	The Life of Pablo (Kanye)
20	1	1	1	1	2	2	1	1	2	2	3	3	Ye (Kanye)
21	1	1	1	1	2	2	1	1	2	3	3	3	KIDS SEE GHOST (Kanye-Kid Cudi)
21	1	1	1	1	2	2	1	2	2	2	3	3	JESUS IS KING(Kanye)

Donda (Kanye)	3	3	3	2	2	1	2	2	1	1	1	1	22
Los Angeles (Rosalía)	3	1	1	0	0	1	0	2	1	1	1	1	12
El Mal Querer (Rosalía)	3	2	2	1	1	2	1	2	1	1	1	1	18
MOTOMAMI(Rosalía)	3	3	3	2	2	2	2	2	1	1	1	1	23
Goblin (Tyler the creator)	3	3	3	2	1	0	1	2	1	1	1	0	18
Wolf (Tyler the creator)	3	3	3	2	1	0	2	2	1	1	1	0	19
Cherry Bomb (Tyler the creator)	3	3	3	2	2	0	1	2	1	1	1	0	19
Flower Boy (Tyler the creator)	3	3	3	2	1	1	2	2	1	1	1	1	21
Igor (Tyler the creator)	3	3	3	2	2	1	2	2	1	1	1	1	22
Call me if you get lost (Tyler the creator)	3	3	3	2	2	1	2	2	1	1	1	1	22
Slow Wine mixtape (Bad Gyal)	3	2	2	1	1	2	1	1	1	1	1	1	17
Worldwide Angel (Bad Gyal)	3	2	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	16

Warm up (Bad Gyal)	3	3	2	1	2	2	1	1	1	1	1	1	19
Idolo (C. Tangana)	3	2	1	2	1	1	0	1	1	1	1	1	15
Avida Dollars (C. Tangana)	3	2	1	2	1	2	0	1	1	1	1	1	16
El madrileño (C. Tangana)	3	3	3	1	1	2	1	1	1	1	1	1	19
X Siempre (Badbunny)	3	2	2	2	2	2	0	1	1	1	1	1	18
Oasis (BadBunny-Jbalvin)	3	2	2	2	1	2	0	1	1	1	1	1	17
YHLQMDLG (BadBunny)	3	3	3	2	2	2	0	1	1	1	1	1	19
Las que no iban a salir (BadBunny)	3	2	2	2	1	2	0	1	1	1	1	1	17
El ultimo tour del mundo (BadBunny)	3	2	2	2	2	2	0	1	1	1	1	1	18
Un verano sin ti (Badunny)	3	3	3	2	2	2	2	2	1	1	1	1	23
Im...Sasha Fier (Beyonce)	3	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	1	19
4 (Beyonce)	3	2	2	1	2	2	2	0	1	1	1	1	18
Lemonade (Beyonce)	3	2	2	0	2	2	2	0	1	1	1	1	17

Homecoming (Beyonce)	3	2	2	0	2	2	2	0	1	1	1	1	17
The LionKing: Thegift (Beyonce)	3	2	1	0	2	2	2	0	1	1	1	1	16
Renaissance (Beyonce)	3	2	1	0	2	2	2	0	1	1	1	1	16
&&&&(arca)	3	0	3	0	2	0	0	0	0	0	1	0	9
Stretch2(arca)	3	0	3	0	2	0	0	0	0	0	1	0	9
Xen(arca)	3	0	3	0	2	0	0	0	0	0	1	0	9
Mutant(arca)	3	1	3	0	2	0	0	1	0	0	1	0	11
Arca(arca)	3	2	3	2	2	0	0	1	0	1	1	1	16
Kick i (arca)	3	3	3	0	2	0	0	1	1	1	1	0	15
Riquiquí; Bronze- Instances (1-100) (arca)	3	3	3	0	2	0	0	0	0	0	1	0	12
Kick ii(arca)	3	3	3	1	2	1	0	1	1	1	1	1	18
Kick iii(arca)	3	3	3	2	2	1	0	2	1	1	1	1	20
Kick iii(arca)	3	3	3	2	2	1	0	2	1	1	1	1	20
Kick iiiii(arca)	3	3	3	2	2	1	0	2	1	1	1	1	20

Bzrp Music Sessions (Bizarrap)	3	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	21
Amala(dojacat)	3	2	2	2	1	2	2	0	1	1	1	1	1	18
Hot Pink(dojacat)	3	2	1	2	1	2	2	0	1	1	1	1	1	17
Planet Her(dojacat)	3	2	1	2	1	2	2	0	1	1	1	1	1	17
Overly Dedicaded (Kendricklamar)	3	1	1	2	1	0	1	1	1	1	1	1	1	14
Section.80(Kendrick Lamar)	3	2	1	2	1	0	1	2	1	1	1	1	1	16
Good kid, m.A.A.d, city (KendrickLamar)	3	2	2	2	1	1	2	2	1	1	1	1	1	19
To pimp a buterfly (KendricLamar)	3	2	3	2	1	1	2	2	1	1	1	1	1	20
Damn (Kendrick Lamar)	3	3	3	2	1	1	2	2	1	1	1	1	1	21
Black Panther the album (KendruickLamar)	3	2	2	2	1	1	2	2	1	1	1	1	1	19
Mr. Morale & The big Steppers (KendrickLamar)	3	2	3	2	1	1	2	2	1	1	1	1	1	20
Juug Season (migós)	3	2	1	2	1	0	1	2	1	1	1	1	1	16

Yung Rich N*ggas(migos)	3	2	1	2	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>1</i>	2	1	1	1	1	16
No Label (Migos)	3	2	2	2	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>1</i>	2	1	1	1	1	17
No Lable II (Migos)	3	2	2	2	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>1</i>	2	1	1	1	1	16
Richi N**a Timeline (Migos)	3	2	2	2	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>1</i>	2	1	1	1	1	17
The Green Almbum (Migos)	3	2	2	2	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	2	1	1	1	1	18
Yung Rich Nation (Migos)	3	2	3	2	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	2	1	1	1	1	19
Currency (Migos)	3	2	1	2	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>0</i>	2	0	1	1	1	15
Rich Shooters (Migos)	3	2	1	2	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>0</i>	2	0	1	1	1	15
YRN 2(Migos)	3	2	1	2	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>0</i>	2	0	1	1	1	15
Culture (Migos)	3	2	3	2	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	2	0	1	1	1	18
Culture II(Migos)	3	2	2	2	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	2	0	1	1	1	17
Culture III(Migos)	3	2	1	2	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	2	0	1	1	1	16
K.I.D.S.(MacMiller)	3	1	1	2	<i>0</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	2	0	1	1	1	14
Blue Slide Park (MacMiller)	3	1	1	2	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	2	0	1	1	1	15

