



UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES - ESCUELA DE MÚSICA

**A qué suenan los latidos del álbum *Corazones*:
Análisis de género musical a “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón”**

Estudiante: Suárez García, Alan Kevin Lander

Profesor guía: Rivera Gómez-Barris, Borja

Tesis para optar al grado de licenciado en Música
santiago, 2025

DEDICATORIA Y/O AGRADECIMIENTOS

Para empezar, agradezco enormemente a todos los profesores y profesoras con quienes tuve la experiencia de aprender durante estos años de carrera, y aún seguir aprendiendo de la música por parte de aquellos que considero más cercanos y cuya vocación en su profesión como docentes fue lo bastante atesorable como para escribir sobre ellos en esta dedicatoria. Aquellas personas a quienes quiero agradecer son el profesor Cristián Fernández, Fernando González, Claudio Jara, Jerónimo Apablaza, Paula Alfaro, el Chino y mi profesor guía, Borja Rivera, quien tuvo la gran paciencia y el esfuerzo de crear las clases más óptimas en función de nuestras dudas y necesidades, tanto fuera como dentro de la sala de clases. También agradezco a mi compañero Óscar Acevedo, quien me concedió su paciencia, tiempo y ayuda ante mis demandantes preguntas durante este proceso final.

Finalmente, quiero dejar este último párrafo para agradecer enormemente a mi madre, quien es la persona a quien siempre tendré presente con gratitud. Solo yo puedo saber lo que ella tuvo que luchar para que estemos donde estamos y por haberme criado siempre con la mejor música, gracias a la cual puedo reconocer de dónde vengo y a quién dedico este trabajo. Las palabras quedarán siempre cortas, pero permanecerán en la música que alguna vez me transmitió y que continúa compartiéndome. Con esfuerzo y dedicación, espero que llegue el día en que pueda, mediante la música, devolverle esa gratitud.

Muchas gracias.

ÍNDICE

I. CONTEXTO INTRODUCTORIO

1.1 Introducción.....	7
1.2 Antecedentes.....	8
1.3 Problemática.....	20
1.4 Fundamentación.....	22
1.5 Pregunta de investigación.....	24
1.6 Objetivos.....	25

II. MARCO TEÓRICO

2.1 La escena musical chilena desde la perspectiva de las bandas pilares de los 80s y 90s, y su punto de vista cultural ante Los Prisioneros.....	26
2.2 La influencias musicales personales de los miembros de Los Prisioneros.....	30
2.3 Canciones compuestas en el <i>Corazones</i>	34
2.3.1 Curiosidades de “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón”.....	35

III. MARCO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque metodológico.....	39
3.2 Tipo de estudio.....	39
3.3 Técnicas de análisis.....	40
3.4 Recolección de datos.....	40
3.5 Criterios de validez y limitaciones.....	41
3.6 Ética.....	41

IV. Análisis y resultados

4.1 Análisis musical de “Tren al Sur”.....	42
--	----

4.2 Análisis musical de “Estrechez de Corazón”	57
4.3 Los géneros musicales.....	84
4.4 La versatilidad del <i>pop</i> en los géneros musicales, y el <i>synth pop</i> en el álbum <i>Corazones</i> de Los Prisioneros.....	84
4.4.1 Estructura musical del <i>pop</i>	85
4.5 Géneros musicales identificados y sus características más destacables encontradas en “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón”	85
4.5.1 <i>Synth pop</i>	86
4.5.2 <i>House</i>	86
4.5.3 Andino.....	87
4.5.4 Flamenco moderno.....	88
4.5.5 <i>Pop</i>	88
4.6 Análisis de género musical en la canción “Tren al Sur”.....	90
4.6.1 El <i>synth pop</i> en “Tren al Sur”.....	92
4.6.2 El <i>house</i> en “Tren al Sur”.....	110
4.6.3 El andino en “Tren al Sur”.....	113
4.6.4 El <i>pop</i> en “Tren al Sur”.....	118
4.7 Análisis de género musical en la canción “Estrechez de Corazón”.....	122
4.7.1 El <i>synth pop</i> en “Estrechez de Corazón”.....	130
4.7.2 El <i>house</i> en “Estrechez de Corazón”.....	182
4.7.3 El andino en “Estrechez de Corazón”.....	201
4.7.4 El flamenco en “Estrechez de Corazón”.....	205
4.7.5 El <i>pop</i> en “Estrechez de Corazón”.....	212
4.8 Resultados.....	216
4.9 Análisis de resultados.....	219

V. Conclusiones

VI. Referencia

VII. Anexos

Resumen

En esta investigación de carácter cualitativo, descriptivo y no experimental, se analiza el género musical presente en dos canciones pertenecientes a uno de los álbumes más influyentes de Latinoamérica en la década de 1990, obra que constituyó un hito tanto en la música popular como en el movimiento musical alternativo hispano.

Las canciones seleccionadas son “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón” que corresponden a las piezas más populares del disco *Corazones*, de la banda chilena Los Prisioneros. Este álbum representa el mayor punto de inflexión en la trayectoria del grupo, destacando por su éxito, su atemporalidad y las polémicas que generó. Fue grabado en Los Ángeles bajo la producción de Gustavo Santaolalla y su colaborador Aníbal Kerpel, y lanzado el 20 de mayo de 1990. Su publicación, además, coincidió con el fin de la Junta Militar en Chile, redefiniendo la imagen de la banda como un referente contestatario dentro del panorama musical.

Finalmente, la línea investigativa se desarrollará a partir de una serie de preguntas orientadoras que permitirán construir el objetivo principal del estudio. En este contexto, el análisis musical, los elementos compositivos y la identificación de géneros constituyen los conceptos centrales para comprender el origen y la lógica compositiva de estas dos piezas.

Palabras clave: movimiento musical alternativo hispano, análisis musical, elementos compositivos, género musical.

Abstract

This qualitative, descriptive, and non-experimental study analyzes the musical genre present in two songs from one of Latin America's most influential albums of the 1990s, a work that marked a milestone in both popular music and the Hispanic alternative music movement.

The selected songs are "Tren al Sur" and "Estrechez de Corazón," the most popular tracks from the album *Corazones* by the Chilean band Los Prisioneros. This album represents the major turning point in the group's career, notable for its success, its timelessness, and the controversies it generated. It was recorded in Los Angeles, produced by Gustavo Santaolalla and his collaborator Aníbal Kerpel, and released on May 20, 1990. Its release also coincided with the end of the military junta in Chile, redefining the band's image as a protest movement within the music scene.

Finally, the research will be developed based on a series of guiding questions that will allow the study's main objective to be established. In this context, musical analysis, compositional elements, and genre identification constitute the central concepts for understanding the origin and compositional logic of these two pieces.

Keywords: Hispanic alternative music movement, musical analysis, compositional elements, musical genre.

I. Contexto Introductorio

1.1 introducción

La investigación académica sobre los discos emblemáticos de nuestro país busca, ante todo, otorgar un valor cultural adicional a la música. En este contexto, el álbum *Corazones* (EMI, 1990) de Los Prisioneros constituye uno de los cuatro trabajos más icónicos del conjunto y destaca por la enorme influencia que la banda ejerció en la música chilena durante la década de 1980 y comienzos de los años 90. Por ello, resulta especialmente pertinente realizar un análisis musical académico de las dos canciones más escuchadas del disco.

Desde el ámbito de la composición musical, este tipo de estudio se centra en el género del álbum y en las características particulares de sus dos piezas seleccionadas: “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón”. Asimismo, se profundiza en el contexto cultural que rodeó tanto a la banda como al disco, considerando los factores internos y externos que influyeron en su creación. Para ello, se recurre a material académico y audiovisual vinculado directa o indirectamente a los autores de la obra: Jorge González, Gustavo Santaolalla y Aníbal Kerpel. Además de incorporar estudios previos de académicos destacados, como Juan Pablo González, cuya labor ha sido fundamental en el análisis histórico y metodológico de la música chilena.

En conjunto, estos antecedentes sustentan los objetivos y la finalidad de la investigación, orientada a ofrecer un estudio musical académico accesible para quienes se interesen en el género, así como a preservar el legado del álbum, su impacto, su identidad y el valor cultural que representa dentro del panorama musical nacional.

1.2 Antecedentes

Formación y trayectoria de la banda en sus propias palabras

Los Prisioneros fue una banda chilena originaria de la Región Metropolitana, específicamente de la comuna de San Miguel. Según relata Miguel Tapia, la formación inicial del conjunto estuvo compuesta por él y Jorge González.

Miguel Tapia: Con Jorge formamos el grupo. En realidad, mi punto es así. Con él tuve mi primer contacto en música, yo tenía a Los Beatles y él a los Bee Gees y a la Electric Light Orchestra. Me prestó un [cassette] de la ELO y yo le presté a Los Beatles. Ahí nace el contacto musical con Jorge [en 1979] (Osses, 2023. p. 50).

Esta relación surgió durante sus años escolares en el Liceo N.º 6 “Andrés Bello”. En sus primeras etapas, la banda adoptó distintos nombres, como Los Pseudopillos y Los Vinchukas. No obstante, ante la necesidad de un tercer integrante, el dúo decidió incorporar a un amigo del liceo, Claudio Narea.

Claudio Narea: Una noche, salimos a caminar juntos por la población San Miguel y me preguntaron si yo estaba interesado en unirme a Los Vinchukas. Supuse que la invitación fue porque veían en mí ciertos progresos como guitarrista, pero creo que sobre todo me estaban invitando por amistad (Osses, 2023. p. 52).

Finalmente, en 1983 el trío debutó bajo el nombre Los Vinchuka en el Liceo Miguel León Prado. Sin embargo, según señala Osses (2023), el nombre fue prontamente reemplazado por Los Prisioneros gracias a Tapia (p. 56).

Ese mismo año, Jorge González ingresó a la Universidad de Chile para estudiar Ingeniería en Sonido, instancia en la que conoció a Carlos Fonseca, quien provenía de una familia de clase acomodada.

Carlos Fonseca: Me acuerdo de las primeras veces. Lo vi por primera vez en una [pre-recepción] antes de entrar a clases, pero así como vi a todos mis compañeros.

Con él me empecé a contactar cuando caché su onda musical, divertida y sarcástica, o sea, me cayó bien. En algún momento nos sentamos juntos [...] fue como cuando te haces amigo de alguien en el colegio... Ahí armamos una relación de amistad musical universitaria (Osses, 2023. p. 57).

Asimismo, Fonseca trabajaba y administraba de manera paralela una disquería llamada Fusión, ubicada en la comuna de Providencia. Poco después, abandonaría sus estudios para enfocarse en los proyectos que desarrollaba cotidianamente, tales como una columna en la revista Mundo Diners y un programa musical en Radio Beethoven.

Por otra parte, la unión definitiva entre González y Fonseca se concretó gracias a Igor Rodríguez (futuro vocalista y tecladista de Aparato Raro), quien era amigo de ambos en la Facultad de Artes. Fue él quien solicitó a Jorge, en nombre de Fonseca, algunas canciones de su banda para reproducirlas en su espacio radial.

Quise hacer un llamado a músicos nuevos para hacer un programa de fin de año, una selección de todas las cosas que se recibieran y le dije a César [un amigo], que le dijera a Jorge que me trajera algo —también le dije a Igor [Rodríguez] de Aparato Raro, que en esa época no era Aparato Raro, era otro grupo— y Jorge vino a dejarme la cinta. Y ahí me acuerdo que la escuché en el rack de Fusión y ahí escuché [...]

Apenas lo escuché dije: que buenas canciones, que buenas letras y que comercial (Osses, 2023. p. 57).

Como consecuencia de este encuentro, en 1984 Carlos tomó la decisión de convertirse en el mánager de Los Prisioneros, dando origen al movimiento de rock chileno que dominaría la segunda mitad de la década. A partir de entonces, la banda comenzó a generar un creciente interés en recintos universitarios, alcanzando notoriedad no en su propia comunidad, sino en el circuito “cuico” e “intelectual”, compuesto por personas cuyas perspectivas solían ser contradictorias con los ideales

del trío. Este fenómeno contribuyó significativamente a la expansión de su popularidad.

Para Pateando... nosotros queríamos saltar de tocar en las escuelas de arte de las universidades, en La Reina o Ñuñoa, y queríamos tocar en los gimnasios de los barrios, porque igual era loco que nosotros tocáramos en La Reina, en cambio en San Miguel no nos conocía nadie, no sabían quiénes eran Los Prisioneros ni nada (Osses, 2023. p. 64).