Macadelic (MacMiller)	3	2	2	2	0	1	1	2	0	1	1	1	16
Watching Movie with the soundoff (MacMiller)	3	2	2	2	1	1	2	2	1	1	1	1	19
GO: OD AM(MacMiller)	3	2	1	2	1	1	2	2	1	1	1	1	18
TheDivineFemenine (MacMiller)	3	2	2	2	1	1	2	2	1	1	1	1	19
Swimming (MacMiller)	3	2	3	2	1	1	2	2	1	1	1	1	20
Circles (MacMiller)	3	1	3	2	1	1	2	2	1	1	1	1	19
Faces (MacMiller)	3	1	3	2	1	1	2	2	1	1	1	1	19
ILoveLifeThanksYo u (MacMiller)	3	1	2	2	1	1	2	2	1	1	1	1	18
The Carter III (Lil Wayne)	3	2	2	2	1	2	2	1	1	1	1	1	19
Rebirth (Lil Wayne)	3	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	15
I am not a human being (Lil Wayne)	3	2	1	2	2	1	1	2	1	1	1	1	18
The carter IV (Lil Wayne)	3	2	2	2	1	2	1	2	1	1	1	1	19
I am not a human being II (Lil Wayne)	3	2	1	2	2	1	1	2	1	1	1	1	18

The carter V (Lil Wayne)	3	1	1	2	1	2	2	2	1	1	1	1	18
King of kings (Don omar)	3	2	3	2	1	2	1	2	1	1	1	1	20
iDON (Don omar)	3	3	3	2	2	2	0	2	1	1	1	1	21
Meet the orphans (Don omar)	3	1	2	2	1	2	1	2	1	1	1	1	18
The last Don 2 (Don omar)	3	2	2	2	2	1	0	1	1	1	1	1	17
The last album (Don omar)	3	1	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1	16
Ballads 1 (Joji)	3	2	1	2	1	1	2	2	1	1	1	1	18
Nectar (Joji)	3	2	2	1	2	2	1	1	1	1	1	1	18
Perreo de la muerte (Yung beef)	3	2	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	16
A.D.R.O.M.I.C.F.M.S. 2 (Yung beef)	3	1	1	2	1	1	0	2	1	1	1	1	15
A.D.R.O.M.I.C.F.M.S. 4 (Yung beef)	3	1	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	16
El Plugg Mixtape (Yung beef)	3	2	2	2	2	1	0	2	1	1	1	1	18
Perreo de la muerte 2 (Yung beef)	3	2	1	2	2	1	1	2	1	1	1	1	18
ShishiPlugg (Yung Beef/Pablo Chill-E)	3	2	2	2	1	1	0	2	1	1	1	1	17

El Plugg 2 (Yung beef)	3	2	2	2	2	2	0	2	1	1	1	1	19
Gangster Original (Yung beef)	3	2	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	16
Take care (Drake)	3	1	1	1	2	2	2	2	1	1	1	1	18
Nothing was the same (Drake)	3	1	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	20
If you're reading this, it's too late (Drake)	3	2	2	2	1	1	1	2	1	1	1	1	18
Views (Drake)	3	1	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	19
More life (Drake)	3	2	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	20
Scorpion (Drake)	3	2	2	2	0	2	2	2	1	1	1	1	19
Certified Lover Boy (Drake)	3	1	2	2	0	1	2	2	1	1	1	1	17
Honestly, nevermind (Drake)	3	2	2	2	2	2	1	2	1	1	1	1	20
Kingdom Come (Jay- Z)	3	1	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	19
American Gangster (Jay- Z)	3	1	2	2	1	1	2	2	1	1	1	1	18
The blueprint 3 (Jay- Z)	3	1	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	19

Watch the throne (Jay- Z)	3	1	2	2	0	1	1	2	1	1	1	1	16
Magna Carta... Holy grail (Jay- Z)	3	1	2	2	0	2	2	1	1	1	1	1	17
4:44 (Jay- Z)	3	1	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	16
Painting Pictures (Kodak Black)	3	1	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	16
Project Baby 2: All grown Up (Kodak Black)	3	1	1	2	0	1	1	1	1	1	1	1	14
Heart Break Kodak (Kodak Black)	3	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	17
Dying To Live (Kodak Black)	3	2	2	2	2	1	1	2	1	1	1	1	19
Bill Israel (Kodak Black)	3	2	1	2	1	2	2	2	1	1	1	1	19
Back for Everything (Kodak Black)	3	1	2	2	0	1	1	2	1	1	1	1	16
Por Vida (Kali Uchis)	3	1	1	1	0	2	2	1	1	1	1	1	14
Isolation (Kali Uchis)	3	1	2	1	1	2	2	1	1	1	1	1	17
Sin miedo (del amor y otros demonios) (Kali Uchis)	3	2	2	1	0	2	2	2	1	1	1	1	18

Easy Money Baby (Myke Towers)	3	1	2	2	1	2	0	2	1	1	1	1	17
Lyke Myke (Myke Towers)	3	1	2	2	0	1	0	2	1	1	1	1	15
Meet the Woo (Pop Smoke)	3	2	1	2	0	1	0	2	1	1	1	1	15
Meet the Woo 2 (Pop Smoke)	3	2	1	2	0	1	1	2	1	1	1	1	16
Shoot for the Stars, Aim for the Moon (Pop Smoke)	3	1	2	2	0	1	1	2	1	1	1	1	16
Faith (Pop Smoke)	3	2	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	20
Gangsta Bitch Music, 1 (Cardi B)	3	1	1	2	1	0	0	1	1	1	1	1	13
Gangsta Bitch music, 2 (Cardi B)	3	1	1	2	0	1	0	2	1	1	1	1	14
Invasion of Privacy (Cardi B)	3	2	2	2	1	2	1	2	1	1	1	1	19
Rolling Papers (Wiz Khalifa)	3	1	2	2	2	2	1	2	1	1	1	1	19
Mac & Devin Go to High School (Wiz Khalifa, Snoop Dogg)	3	2	2	2	1	2	1	2	1	1	1	1	19

O.N.I.F.C. (Wiz Khalifa)	3	1	2	2	2	1	1	2	1	1	1	1	18
Blacc Hollywood (Wiz Khalifa)	3	2	1	2	2	2	0	2	1	1	1	1	18
Rolling Papers 2 (Wiz Khalifa)	3	1	2	2	1	1	1	2	1	1	1	1	17
Multiverse (Wiz Khalifa)	3	2	2	2	0	2	2	2	1	1	1	1	19

													PUNTAJE FINAL
	Yeezus – Kanye West	Uso de DAW y tecnología para la producción. (3pts.)	Procesamiento vocal. (3pts.)	Experimentación. (3pts.)	Hip-Hop. (2pts.)	EDM. (2pts.)	EstructuralPop. (2pts.)	RnB. (2pts.)	Uso de samples. (2pts.)	Melodías pop. (1pt.)	Cantante es prioritario.	Importancia rítmica. (1pt)	Enfoque de masas. (1pt)
1-On Sight		3	3	3	2	2	0	1	2	0	1	1	19
2-Black Skinhead		3	3	3	2	2	2	0	2	1	1	1	21
3-I am a God		3	3	3	2	2	1	0	2	0	1	1	19
4-New Slaves		3	2	3	2	2	0	2	1	1	1	1	19
5-Hold My Liquor		3	3	3	2	2	1	2	2	1	1	1	22
6-I'm In it		3	2	3	2	2	1	0	2	1	1	1	19
7-Blood on The Leaves		3	3	2	2	1	2	2	2	1	1	1	21
8-Guilt Trip		3	3	3	2	1	2	1	2	1	1	1	21

9-Send It Up	3	2	2	2	2	2	0	1	1	1	1	1	18
10-Bound 2	3	3	2	2	1	2	2	2	1	1	1	1	21

Bad Bunny – Un verano sin ti	Uso de DAW y tecnología para la producción. (3pts.)	Procesamiento vocal. (3pts.)	Experimentación. (3pts.)	Hip-Hop. (2pts.)	EDM. (2pts.)	Pop. (2pts.)	RnB. (2pts.)	Uso de samples. (2pts.)	Melodías pop. (1pt.)	Cantante es prioritario.	Importancia rítmica. (1pt)	Enfoque de masas. (1pt)	PUNTAJE FINAL
1-Moscow Mule	3	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	13
2-Despues de la Playa	3	1	2	1	1	1	0	1	1	1	1	1	14
3-Me Porto Bonito	3	1	2	1	0	1	0	1	1	1	1	1	13
4-Titi me Pegunto	3	1	2	1	1	1	0	1	1	1	1	1	14
5-Un Ratito	3	2	1	1	1	2	0	1	0	1	1	1	15
6-Yo No Soy Celoso	3	1	2	0	0	2	1	0	1	1	1	1	13
7-Tarot	3	2	1	1	0	2	0	1	1	1	1	1	14
8- Neverita	3	1	2	1	2	1	0	1	1	1	1	1	15
9-La Corriente	3	2	1	2	0	1	0	1	1	1	1	1	14
10-Efecto	3	1	1	1	1	1	0	2	1	1	1	1	14
11-Party	3	1	1	1	2	1	0	2	1	1	1	1	15
12-Aguacero	3	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	14
13-Enseñame a Bailar	3	1	1	1	1	2	0	1	1	1	1	1	14
14-Ojitos Lindos	3	1	2	1	0	1	1	1	1	1	1	1	14

15-Dos Mil 16	3	1	1	2	0	1	0	1	1	1	1	1	13
16-El Apagón	3	2	3	1	2	1	0	2	1	1	1	1	18
17-Otro Atardecer	3	1	2	1	0	2	1	2	1	1	1	1	16
18-Un Coco	3	2	1	1	0	2	1	1	1	1	1	1	15
19-Andrea	3	2	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	16
20-Me Fui de Vacaciones	3	1	2	1	0	2	1	1	1	1	1	1	15
21-Un Verano sin Ti	3	2	1	1	1	2	0	1	1	1	1	1	15
22- Agosto	3	1	1	1	1	2	0	1	1	1	1	1	15
23-Callaita	3	2	1	1	1	2	0	2	1	1	1	1	16

Análisis 1

El apagón – Bad Bunny: métrica en 4/4.

Intro.	A	Puente	A'	A''	B	Puente	C (A+B)	Puente	D	E
4	12	2	6	8+8	4+4 4+4 4+4	2	4+4	4	4+4+4	4+4

En esta canción se percibieron 7 secciones, nombradas por las letras A, B, C, D y E más la introducción y el puente. La sección A es la única que se presenta un desarrollo, encontrado en A', A'' y finalmente una reexposición en la sección C, la cual consiste en la suma o superposición de las secciones A y B. Normalmente se esperaría de una canción urbana el cumplir con los formatos más cercanos al pop, que consideran versos y coros. Sin embargo, en esta canción se da un “collage” musical, en el que cada sección podría tener un potencial coro o motivo musical potente y se une con la siguiente a través de pequeños puentes. Esto es inusual dentro de las canciones urbanas, dirigidas a un público de masas. No obstante, los motivos logran aunar la variedad de ritmos presentes (pasando por el reggaetón, el *EDM* y el *House*) y crear una composiciónailable, cantable, y comercialmente “pegajosa”.

Análisis descriptivo:

La canción comienza con un sample vocal y tambores, los que continúan hasta la primera aparición de la voz del cantante, levemente filtrada y con poca presencia, marcando la entrada para el comienzo de la sección A. En esta sección aparece la voz del cantante con toda su presencia, y nitidez, desplegando su discurso, que, en ocasiones es reforzado con la voz filtrada y con menos presencia, presentada con anterioridad en la introducción. (A esta voz se le llamará voz de refuerzo o voz de acompañamiento).

El puente entra con la expresión onomatopéyica “mmm” del intérprete, reforzada con un sonido de *sub-bass* que desciende en su altura. Estos sonidos juntos entregan una referencia inmediata al sonido de un corte de luz, o “apagón” (Acumulación de significado a través de

la asociación sónica). Este gesto se podría asociar a los futuristas italianos, que, incluyendo el ruido en sus declamaciones, imitaban los sonidos de las máquinas, tecnologías y la vida cotidiana. En las secciones A' y A'', la voz y sus modificaciones funcionan de manera similar a su primera exposición, con la diferencia de que aparecen con mayor frecuencia las voces de refuerzo del cantante. Esta sección finaliza con la oración *welcome to the calentón*, de la cual se desprende su última sílaba, a través de un efecto de delay o repetición, que termina por disolver el significado semántico de la palabra (disolución semántica del significado a través del procesamiento), pasando a convertirse en un ruido blanco que cumple la función de *riser* para esta nueva sección B, que tiene una sonoridad exacerbada, propia del género EDM. En esta sección oímos una oración que se repite constantemente a modo de loop, proveniente de una voz no aparecida hasta ahora. Esta voz repetitiva, va en un crescendo constante hasta la segunda parte de la sección B en la que se estabiliza.