Tras la inminente masificación y el creciente éxito que estaba alcanzando el grupo, su mánager tomó partido en la organización del lanzamiento oficial del primer álbum del conjunto, *La voz de los '80*. El cassette salió a la venta el 13 de diciembre de 1983, bajo la etiqueta de la recién inaugurada productora Fusión. Con un sonido *punk* influenciado por *The Clash*, la banda logró posicionarse en la vanguardia musical del momento, impulsada además por la invasión pop que emergía con fuerza en Argentina tras la guerra de Las Malvinas.

Asimismo, a mediados de 1985 la multinacional EMI dejó de lado su autocensura y firmó un contrato de distribución con Fusión con el fin de expandir el alcance del álbum en todo el país. La difusión del disco se realizó desde Arica hasta Punta Arenas, ampliando la presencia del conjunto en las radios donde ya sonaban canciones como “Sexo” y “La voz de los '80”. Este proceso contribuyó a abrir las fronteras para las bandas locales, anticipando lo que se convertiría en el boom del pop latino de los años ochenta.

Sin embargo, fue con la publicación del segundo álbum, *Pateando Piedras* (EMI 1986), que Los Prisioneros lograron consolidarse como una banda auténtica y de amplio impacto internacional. Dicho disco identificó al continente, entonces dominado por dictaduras, a través de la canción homónima “Pateando Piedras”, la cual, gracias a la agudeza de las letras de crítica social de Jorge González, se transformó en un himno para diversos países.

Este disco se demoró dos años en salir [1986] después de *La voz de los '80*. En esos dos años, ellos estuvieron tocando y no tuvieron mucho tiempo para trabajar. Entonces, cuando entraron al estudio —ya presionados porque había

que grabar el disco, porque si no, salíamos el 87 — mientras grababan iban haciendo canciones. En ese momento fue el disco más importante de Los Prisioneros. En este país nadie lo ha hecho con su segundo disco, sobrepasar el primero, el segundo generalmente es inferior. Pero este no y eso fue súper bueno. Además, se juntó con todo el apoyo de la EMI (Osses, 2023. p. 63).

Con una fama ya consolidada, la banda recibió rápidamente por parte de EMI la solicitud de grabar su tercer álbum, *La Cultura de la Basura*. En esta producción, la participación de Miguel y Claudio adquirió mayor protagonismo dentro del proceso compositivo, llegando a registrar cuatro canciones, entre ellas “Lo Estamos Pasando Muy Bien”, “Algo Tan Moderno” y “Somos Sólo Ruido”.

Sin embargo, a pesar de este involucramiento más colectivo, el disco publicado en 1987 resultó ser un fracaso en ventas. Con el tiempo, ha sido considerado como el trabajo menos prolijo y menos apreciado tanto por la propia banda como por sus seguidores.

Claudio Narea: Nuestro tercer disco, *La Cultura de la Basura*, fue editado el 3 de diciembre de 1987 y fue el primero para el compuse canciones. Según muchos fans es el mejor. Yo creo que es un álbum interesante, imperfecto y excesivo (Osses, 2023. p. 75).

Carlos Fonseca: Las cosas cambiaron bastante entre el lanzamiento del *Pateando Piedras* y el de *La cultura*... Este tuvimos que hacerlo en un colegio, El León Prado, para que veas como cambiaron las cosas. En el anfiteatro del colegio, y no se llenó ninguna de las dos funciones. Lo que pasa es que sacamos el single [“Que no destrocen tu vida”] y fue un fracaso [...] yo quería como single “Maldita sudaca” o “Pa pa pa”. Igual... salimos con gran cifra de ventas. [...] Ese [disco] tiene que ver con su experiencia con el éxito y lo que pasaba acá en Chile, es el disco más contingente y político que hay de Los Prisioneros (Osses, 2023. p. 75).

Además de lo anterior, la banda enfrentó un fuerte boicot por parte del gobierno militar, que buscó impedir la promoción del disco dentro del país. Esto se debió a que

la prensa oficialista los calificaba como un grupo “sospechoso” y “peligroso” para el *status quo* de la dictadura. Asimismo, ante el plebiscito de 1988, cuando la prensa consultó la postura del grupo durante la conferencia de prensa destinada a anunciar la gira del disco, el trío declaró públicamente su apoyo a la campaña del No.

En *La cultura de la basura* todo lo hizo él. O sea, los tres, pero en el fondo era más una cosa de él [Jorge]. De partida no dejaron que ninguna canción saliera y yo quería sacar unas donde cantaba el Claudio y Miguel, porque me cargaban. También intenté que las canciones que cantaba Claudio y Miguel las cantara el Jorge... no dejaron que nadie se metiera en el sonido, se pelearon con el Caco, la carátula la hizo la Jaqueline, el orden lo hicieron ellos, Jorge se encargó que el single fuera ese y yo quería que fuera “Maldita sudaca”, pero Jorge se obsesionó con que fuera “Que no destrocen tu vida” y no hubo nada que hacer. Todo eso causó muchas fricciones que después tratamos de solucionar en una gira triunfal de Los Prisioneros por Chile, que fue un fracaso. Aparte de lo que ellos hicieron con lo del No que, bueno, igual yo se los respeté, nunca los achaqué por eso, más los achaqué por su actitud de súper estrellas y que habían metido las patas. Entonces, después de una larga discusión, tomaron la decisión de ponerse las pilas y ponerse serios y ahí vino Colombia (Osses, 2023. p. 78).

Posteriormente, durante las giras, los indicios de una comunicación deteriorada entre los integrantes se intensificaron, revelando intereses cada vez más divergentes, especialmente por parte de Jorge González. Cansado de la fórmula creativa previa y, particularmente, del último disco, González encontró en los álbumes de *acid house* presentados por su mánager un nuevo sonido y una estética que lo cautivaron profundamente. Influenciado por la simplicidad de la música electrónica y por la ausencia de una imagen autoral explícita en sus portadas, comenzó a replantear de manera radical la dirección musical que deseaba seguir.

No obstante, su vida personal también comenzó a tomar un rumbo distinto, ya que inició una relación amorosa con Claudia Carvajal, esposa de su mejor amigo e integrante de la banda, Claudio Narea. Esta situación fue descubierta por Narea gracias a unas cartas escritas por Jorge, cuya caligrafía era inconfundible. Tras ser

confrontada, su esposa admitió la verdad, lo que fracturó profundamente la relación interna del conjunto y se proyectó posteriormente en las letras y *demos* que expresaban el amor que Jorge González sentía intensamente por Claudia.