Luego de un puente instrumental de corta duración, entra la sección C en la que se escucha una masa más densa de personas coreando la misma oración, dando una sensación general de fiesta desaforada, en la que cada voz canta a su manera la melodía principal, similar a lo que se entiende como una textura heterofónica, pero que en su juego de palabras se convierte en una masa sonora. Luego viene el puente, que consiste en un sample vocal de la misma voz presentada en la introducción, con duración de dos compases.

Una sonoridad mucho más aireada, llena de espacio y una sensación abrazadora es lo que sucede para la sección D, en la que entra una voz femenina y su voz de acompañamiento, junto a su acompañamiento más suave y reducido. Ambas voces cantan y han sido tratadas con procesamiento de reverberación y delay. Finalmente, en la sección E -que muestra una clara proveniencia de su predecesora- el acompañamiento incluye platillos, o hi-hats, con el ritmo propio de la música house. Esta base rítmica es filtrada en un decrescendo, y la voz ya ya no canta, sino que declama suavemente un verso final, mezclándose con sus repeticiones generadas por el efecto de delay, hasta que la voz queda sola y sin procesamiento.

Análisis 2

DIABLO – Rosalía: métrica en 4/4.

Intro	Coro	A	Coro	B	B'	C	Coro	Outro
4 2+1 (3/4)*	4 + 4	4	4 +4	4	4	8	4	8

La canción se constituye por 7 secciones las cuales corresponden a la introducción, coro, parte A, parte B, parte B prima (´), parte C y su respectivo outro. La sección del Coro es la que más se repite a lo largo de la canción, estando presente 3 veces, siendo la primera de estas 3 la de carácter expositivo, que se sitúa a continuación de la introducción como se puede apreciar en el gráfico, considerando las otras 2 secciones de coro como su re exposición, a continuación le sigue la sección B junto a su variación (B prima), las dos se sitúan continuas luego del segundo coro, las cuales dentro de la forma se puede considerar como una respuesta ante la sección A que se expone solo una vez, a continuación del primer coro. La sección C la cual se expone igualmente una vez antes del outro, considerando su carácter distintivo junto a su enfoque melódico contrastante en respecto a las secciones A, B y B prima, se considera como una sección nueva directamente relacionada con el Outro, el cual se sitúa al final de la canción con un carácter conclusivo idéntico a la introducción, pero con alguna ausencia de arreglos presentes en esta.

La canción está dividida notoriamente por las secciones que poseen un acompañamiento rítmico, en este caso con un patrón de reggaetón, y las que no, por un lado está la introducción, sección C y el Outro, los cuales distraen de la forma pop al mantener una coherencia estructural entre si aunque no con las otras secciones que poseen el acompañamiento rítmico, las cuales son los coros, la sección A, la sección B y B prima, las cuales si poseen una estructura pop que se difumina dentro del contexto de las otras secciones ya mencionadas.

Análisis descriptivo.

La introducción consiste en una melodía para sintetizador, con acompañamiento de un suave piano, le da la entrada a la voz de la cantante, quien canta en su registro agudo una melodía delicada, frágil, repitiendo dos veces dos oraciones distintas. Ahora en el coro inesperadamente entra el bombo y la caja característicos del reggaetón, pero filtrados, cortando así sus frecuencias agudas. Junto con esto entra una nueva voz, que puede percibirse como la voz de la cantante, pero ha sido completamente procesada a través de alguna herramienta que genera cambios de altura, la cual en este caso se encuentra más aguda de lo normal, dando un sonido vocal sintetizado. La letra de la canción en este momento habla en tercera persona, lo que termina por definir a esta voz como un personaje ficticio, con su propio discurso e identidad fonográfica. Luego en la parte A vuelve la voz de la cantante sin procesamiento, cantando una nueva melodía, nuevamente mostrando delicadeza, pero también una técnica vocal sofisticada que tiene reminiscencias del canto tradicional gitano. Vuelve el coro con la voz procesada y el personaje ficticio, sin embargo, el bombo y la caja ya no se encuentran filtrados, y se incluyen voces de acompañamiento, que con un leve procesamiento marcan el ritmo de la canción. Para la sección B la cantante vuelve sin modificaciones vocales, pero con una actitud más confrontativa que se acumula hasta su repetición en B', donde, a pesar de que la melodía y letras de la cantante son la misma, la pista de acompañamiento cambia repentinamente a un sintetizador similar a una guitarra eléctrica que posee un tono mucho más agresivo, acompañando entonces este nuevo verso confrontativo de la cantante, en el que se acumula la energía para la nueva sección C, que a modo de un collage sonoro, se hunde en un repentino silencio y a un sample vocal no presentado hasta ahora, perteneciente a una voz masculina de habla inglesa. Esta voz posee un alto grado de procesamiento en tanto a reverberación, delay, la modulación del auto tune, y cambios de altura, entregándole nuevos timbres a este mismo sample vocal que apenas tiene un leve acompañamiento de un teclado filtrado, removiendo toda la información perteneciente a la zona aguda del espectro de frecuencias. Luego vuelve el coro con la voz modificada, pero esta vez se encuentra sin ningún acompañamiento rítmico, más bien suena junto con el teclado filtrado de la sección anterior, y los efectos de reverberación que crean una atmósfera tenue, que gravita hacia el final.

Análisis 3

Hold My Liquor – Kanye West: métrica en 4/4.

Intro	Puente	A	Puente	B	Coro	A	Puente	Coro'	Interludio	Coda
12	2	1+4+4+4	2	1+32	8	1+4+4+4	3	8+7	1+16+16	12

La canción se conforma por 10 secciones comenzando por la introducción, el puente 1, 2 y 3, sección A, sección B, Coro, Coro prima (Coro'), interludio y coda. Los puentes de esta obra son las secciones que más se repiten, pero al ser todas variaciones con suficientes diferencias entre ellas, no se les considera como reexposiciones. Luego de la introducción viene la sección A la cual se expone primeramente luego del primer puente, al comienzo de la canción, para luego dar lugar a su reexposición en la mitad de la obra posterior al primer coro. La sección B que se sitúa posterior al puente que precede la parte A se podría considerar el desarrollo de lo que comúnmente se considera como verso, manteniendo una melodía junto a su interpretación y ritmo durante 33 compases, que consolidan una estructura verso-puente-coro que posteriormente daría paso a la reexposición de la sección A.