Claudio Narea: En febrero de 1989, descubrí en un cajón de la cómoda de nuestro dormitorio, unas cartas con la inconfundible letra de Jorge. Una escritura desordenada y plagada de alusiones sexuales, en donde la trataba de “niña”. Cuando las leí, enloquecí. Jamás se me pasó por la cabeza que podía estar ocurriendo algo así (Osses, 2023. p. 91).

Tras este acontecimiento, ese mismo año la EMI financió la grabación del cuarto álbum de la banda. En este contexto, Carlos Fonseca solicitó que el proceso se realizara en Estados Unidos, petición que fue autorizada por el director de la discográfica, Julio Sáez, quien asignó la producción al futuro “Rey Midas” del pop-rock latino, Gustavo Santaolalla, junto con su colaborador Aníbal Kerpel. Con ello, Jorge González se convirtió en el único integrante del grupo en viajar al país norteamericano, dado que a Miguel Tapia se le negó la visa de ingreso. Gracias al trabajo conjunto de González, Santaolalla, Kerpel y otros colaboradores, el disco alcanzó su forma final, consolidándose como una pieza musical de gran relevancia dentro del catálogo de la banda.

Jorge González: El disco en el que más empezamos a pensar en cantantes latinos fue en *La cultura de la basura*. Ahí fue cuando alucinamos con Adamo y todo eso. *Corazones* todavía tenía eso, pero en *Corazones* ya se me había metido mucho el acid house. En realidad el *Corazones* originalmente iba a ser un disco muchísimo más tecno, pero la producción de Gustavo (Santaolalla) lo ablandó, en el sentido de ponerle sonidos más redonditos, menos puntudos, pero al mismo tiempo le dio más peso. Gustavo le dio una cosa más comercial, mucho más comercial (Osses, 2023. p. 98).

Claudio Narea: Durante ese tiempo de locura, Jorge compuso *Corazones*. Ese disco de “bajo perfil” —que llegaría a ser el más vendido de todos— fue el único álbum de la banda grabado íntegramente en Estados Unidos. Producido por Gustavo Santaolalla, tenía un sonido muy superior a los anteriores.

Supongo que fue Carlos quien me entregó un casete con los demos. Cuando puse la cinta en mi equipo de música tuve una desagradable sorpresa. Me sentí humillado. ¿Cómo era posible que escribiera canciones para Claudia y esperase que yo las tocara? (Osses, 2023. p. 92-93).

Publicado el 20 de mayo de 1990, el álbum *Corazones* fue recibido tanto de manera favorable como desfavorable por sus seguidores más fieles. En efecto, los contenidos ligados a la crítica social y al carácter contestatario, elementos distintivos de la banda hasta ese momento dejaron de ser el eje central, ya que, tal como sugería el título del disco, las canciones abordaban el amor y una faceta más íntima de Jorge González, hasta entonces inédita. De este modo, las temáticas se desplazaron hacia situaciones de índole emocional y sentimental, aspecto que no fue del todo bien acogido por el público más politizado del conjunto.

Sin embargo, las generaciones más jóvenes, así como audiencias de países como Estados Unidos y México, respondieron positivamente al sonido bailable, electrónico y emocional del álbum, el cual continúa siendo valorado hasta la actualidad. Con el tiempo, *Corazones* se convirtió en una obra musical de gran relevancia, marcando la década de los noventa, representando el auge del pop-rock latino, vendiendo más de 180 mil copias y obteniendo cuatro discos de platino.

En la actualidad, el álbum es considerado el mejor trabajo de Los Prisioneros y una pieza atemporal que mantiene su influencia en nuevas generaciones.

Otros estudios - Los Prisioneros: entre la *new wave* y la Nueva Ola

El estudio del musicólogo Rodrigo Arrey, publicado en *Contrapulso: Revista latinoamericana de estudios en música popular*, presenta una conclusión particularmente original respecto a la banda chilena Los Prisioneros. En dicho trabajo, el autor plantea un problema teórico en torno a la relación entre la música de protesta y la música bailable, tomando como caso de análisis el repertorio del conjunto. Esta tensión entre dos ideas aparentemente opuestas o al menos consideradas tradicionalmente como incompatibles, se articula mediante un examen del vínculo entre los jóvenes de la época y las dimensiones del cuerpo y la mente. Para ello,

Arrey desarrolla su investigación a partir de la influencia de la *new wave* norteamericana y británica, así como de la impronta musical y discursiva de la Nueva Ola chilena dentro del contexto sociopolítico de las décadas de 1970 y 1980 en Chile.

Por otra parte, las letras de la banda han sido valoradas por diversas audiencias periodísticas, académicas y profanas como el principal componente de su relevancia social y cultural. Desde la perspectiva de Vilches, Los Prisioneros encarnan el espíritu comprometido de artistas de la Nueva Canción Chilena, tales como Violeta Parra y Víctor Jara. Esta interpretación coincide con la postura de otros investigadores, como Fielbaum y Thielemann, quienes leen las letras de los primeros álbumes como representaciones de los procesos sociales, políticos y económicos de los años ochenta (Arrey, 2020).

En este marco, el objetivo del artículo radica en examinar la particularidad de Los Prisioneros, entendidos como una síntesis y, al mismo tiempo, una dislocación entre la *new wave* y la Nueva Ola chilena. Desde allí se formula la siguiente pregunta: ¿cómo y en qué sentido podría comprenderse la relación entre baile y letra con contenido social en las canciones del trío? Asimismo, se plantea qué elementos deben considerarse y qué argumentos intervienen en la reflexión sobre dicha articulación. Para abordar estas interrogantes, Arrey recurre a dos conceptos centrales. Por un lado, el del cuerpo, entendido según Shepherd como un medio eminentemente corporal cuya fuerza performativa trasciende los procesos de significación y opera a un nivel sensorial que puede eludir la conciencia (Arrey, 2020), y por el otro lado el intelecto como un concepto estático en la música para ser percibidos y comprendidos. En esta línea, el baile impulsado por la música se inscribe más en el ámbito de lo físico que en el de lo intelectual.

Finalmente, a partir de estas consideraciones surge una nueva pregunta: ¿fue el baile simplemente un vehículo para transmitir mensajes sociales de manera más eficaz entre las audiencias jóvenes de la época, o fue el contenido social la coartada que dichas audiencias necesitaron para acceder a los placeres de un baile que difícilmente podía considerarse como mera entretención en un contexto profundamente politizado?