El resto de las secciones se conforman por solo una exposición ya que la composición de la estructura musical de esta pieza juega mucho con sus variaciones, tomando el claro ejemplo del coro, el cual se sitúa posterior a la sección B, manteniendo la simetría de la métrica 4/4, que se podría considerar un coro “tradicional” en lo que a sintáctica y métricamente se refiere, para luego en el segundo coro mostrar variación, durando el doble que el primer coro. En la primera parte contiene un cambio ritmo-melódico significativo, para posteriormente en la segunda parte re exponer el primer coro, pero con algunas variaciones melódicas y arreglos.

Posteriormente del Coro prima (') se sitúa el interludio que mantiene un solo melódico tradicional en lo que a interludios se refiere, manteniendo la tensión rítmica y prolongando

su duración hasta dar paso gradualmente a lo que sería la coda, la cual básicamente mantiene un carácter de *fade out* respecto a los apoyos armónicos y las melodías hasta el final de la obra. La estructura de esta obra se basa en las variaciones de secciones y el uso de versos lo suficientemente diferentes unos de otros (sección A, sección B) como para no considerar la sección A como un verso, sino más bien alguna especie de pre coro producto la similitud de su melodía con la del coro y considerando su duración en respecto a la sección B compensando esta diferencia una vez que se re expone la sección A, proporcionándole un carácter ambiguo en lo que a intensiones sintácticas se refiere. Al igual que ocurre en los coros la canción mantiene una forma pseudo pop manteniendo el formato verso-puente-coro, aunque producto de las variaciones de las secciones y en gran parte por el extenso interludio de carácter instrumental que rompe de cierta forma con la binariedad de la estructura pop es que se consideró una estructura pop con carácter ambiguo.

Análisis descriptivo:

Hold my liquor comienza con un sonido de pad procesado con reverberación y delay, el cual en sus repeticiones marca las negras del compás, dando una sensación repetitiva y abrasadora. Rápidamente entra la voz, que se encuentra con un alto nivel de procesamiento, el cual se destaca por realizar una armonización de la melodía del cantante, junto con efectos como el auto-tune, vocoder, chorus y delay, que entregan una variedad de voces semi sintetizadas, junto a la del cantante. A una velocidad más lenta, en repeticiones, se percibe la voz del cantante, pero completamente procesada con un efecto que le baja su altura, logrando una voz grave y cargada. Este coro de voces presentes en la introducción, todas creadas a partir de la voz primera del cantante, forman una masa sonora grave, que en su totalidad logra evocar oscuridad, soledad e incluso ebriedad. El acompañamiento de esta sección incluye ruido blanco filtrado y utilizado para la creación de tensión y reposo, el cual se queda solo con el pad durante el pequeño puente que lleva a la sección A.

En esta sección se repite la melodía expuesta por en la introducción, pero existe mayor presencia de la voz del cantante, que se encuentra con el uso del auto-tune funcionando no a modo de corrección tonal, sino más bien como una herramienta capaz de entregarle a la voz un timbre más robótico. En este verso las últimas sílabas de las oraciones son tomadas y repetidas con un delay que marca los tiempos fuertes. El pad que acompaña la voz, esta vez

funciona como una pared armónica de carácter etéreo. En el final de esta sección, el delay que repite la última palabra en inglés "me", en vez de decaer, continua, y el acompañamiento rítmico-armónico desaparece dejando solo las repeticiones que ahora van en un crescendo hasta su punto álgido, logrando una disolución semántica del significado a través del procesamiento. Estas repeticiones son interrumpidas por la sección B.

En la sección B la voz del cantante esta sin filtrar, es una sección larga en la que el cantante despliega su lírica utilizando recursos como exageración en gestos del habla, juegos de volumen y tono. El acompañamiento armónico es proveniente de la introducción, pero ahora está acompañado por ritmo, un bajo con efecto de distorsión que va in crescendo, y una nota punzante con sonido de guitarra eléctrica que aparece al final de cada compás, respondiendo a la lírica del cantante. Para el final de esta sección la voz del cantante se va volviendo cada vez más intensa y queda por un momento suspendida, sin acompañamiento, dando paso al coro.

El coro explota con nuevo material, primero la voz del cantante, filtrada y con una sonoridad más grave, canta una nueva melodía con nuevo contenido lírico. Por otra parte, hay una voz más aguda (en tanto a registro como a ecualización) que utiliza el auto tune como principal efecto para cantar una contra melodía que en gran parte son melismas provenientes de un estilo RnB. Por último, existe una tercera voz, que, completamente filtrada e irreconocible (en tanto a lo que dice, como de quien viene esa voz), ha formado una textura fónica proveniente de la libre combinación de consonantes y vocales, en este caso creando una suerte de acompañamiento, que, en su constante repetición de estos sonidos se vuelve un cuerpo sonoro cargado. Queda mencionar que la mezcla de estas tres voces por su parte también crea un gran cuerpo sonoro, similar a lo que los dadaístas entendieran por poemas simultáneos.

Luego del coro entra la reexposición de la sección A, esta vez acompañada por notas largas de guitarra eléctrica, dando una sensación más conclusiva de esta misma sección que termina con la aparición del puente, en el que queda flotando el acompañamiento armónico durante algunos compases, hasta la aparición del coro prima. Este coro tiene una sonoridad distinta ya que, de las 3 voces presentes en el coro anterior, solo quedan las dos principales, dejando fuera la voz ininteligible. Este coro posee un carácter de más bajo perfil, más recatado, hasta

la aparición de una guitarra eléctrica que marcará la entrada del interludio. La melodía de la guitarra perdura hasta el final del interludio, la cual se va diluyendo una vez desaparece el acompañamiento rítmico, arreglos y solo queda la estela producida por el reverb de la guitarra y el acompañamiento armónico que es donde comienza la coda, estela que va desapareciendo gradualmente avanza la sección hasta finalmente desaparecer en un fade out hasta el final de la canción.

Conclusiones de los resultados

Las tres canciones finalmente analizadas mostraron -indudablemente- poseer al menos algunas de las técnicas recopiladas de la poesía sonora. Estas técnicas de la poesía sonora son 12, y como puntaje base todas las canciones presentan la voz como el instrumento predilecto, y todas aplican la utilización de la tecnología para la manipulación y/o acompañamiento sonoro de la voz. Por otra parte, hubo algunas canciones que mostraron similitudes creativas con las vanguardias artísticas consideradas precedentes de la poesía sonora.