Por otra parte, el segundo concepto considerado en el estudio es el de juventud. Según Gilbert y Pearson, el baile social derivado del *performance dance* constituye una experiencia colectiva protagonizada por personas sin formación profesional, que ejerce una resistencia de carácter semiótico. De este modo, el baile se vuelve un recurso esencial para grupos socialmente marginalizados y, en el caso chileno de los años ochenta, funcionó como una forma de resistencia cultural para jóvenes de diversas clases sociales. Ello se enmarcaba en un contexto donde predominaban el desempleo, la crisis económica, la represión cotidiana de la dictadura y, al mismo tiempo, las críticas desde sectores de izquierda respecto a una supuesta falta de memoria histórica por parte de la juventud.

chicos onda pop que [...] prefieren integrarse lo más pronto al baile y jugar a triunfadores. [...] No tienen forma de añorar el pasado y se rebuscan para vivir el presente a todo dar. Critican, gritan, patalean como todos los lolos de todos los tiempos... y les gusta hacerlo bailando (Arrey, 2020, p.52)

A partir de ello, el estudio formula nuevas interrogantes: ¿cómo podría interpretarse la influencia musical de movimientos como la Nueva Ola chilena en Los Prisioneros? y, finalmente, ¿qué afinidades pueden establecerse entre dicha influencia y el impacto de la *new wave* en Chile durante la década de los ochenta?

En consecuencia, y siguiendo la línea analítica que vincula cuerpo y música, Arrey retoma a Bourdieu, quien afirma:

La música es una 'cosa corporal'; encanta, arrebatata, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los ritmos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento. La más 'mística', la más 'espiritual' de las artes es quizá sencillamente la más corporal (Arrey, 2020, p.52).

No obstante, pese a esta afirmación sobre la dimensión corporal de la música, Arrey incorpora la contraparte teórica con el fin de ampliar la discusión y contrastar ambos enfoques. Para ello recurre a McClary, quien recuerda el persistente conflicto que han

suscitado los efectos corporales de la música y el baile tanto en sectores políticos conservadores como progresistas. Mientras los primeros denuncian su ausencia de significado literal y, por ende, su supuesta inutilidad política.

La izquierda usualmente ha intentado aprovechar la música canalizando sus energías hacia fines pragmáticos –más evidentemente en estilos *pseudo-folk*, que funcionan presuponiendo un vínculo sin mediaciones con raíces tradicionales y minimizando la interferencia de la música como tal–. La canción folclórica política es la versión izquierdista del himno calvinista: las letras sobresalen para controlar “el significado”, la música queda reducida al estatus de vehículo, cualquier apelación desfavorable al cuerpo eliminada (Arrey, 2020, p.53).

En este sentido, la descripción coincide con las características de la Nueva Canción Chilena a comienzos de los años setenta. Como expresaba Víctor Jara en una de sus canciones: “Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz / canto porque la guitarra / tiene sentido y razón”. Se trata de un enfoque que busca suprimir la dimensión corporal y aspira a que el auditor “escoja” el significado dentro de la musicalidad.

Este énfasis en el significado continuaría luego en varios artistas del Canto Nuevo durante la década de 1980, quienes buscaban que sus obras fueran decodificadas principalmente por su contenido textual. En oposición a ello y en términos del propio Eduardo Carrasco de Quilapayún, la alternativa consistía en “hacer música expresiva sin adornos ni exageraciones”. No obstante, será justamente este “exceso” el elemento que distinguirá a Los Prisioneros tanto de la Nueva Ola chilena como del Canto Nuevo, posicionándolos en un lugar singular dentro del panorama musical del período.

En Los Prisioneros, en cambio, ese “exceso” se manifiesta en la presencia del baile como recurso central, sin que ello implique la subordinación de la dimensión cognitiva frente a lo corporal. Para ejemplificar esta tensión, el estudio toma la canción “Lo estamos pasando muy bien”, del álbum *La cultura de la basura* (EMI, 1987), cuyos versos articulan una ironía social orientada hacia el contexto de la dictadura. En este caso, el baile no constituye un mero vehículo del mensaje: ambos elementos

coexisten y ninguno predomina sobre el otro. Al respecto, la investigación cita a Jorge González:

No son necesariamente separables la música para bailar de las letras que tengan alguna finalidad. Tenemos canciones como “Sexo” que tienen una idea pesada y que más encima se pueden bailar. No creemos que haya momentos para la cultura y momentos para pasarlo bien. Los dos momentos son lo mismo (Arrey, 2020, p.54).

En este sentido, la articulación entre ambos conceptos —que para la Nueva Ola chilena y el Canto Nuevo resultaba incompatible— es resignificada por Los Prisioneros, quienes integran el recurso del baile sin privilegiarlo por sobre el contenido lírico. Asimismo, la problemática se intensifica en un contexto donde tanto la dictadura como las fuerzas de oposición reconocían que la músicaailable contribuía a la estabilidad del régimen. A partir de ello, la ambigüedad en la percepción pública de la música de Los Prisioneros se origina, en gran medida, por esta tensión.

Esta idea es reafirmada por Narea, quien, en un reportaje de TVN Los Prisioneros: Más allá del rock, señala:"

Muchas veces izquierdistas pensaban que nosotros éramos de derecha, porque tampoco coincidía con el lenguaje que ellos ocupaban, y los de derecha pensaban que éramos comunistas. Y el problema es que no éramos nada: éramos nosotros no más, que agarrábamos de acá o de allá e íbamos formando nuestra propia opinión (Arrey, 2020, p.55).

Por otra parte, es en el baile donde la Nueva Ola chilena converge con la *new wave* británica y norteamericana en la propuesta de Los Prisioneros. En efecto, la *new wave* de comienzos de los años ochenta se caracteriza por un sonido de rock directo y, principalmente, orientado hacia loailable.

Asimismo, uno de los recursos que otorgó este carácterailable a la *new wave* fue el patrón rítmico *double backbeat*. Esta rítmica consiste en la acentuación de los pulsos

débiles del compás en un cuatro cuartos, en el cual el segundo pulso se subdivide en dos corcheas y el cuarto pulso se acentúa mediante la duración de una negra.

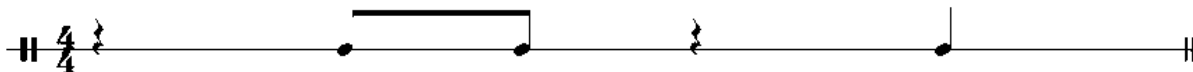


Imagen 1: Patrón rítmico *double backbeat*

Fuente: Arrey, 2020, p.57

Entre las canciones que emplean este recurso como referencia se encuentran “Paramar”, “Sexo” y “Mentalidad televisiva”. Todas ellas presentan la rítmica *double backbeat* en la batería, acompañada por una guitarra que arpegia mientras mutea el sonido, rasgo característico de los nuevaoleros.

Asimismo, Jorge González manifestaba una preferencia por utilizar tonos limpios en la guitarra: “Lo bueno que tenía el ska, aparte de que recordaba a la Nueva Ola, era que sonaba tarriente, y por eso para nosotros era fácil de tocarlas” (Arrey, 2020, p. 58).

El baile, en cambio, desempeñó un rol fundamental en los años sesenta, lo que permitió que la juventud chilena se acercara a la Nueva Ola en inglés (Arrey, 2020, p. 58). Sin embargo, la primacía del significado de las canciones fue desplazada por un énfasis en lo material de la música, particularmente en su fuerza rítmica y en el baile. Además, durante esa misma década surgió un fenómeno ampliamente popular relacionado con lo anterior: “la fiebre del *twist*”. Era algo muy común en esos años y, según Sergio Pujol mencionado por Arrey, “nadie bailaba mal el *twist*”.

Por otro lado, la Nueva Ola chilena adoptó una posición contraria a esta corriente, situándose como el “otro” frente a la Nueva Canción Chilena y oponiendo el cuerpo a la mente. En contraste, la juventud, ante la etiqueta de “olvidarse de Chile” impuesta por “los mayores de bigote y poncho” hacia los rockeros, encontró una respuesta en Los Prisioneros. Esta agrupación integró el baile y la crítica social como una unidad en la que ambos elementos se reforzaban mutuamente. Tal integración, inconcebible para la Nueva Ola chilena, fue lograda por Los Prisioneros, quienes fusionaron ambos aspectos y alcanzaron una mayor masividad al estrechar su relación con el público.

1.3 Problemática

El álbum *Corazones*, según la revista *Rolling Stone*, es considerado uno de los más importantes en la historia de la música pop chilena. De hecho, “en el ranking de *Rolling Stone* (04/2008) de los 50 discos principales de la música popular chilena, *Corazones* ocupa un honroso noveno lugar, considerando que la medición abarca casi cuarenta años de producción discográfica (1966-2005)” (González, 2022, p. 329).

Asimismo, se trata de un disco que marca un abandono de las influencias de *rockabilly*, *reggae* y *ska*, características del sonido crudo y contestatario que *The Clash* había consolidado desde el *punk*. Este viraje estético se distancia del enfoque técnico desarrollado previamente junto a Caco Lyon en los primeros trabajos del grupo:

Claudio Narea: Nuestro disco estaba casi listo, pero Jorge no estaba feliz. Él sentía que varios temas todavía no sonaban tan bien. Alguien nos habló de Caco Lyon, quién supuestamente tenía un estudio superior al de [Pancho] Straub [primer estudio escogido]. Equipado con [una] grabadora de 16 pistas y muy buenos micrófonos, prometía un resultado que dejaría tranquilo al inconformista de Jorge. En ese lugar grabamos todas las canciones de sonido ska y reggae (Osses, 2023, p.60).

El estudio de “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón” reviste un alto valor para la música, la cultura y la academia, principalmente por la riqueza compositiva que ambas piezas presentan dentro del repertorio del pop chileno. Estas obras permiten analizar cómo Jorge González elaboró un lenguaje musical singular mediante la integración de recursos melódicos, rítmicos y armónicos asociados a géneros internacionales, pero reelaborados desde una sensibilidad local. De este modo, su estructura formal, el tratamiento de sus motivos, la organización de sus progresiones armónicas y la construcción de líneas melódicas evidencian un proceso creativo que dialoga con tradiciones diversas sin perder coherencia estilística.

Asimismo, el estudio compositivo de estas canciones ofrece una oportunidad para comprender cómo se articulan elementos estéticos capaces de generar familiaridad

auditiva y, a la vez, una identidad propia dentro del panorama musical chileno. Desde una perspectiva cultural, estas obras funcionan como textos sonoros que condensan transformaciones generacionales y modos particulares de expresión afectiva. En consecuencia, su análisis no solo profundiza en los procedimientos compositivos empleados, sino que también aporta a la reflexión sobre cómo ciertas decisiones musicales pueden influir en la formación de imaginarios sociales y en la evolución de la música popular latinoamericana.

A partir de estas preguntas fundamentales, se identificó en estas piezas un vacío y, al mismo tiempo, un valor investigativo significativo para ser abordado con rigor y profundidad desde la composición musical, así como para la comprensión de la música en sí misma.

1.4 Fundamentación

La justificación de este seguimiento académico se sustenta en el valor musical y cultural del disco. Asimismo, dicha pertinencia se ve reforzada por el respaldo de su propio productor, Gustavo Santaolalla, reconocido productor, compositor y músico argentino (Costas C. (director) 11 de septiembre del 2018, *Entrevista a Gustavo Santaolalla* [Emisión de radio], Radio ADN).

Hay un reconocimiento, especialmente de ese disco, en lugares como México y Estados Unidos. Tú vas, hoy en día, a una noche de *rock* en español en Estados Unidos —que por ahí toca Café Tacvba, cualquiera, bueno— y, en el momento en que no tocan las bandas y van pasando música, seguro, pero seguro —te lo puedo firmar— que en un momento de la noche va a sonar “Estrechez de Corazón” y “Tren al Sur”. Los dos temas, en algún momento, suenan, porque forman parte ya como de una 'iconografía' de lo que es este... de lo que es el movimiento de música alternativa hispana. Importantísimo.

Es un disco —este— que marcó época, y que sigue siendo válido, porque, para mí, las cosas buenas, las obras artísticas buenas, tienen que tener ese factor de atemporalidad.

Por otra parte, se trata de un disco que influyó en una amplia variedad de artistas nacionales e internacionales, entre ellos Javiera Mena, Claudio Valenzuela, Santaferia, Moral Distraída, Pedro Cruells y otros. Estos creadores han destacado explícitamente el impacto de *Corazones*, de sus autores y de sus canciones. Tales afirmaciones, expresadas en palabras de los propios artistas, fueron recopiladas en la revista web *Solo Artistas Chilenos* por Galleguillos C. (2020, 20 de mayo).