En la primera canción analizada, el apagón de Bad Bunny, se encuentra la acumulación de significado a través de la asociación sónica, que fue hecha con el uso de onomatopeyas y sonidos subsidiarios que simulaban el apagón. Por otra parte, la disolución semántica del significado a través procesamiento, lograda con la repetición y transformación de una sílaba a ruido. Más adelante la utilización de una voz con una sonoridad completamente sintetizada, que mostró su propia musicalidad en tanto a timbre, dinámica y prosodia verbal. Luego la creación de cuerpos sonoros a partir de juegos de palabras, siendo en este caso creada con los gritos eufóricos de un coro variado de personas, entre ellas el cantante. Y, por último, se considera una forma creativa al desplegar los formatos sintácticos tradicionales del pop, reggaetón y EDM, que en esta canción fueron replanteados, y mezclados, similar a la manera en que Kurt Schwitters -precursor de la poesía sonora- se sirvió de la partitura y formas sintácticas clásicas para una creación original. Esto suma cuatro técnicas provenientes de la previa caracterización de la poesía sonora, más los dos puntos base por la voz como instrumento principal y la utilización de la tecnología, más la asociación creativa con un precursor de la poesía sonora.

En la canción DIABLO de Rosalía, hay una potenciación de la voz como un aparato complejo y con técnica que es propia de la cantante, logrando un alto nivel de expresividad que va

desde momentos de fragilidad, hasta lo confrontativo de manera fluida. Por otra parte, existe la creación de una voz sintetizada, que tiene su propia identidad fonográfica y se percibe como un personaje distinto a la cantante. Luego vendría la utilización de un sonido subsidiario (un sample vocal no presentado anteriormente, y con altos grados de procesamiento), que rompe con la canción y se vuelve el centro de esta por un momento, hasta la vuelta a un coro y el final. Esto suma 4 características provenientes de la poesía sonora, que se adhieren a los dos puntos base ya mencionados.

En la canción *hold my liquor* de Kanye West existe un uso del tratamiento de la voz como un carácter de prioridad a la hora de separar secciones y acentuar las intenciones de estas, no tan solo usa como una herramienta más las cadenas de efectos proporcionadas a las distintas voces de cada sección si no que son la interacción de estos efectos con su contexto musical la cual conforman el carácter de cada sección, al igual que su complementación por un lado de la interpretación de las melodías así como los contrastes de esta, a la hora de combinarla con ciertos efectos, dígase gritos o susurros. El notorio uso de cadenas de efectos para diferenciar cada sección y otorgarle un carácter completamente diferente a cada una de estas, o crear a partir del contraste de la saturación de estos efectos y su ausencia, el destacar una voz por sobre otra es una característica principal de esta obra. Al igual que el uso de filtros para darle cualidades que las interpretaciones vocales no poseen conforman características de la poesía sonora que se hacen parte de la canción como una herramienta importante frente a su composición.

En cuanto a las técnicas provenientes de la poesía sonora, se encuentra la utilización de sonidos vocales sintetizados, extracción y traslación rítmico-melódica y la potenciación de la musicalidad de la voz a partir de la identidad derivada de esta (que en este caso logra estados de ánimo diferenciados). Por otra parte, se encuentra la disolución semántica del significado a través del procesamiento, la creación de una textura fónica derivada de la libre combinación de consonantes y vocales, y finalmente, la creación de cuerpos sonoros a través de juegos de palabras. Esto suma seis técnicas provenientes de la poesía sonora, que, junto con los dos puntos base, entregan un total de 8 puntos, siendo esta canción la que más elementos posee del corpus analizado.

Estas coincidencias han mostrado que una parte importante de la música urbana actual cuenta con el uso de estas técnicas encontradas en la poesía sonora, la cual, según su historia revisada se conforma como tal con la aparición de las formas de grabación sonora, y hacia adelante se desarrolla con las distintas maneras en que los y las artistas buscaron profundizar las relaciones entre la voz y la tecnología, logrando una serie de resultados y técnicas. Si bien los artistas analizados bien podrían no saber qué es la poesía sonora, pareciera ser que se encuentran trabajando sobre aquella misma relación electro vocal, sus implicancias y sus efectos. Esto entrega un nuevo enfoque a la hora de analizar la música urbana, una forma de escucharla entendiendo la gran importancia que hoy en día tiene la voz como portadora no solo de la lírica sino también de una presentación electro-vocal, y la manera en que estas pueden complementarse, potenciarse.

Conclusiones de la investigación

Los resultados han mostrado un alto grado de pregnancia y uso de técnicas sonoras de la poesía sonora en la música urbana. Esto, sin embargo, se ha aplicado a la única y gran coincidencia que esta investigación ha revelado entre ambas prácticas, y que tiene que ver con la importancia de la relación electro-vocal que sin duda comparten. En lo que respecta a las formas escritas, visuales, performáticas y más aspectos creativos de la poesía sonora que han sido dilucidados durante esta investigación, las preguntas solo aumentan en tanto a sí comparten similitudes con la música urbana, y es que aquellas respuestas requieren sus propias investigaciones.

En la experiencia de esta investigación, se hizo notar cierta tendencia que tienen los estudios de la música urbana en enfocarse principalmente en aspectos como podrían ser estudios sociológicos, que van desde los efectos de estas músicas en la juventud, hasta la misoginia que es real y presente hasta hoy en el contenido lírico de la música urbana, pasando incluso por relaciones entre música urbana y delincuencia. Por otra parte, existe un gran número de estudios que se enfoca en la lírica, en la rima y las formas en que esta práctica lleva su propia oralidad, y también hay estudios que se refieren a la historia y desarrollo de la cultura urbana, incluyendo todas las artes y expresiones que desde ahí se desprenden. El impacto que ha generado la música urbana a nivel mundial es algo de lo que podemos darnos cuenta, y en respuesta a esto es que los estudios de estas músicas deben ser cada vez más, y más profundos. En las academias musicales, la música urbana incluso puede ser percibida como sencilla, y no digna de un análisis musical. Esta investigación se ha centrado en encontrar aquello que podría evidenciar su profundidad en términos compositivos. Si bien es evidente que un análisis clásico musical poco y nada podría obtener de la música urbana que pueda abrir un debate sustancioso, lo que debe considerarse es que ese no es el foco que va a servir para mostrar sus peculiaridades. Para esta investigación se requirió de una nueva perspectiva para abordar las formas compositivas que tiene la música urbana para su creación y reproducción, lo que terminó por mostrar la profundidad innegable que esta posee.

Siguiendo la historia de la música urbana, es que llegamos a la conclusión de que esta siempre ha buscado las maneras de redefinirse, siempre ha habido artistas que han empujado los límites y se han convertido en la vanguardia de nuevas fronteras para los artistas urbanos.

Siendo el cantante y su voz la figura e instrumento principal de la música urbana, es que gran parte de su desarrollo se ha manifestado en las posibilidades expresivas de la voz por sí misma y de la lírica, lo que ha llevado a artistas a la búsqueda de nuevas formas de escribir, de acentuar, rimar, e incluso conjugar fonéticamente de la manera en que la poesía fonética se propuso entre principios y mediados del siglo XX. Sin embargo, existe también el desarrollo de la relación de la voz con la tecnología. A través de esta relación, los artistas urbanos han abierto el camino de la manera en que los hicieron poetas sonoros con la llegada de las nuevas formas de grabación y manipulación electrónica, ya sea tratando la voz como un trozo de audio manipulable, logrando timbres y sonidos que la voz por sí misma no podría alcanzar, e incluso conviviendo con voces y discursos completamente generados por computador o sintetizados. Todas estas formas han creado sonoridades y expresiones que hasta el momento tienden a pasar desapercibidas durante la escucha cotidiana. El haber encontrado el uso de estas técnicas en el corpus seleccionado, demuestra que una parte representativa de la música urbana sí contempla estas posibilidades y las utiliza a su favor a la hora de crear. Esto permite una mayor conceptualización de las obras escuchadas, y muestra que por muy simples que puedan sonar en una escucha casual, existe la preocupación y el trabajo por la creación de una presentación fonográfica que distingue a cada artista, una extensión tecnológica que se ha vuelto parte de los artistas urbanos a la hora de definir su sello, y que les permite lograr efectos expresivos cada vez más personales y distintivos en sus creaciones.

Por otra parte, se dilucidó dentro de la investigación una de las incógnitas de mayor peso a la hora de comenzar con esta, que fue sobre la realidad y definición de los dos conceptos claves de la investigación. El hecho de que tanto la poesía sonora como la música urbana existieran sobre una particular zona de conocimiento global y práctica dentro del mundo, pero sin un claro reconocimiento formal, fue quizás una de las razones de más de peso para comenzar a enfocar la investigación hacia esta relación que se comparte con la institucionalidad y su falta de registro. Por el lado de la poesía sonora, situándose en una especie de anonimato ingrato con un uso común dentro de disciplinas performáticas, instalaciones, en las artes sonoras, y en un espectro aún más grande, en la tradición oral y al diferente uso de la expresión lingüística dentro del contexto artístico. Por otro lado, la música urbana, siendo el género más popular y consumido hoy en día, con una influencia cultural global gigantesca, se encuentra sin un reconocimiento formal dentro de las instituciones, sin

recibir siquiera una descripción como la que pueden llegar a recibir otros géneros o disciplinas en la música que son mucho menos populares y con menor impacto en el mundo. El hecho de generar un registro de la cronología de estas disciplinas para finalmente llegar a una descripción junto con características específicas, abarcando los múltiples matices de estas dentro de los distintos contextos en los que se les asocia y conviven, fue una tarea que logra revelar el aporte sustancial de esta investigación con datos concretos, que esperan contribuir a la mayor investigación en las academias de estas prácticas artísticas, y al libre uso de estos saberes por cada vez más compositoras, compositores, artistas en general, y todo quien halle interés en la propuesta de esta investigación.

Bibliografía

Aguilar, M. del C. (2002). *Aprender a escuchar música*. Autor.
https://www.academia.edu/25849151/Aprender_a_escuchar_Sintaxis

Ball, H. (1916). *Flight out of time: A Dada diary*. Univ of California Press.

Bastero, M. (02 de noviembre de 2022). *Historia de Spotify: nacimiento y evolución del líder de la música en streaming*. Obtenido de marketing4ecommerce:
<https://marketing4ecommerce.cl/historia-de-spotify-del-lider-de-la-musica-en-streaming/>

Bombi, A., & Marín, M. Á. (2005). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Universitat de València.

Breton, A. (1992). *Manifiestos surrealistas* (2da ed.). Argonauta.
<https://static1.squarespace.com/static/556f539fe4b0c8c104205021/t/57f400293e00be286e59cf10/1475608661976/Andr%C3%A9+Breton-Primer+Manifiesto+del+surrealismo+2.pdf>

Briers, D. (2020). Peter Weibel: Sound Art – Sound as a Medium of Art. En *Art Monthly* (Número 434, pp. 37-38). Art Monthly.
<https://www.proquest.com/docview/2371586174/abstract/302F5D5C901B46BEPQ/4>

Casas Martín, Á. L. (2015, diciembre 16). *El juego del cadáver exquisito, su provocadora iconografía y fundamentos de la misma* Universidad Complutense de Madrid.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39046/>

Chang, J. (2005). *Generación hip-hop: De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Caja negra.

Chopin, H. (1997). *Poésie sonore internationale*. PLACE-NE.

Cuadrado Méndez, F. J. & Domínguez López, J. J. (2019). *Teoría y técnica.*: SÍNTESIS, S. A.

Cussen, F. (2014). Quise grabar un disco de poesía sonora, pero me salió música electrónica. *Revista CECLI*, 23.

Dahlhaus, Carl. (2014). *La música del siglo XIX*. (9na ed.). Ediciones Akal.

Eco, Umberto. (1970). *La definición del arte* (2da ed.). Martínez Roca.
<https://fiscartes.files.wordpress.com/2018/02/umberto-eco-la-definicion-del-arte.pdf>

El Chombo. (27 de octubre de 2021). El Chombo presenta Hablemos de Música Urbana (video). Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=TeSz9PZWkhg>

Frith, S. (1988). El arte frente a la tecnología: El extraño caso de la música popular. *Papers: revista de sociología*, 178-196.

Frith, S. (2001). *The Cambridge companion to pop and rock*. Cambridge University Press.

Gamba, R. C. (2009). Poesía sonora: Trabajo de proceso en creación. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 6, 42-59.

Golden Age Music Genre Overview. (s. f.). AllMusic. Recuperado 12 de junio de 2022, de <https://www.allmusic.com/style/golden-age-ma0000012011>

González Aktories, S. (2008). Poesía sonora, arte sonoro: Un acercamiento a sus procesos de semiosis. *Acta poética*, 29(2), 375-392.