Para alcanzar la finalidad del estudio, resulta pertinente desarrollar un análisis musical y género musical a las canciones, considerando que, en el ámbito académico, no existen investigaciones de este tipo sobre dicho álbum. Del mismo modo, se vuelve necesario examinar sus influencias musicales, sus elementos distintivos y las razones que subyacen a su construcción. Por lo tanto, este conjunto de técnicas constituirá el

conjunto de herramientas empleadas para descifrar estas 2 piezas seleccionadas del disco *Corazones* de Los Prisioneros.

1.5 Pregunta de Investigación

Dentro de este marco contextual, y considerando el conjunto de interrogantes previamente planteadas en torno a la composición musical, emerge la pregunta central que orienta el desarrollo de esta investigación. Esta interrogante define las intenciones y el enfoque general de la presente tesis, situando su propósito en la comprensión profunda de los procedimientos compositivos que configuran la identidad musical del álbum.

¿Qué géneros musicales se encuentran dentro de “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón” del álbum *Corazones* (EMI 1990) de Los Prisioneros, y qué rol cumplen en las canciones?

1.6 Objetivos

Objetivo General:

Identificar qué géneros musicales se encuentran dentro de "Tren al Sur" y "Estrechez de Corazón" del disco *Corazones* de Los Prisioneros (1990, EMI), para visualizar su rol musical en estas, mediante un análisis musical y género musical. Con la finalidad de aportar un estudio musical para todo público.

Objetivos Específicos:

- 1.- Analizar la canción "Tren al Sur" y "Estrechez de Corazón", del álbum *Corazones* de Los Prisioneros, mediante un análisis musical, con la finalidad de examinar la relación entre la armonía, la rítmica y la melodía, la función de los instrumentos involucrados.
- 2.- Identificar y determinar los géneros musicales en "Tren al Sur" y "Estrechez de Corazón" del álbum *Corazones* de Los Prisioneros, mediante un análisis de género musical. Con la finalidad de estructurar y clasificar los géneros musicales de las canciones.
- 3.- Explicar la relación de los géneros musicales analizados en las piezas elegidas con su contexto, relevancia, y aporte. Con el propósito de determinar el rol que cumplen en las canciones seleccionadas del disco.

II. MARCO TEÓRICO

2.1 La escena musical chilena desde la perspectiva de las bandas pilares de los 80s y 90s, y su punto de vista cultural ante Los Prisioneros

La música popular chilena durante las décadas de los años 80 y 90 experimentó uno de los movimientos musicales más representativos del periodo. En particular, el *pop* chileno surgió gracias a bandas como Los Prisioneros y Aparato Raro, las cuales irrumpieron en la escena musical nacional con una propuesta que contrastaba con la estética de la Nueva Ola chilena, un movimiento con el que la juventud ya no se sentía plenamente identificada. En consecuencia, emergió una nueva generación de músicos que buscaba expresar sus deseos y tensiones en el contexto de la realidad dictatorial que atravesaba el país entre los años 80 y comienzos de los 90.

Asimismo, este proceso evolutivo de la música nacional fue presenciado por Luciano Rojas (ex integrante de La Ley y fundador de Saiko), quien tuvo la oportunidad de ver a Los Prisioneros en sus inicios. La percepción de Rojas sobre el grupo fue la de unos músicos “bien agresivos”, con notable actitud y personalidad en el escenario, situación que culminó en una trifulca con el público. Un hecho que, según reconoce, fue desastroso aunque inolvidable (Guillermo, 2016).

Posteriormente, la influencia musical de Los Prisioneros fue adquiriendo cada vez mayor notoriedad y motivando a otros artistas a incorporarse a una escena que cobraba fuerza en el país. En este sentido, Pablo Ugarte, ex vocalista de UPA, relata que cuando su banda estaba activa en el circuito, se consideraban músicos “grosos”; sin embargo, al conocer a Los Prisioneros, para él estos jóvenes eran “ultra groso”, debido a la potente “llegada” que tenían sobre el público, un impacto que no lograban comprender del todo (Guillermo, 2016).

Finalmente, para Juan Ricardo Weiler, la cualidad más destacada de Los Prisioneros radica en que todas sus canciones podían considerarse *singles*. A su juicio, cada una de ellas era de calidad y constituía un fenómeno admirable, comparable incluso con el de Los Beatles. Además, sus temas sonaban de manera constante en la radio, lo cual resultaba inusual para las bandas de la época, puesto que lo habitual era que un

disco contuviera uno o, a lo sumo, tres canciones destacables. En ese periodo, solo dos agrupaciones presentaban dicha particularidad: Los Prisioneros y Soda Stereo. Por lo tanto, los discos de Los Prisioneros adquirieron una relevancia fundamental para el desarrollo del *pop* chileno (Guillermo, 2016).

Por otra parte, en relación con Aparato Raro, se señala que, el año anterior, sus integrantes formaban parte de una banda llamada Ojo de Horus, caracterizada por un estilo de *jazz rock* y composiciones instrumentales extensas. Sin embargo, gracias a la mediación de Carlos Fonseca, quien les mostró parte de la *new wave* y del *pop* que se desarrollaba en Europa, recibieron la propuesta de orientar su trabajo hacia dicho género.

Posteriormente, apenas contaron con sus primeros *demos*, decidieron presentárselos a Fonseca, quien los llevó directamente a grabar las canciones. Durante estas sesiones surgió su tema más icónico, “Calibraciones”, la primera canción en español de un grupo chileno en sonar en las radios. El impacto de esta producción fue inesperado: la habían grabado en apenas una semana, comenzó a difundirse masivamente y, dos meses después, ya se encontraban de gira por Chile. Fue precisamente en ese contexto cuando recibieron la propuesta de realizar un disco (Guillermo, 2016).

Con el golpe avasallador del álbum *Pateando Piedras*, Los Prisioneros consolidaron lo que sería denominado el *boom* del *pop* chileno entre los años 1986 y 1987. Este fenómeno originó la aparición de nuevas bandas como En Grupo, Cinema, Nadie, Aterrizaje Forzoso, Valija Diplomática, Upa y Viena, entre otras.