Grammy Awards. (10 de junio de 2020). *The Recording Academy Announces Changes For 63rd Annual GRAMMYS, Releases Rules And Guidelines*. Obtenido de Grammy Awards: <https://www.grammy.com/news/recording-academy-announces-changes-63rd-annual-grammys-releases-rules-and-guidelines>

Grammy Awards renames controversial «urban» category. (s. f.). Recuperado 12 de junio de 2022, de <https://www.cbsnews.com/news/grammy-awards-rename-controversial-urban-category/>

Hart, S. M. (2018). El cadáver exquisito de César Vallejo [The exquisite corpse of Cesar Vallejo]. *Archivo Vallejo*, 1(1), Art. 1.
https://doi.org/10/10/Hart_El%20cad%C3%A1ver%20exquisito%20de%20C%C3%A9sar%20Vallejo_VoR.pdf

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2016). Metodología de la investigación. 6ta Edición Sampieri. *Soriano, RR (1991). Guía para realizar investigaciones sociales. Plaza y Valdés.*

Hidalgo, M., García Brunelli, O., & Salton, R. D. (1982). Una aproximación al estudio de la música popular urbana. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, 5. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1298>

Hip-hop—Hip-hop en el siglo XXI. (2020, agosto 24). Hip-hop - Hip-hop en el siglo XXI. <https://delhipages.live/entretenimiento-y-cultura-pop/musica-generos-contemporaneos/musica-rap-y-hip-hop/hip-hop-in-the-21st-century>

IFPI. (2022). *Global Music Report 2022*. Londres: FPI Global Music Report. [https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2022/04/IFPI Global Music Report 2022-State of the Industry.pdf](https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2022/04/IFPI-Global-Music-Report-2022-State-of-the-Industry.pdf)

Jurek, T. (s.f.). *El Chombo Biography*. <https://www.allmusic.com/artist/el-chombo-mn0000165498/biography>

Lane, C. (2006). Voices from the Past: Compositional approaches to using recorded speech. *Organised Sound*, 11(1), Art. 1. <https://doi.org/10.1017/S135577180600002>

Larriera, S. (2016). Poesía Sonora, Poesía Fonética. *Círculo Lacaniano James Joyce*, 5.

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica.

Lichtenstein, S. (2003). Listening to Kurt Schwitters' Ursonate. *Arcadia*, 38(2), 276-284.

Llamas Ubieta, M. (2020). Postdigital ahora. *Cuadernos del ahora*, 1, 1-13.

López-Cano, R. (2013). Arte sonoro: Procesos emergentes y construcción de paradigmas. En *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX* (Sánchez de Andrés, Leticia and Presas, Adela, pp. 207-225). UAM.

López-Cano, R., & San Cristobal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*.

Markov, V. (1968). *Russian Futurism: A History*. Ciudad University of California Press.

Muñoz, D. F. J. (2003). Marinetti en Bilbao. *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 14, 263-284.

Oliveira, S. R. de. (2020). Literatura e música: União indissolúvel. *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, 37, Art. 37. <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.37/pp.93-114>

Opazo. O, F. (s. f.). *SIGLO XXI: Música Urbana Latina | Cultura del Metropolitano*. Recuperado 12 de junio de 2022, de <https://www.culturacm.cl/2021/08/23/siglo-xxi-musica-urbana-latina/>

Padín, C. (2020). A 50 años del nacimiento de la Poesía Concreta. *Revista Laboratorio*, 22, 1-22. <https://doi.org/10.32995/rl222020212>

Percia, V. (2016). Stéphane Mallarmé y la sintaxis del espacio. *Revista Laboratorio*, 14. <https://doi.org/10.32995/rl14201676>

Platt, S. V. (2018). Nociones de género, música urbana y cultura popular: Cómo el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad. *Acta Del Ier Coloquio Sobre Hombres y Masculinidades Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras*. https://www.academia.edu/38419902/Nociones_de_g%C3%A9nero_m%C3%BAsica_urbana_y_cultura_popular_C%C3%B3mo_el_fen%C3%B3meno_Bad_Bunny_est%C3%A1_redefiniendo_la_masculinidad

rap (music)—*Britannica Online Encyclopedia*. (2011, agosto 3). <https://web.archive.org/web/20110803033948/http://www.britannica.com/EBchecked/topic/665039/rap>

Reynolds, S. (2018). How auto-tune revolutionized the sound of popular music. *Pitchfork. September*. <https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/>

Rocha, M. (2009). *Poesía y Experimentación Sonora en México*. 4. https://www.academia.edu/8137150/Poes%C3%ADa_y_Experimentaci%C3%B3n_Sonora_en_M%C3%A9xico

Sáez Ojeda, R., & Galindo Villarroel, O. (2017). *Paralengua: Poesía sonora y experimentación en la Argentina de los 90'* [Tesis en formato electrónico y papel]. UACH.

Sanmartín Ortí, P. (2006). *La finalidad poética en el formalismo ruso el concepto de desautomatización* [Info:eu-repo/semantics/doctoralThesis]. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7496/>

Scholz, C. (2001). Relations between sound poetry and visual poetry: The path from the optophonetic poem to the multimedia text. *Visible Language*, 35(1), 92-103.

Sousa, P. (2013). De la poesía fonética a la poesía sonora (las vanguardias históricas del siglo XX). *Merzmail*, 20. <https://www.merzmail.net/fonetica.htm>

Steve, M. (1978). Sound Poetry: A Catalogue. *Sound Poetry—A Survey*, 6-18.

Urban contemporary music | music | Britannica. (s. f.). Recuperado 12 de junio de 2022, de <https://www.britannica.com/art/urban-contemporary-music>

Urban Contemporary/Black. (s. f.). Recuperado 12 de junio de 2022, de <https://www1.udel.edu/nero/Radio/readings/urban.html>

Urban Music Genre Overview. (s. f.). AllMusic. Recuperado 12 de junio de 2022, de <https://www.allmusic.com/style/urban-ma0000011965>

Vega, C. (1979). Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 3. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=mesomusica-ensayo-musica-todos>

Woodside, J. (2005). El impacto del sampleo en la memoria colectiva: Hacia una semiótica del sampleo. *Universidad Autónoma de México*.

Young, M. (2016). *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315609164>

Zuker, L. F., & Toth, F. (2008). *La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico*. IX Congreso Argentino de Antropología Social. <https://cdsa.academica.org/000-080/454>