En este contexto, Álvaro Scaramelli (Cinema) relata que Latinoamérica arrastraba un sello asociado a la dictadura y a una música politizada, caracterizada por la guitarra y el poncho, la cual se percibía como densa. Sin embargo, de un momento a otro, en países como Argentina, Chile y México, entre otros, se rompió este esquema y se dio paso a una música más divertida, más colorida y desprovista de pretensiones políticas.

Asimismo, este pensamiento es compartido por Rojas y por el periodista Emiliano Aguayo. Rodrigo comenta que, en Chile, el público estaba cansado de lo “lana”, un estilo que consideraba más rebelde o desafiante, mientras que Aguayo enfatiza que los jóvenes de esa época buscaban hacer música “post-Pinochet”, pues sabían que, en algún momento, el dictador tendría que irse, ser asesinado o morir. No querían, por lo tanto, perder su juventud esperando que dichas circunstancias ocurrieran (Guillermo, 2016).

Pablo Ugarte señala que existía una necesidad de escuchar música chilena en la radio; por ello, muchos músicos optaron por producirla ellos mismos. En el caso de Weiler, su experiencia reflejaba este fenómeno, ya que su música sonaba diariamente en las emisoras, lo que constituía para él un hecho inusual, además de increíble e impactante. Asimismo, esta nueva generación de músicos en dictadura impulsó que los medios de comunicación, especialmente las radios, se abrieran a este movimiento emergente, generando un ambiente en el que todos querían participar, según relata Scaramelli (Guillermo, 2016).

Sin embargo, a pesar del éxito considerable que estos nuevos movimientos alcanzaron particularmente en términos de difusión y popularidad, dicho impulso fue rápidamente apaciguado por la multinacional EMI. Esto se debió a que la compañía representaba a artistas internacionales de gran renombre, tales como Madonna y Michael Jackson, cuyas ventas podían verse opacadas por el creciente posicionamiento de grupos chilenos. En consecuencia, la EMI no tenía interés en financiar bandas nacionales ni en permitir que las ventas permanecieran en el país. De este modo, optó por cortar el proceso de raíz, pagando a los medios para que incluyeran prioritariamente a sus artistas extranjeros en la “parrilla” musical (Guillermo, 2016).

A partir de los años 90, y específicamente tras la salida del dictador Pinochet como resultado del plebiscito, la democracia regresó al país de la mano de la Concertación de Partidos por la Democracia. En este nuevo contexto, Chile comenzó a abrirse al mundo, pero también a experimentar una creciente segmentación cultural.

Por ejemplo, durante los años 80 era posible poseer un cassette de Cinema y, junto a él, uno de Metallica sin que ello generara mayor conflicto. No obstante, en los años 90 esta situación pasó a ser fuertemente cuestionada, pues no se consideraba aceptable que una misma persona disfrutara de dos estilos musicales tan distintos. En consecuencia, la escena musical se volvió más segmentada durante esta década.

Además, con el retorno a la democracia, la música y los artistas se vieron profundamente afectados. Existía la esperanza de que, gracias al cambio cultural y político, se generara un escenario propicio para la realización de más recitales y una mayor visibilidad artística. Sin embargo, esto no ocurrió.

En este sentido, Ugarte y Weiler coinciden en que, durante los años 70 y 80, en el contexto de la dictadura, la población necesitaba expresar sus sentimientos y tensiones a través de la música. En contraste, durante los años 90, la ciudadanía se encontraba mayoritariamente satisfecha con el nuevo escenario político y ya no requería manifestar sus emociones en forma de rebelión.

Como consecuencia de este fenómeno, los artistas enfrentaron un panorama desfavorable para su desarrollo, lo que derivó en la pérdida de una valiosa generación de músicos y creadores. Muchos de ellos tuvieron que reorientar sus carreras hacia otros ámbitos laborales, como la actuación en televisión, la participación en orquestas, la colaboración en *singles* o, en casos más extremos, trabajos ajenos al ámbito artístico, como repartir pizzas (Guillermo, 2016).

2.2 La influencias musicales personales de los miembros de Los Prisioneros

Entre los sonidos obtenidos por el conjunto, todo el estilo musical proviene de las influencias que marcaron a Miguel, Jorge y Claudio tanto antes de conformar Los Prisioneros como durante su participación en la banda. En este sentido, el seguimiento directo de sus inspiraciones permitió establecer las directrices del componente artístico del grupo, mostrando el sonido que buscaban alcanzar y la evolución contextual que experimentaron a lo largo de su trayectoria musical.

Asimismo, Miguel Tapia expresa que el baterista es quien asume la mayor responsabilidad dentro de una banda de *rock*, ya que el esfuerzo físico implicado en montar y desmontar el instrumento refleja la exigencia y la carga que conlleva cada presentación.

Por otra parte, al tomar como referencia a Ringo Starr, baterista de *The Beatles*, y a Charlie Watts, de *The Rolling Stones*, Osses (2023) señala que Los Prisioneros no habrían sido los mismos sin la presencia de Tapia.

Por su parte, el primer acercamiento musical de Miguel Tapia surgió a partir de su vínculo con Jorge González. Ambos evidenciaron desde temprano su interés por la música: Miguel, influenciado por *The Beatles*, y Jorge, por los *Bee Gees* y *Electric Light Orchestra*.

Miguel Tapia: Con Jorge formamos el grupo. En realidad, mi punto de vista es así. Con él tuve mi primer contacto en música, yo tenía a Los Beatles y él a los Bee Gees y a Electric Light Orchestra. (Osses, 2023, p.50)

En esta línea, la visión desarrollada durante sus primeros años como Los Pseudopillos marcó profundamente a Miguel en su rol de baterista. En este periodo, tomó a Ringo Starr como un modelo a seguir, enfatizando que lo fundamental era estar al servicio de lo que la canción necesitaba y no buscar el lucimiento personal. Además, incorporó como referente a Topper Headon, baterista de *The Clash*, a quien valoraba por su excelencia técnica (Osses, 2023).

Por otra parte, Claudio Narea manifestó desde muy temprana edad su interés por convertirse en guitarrista, influido inicialmente por el descubrimiento de *Kiss*, banda que marcó profundamente su gusto musical. En particular, tomó como referente a Paul Stanley, guitarrista y vocalista del grupo. Esta afinidad coincidió con su etapa escolar en el Liceo 6 “Andrés Bello”, donde conoció a Jorge González. No obstante, Narea aclara que, además de *Kiss*, dentro de los gustos de Jorge se encontraban los *Bee Gees* y la *Electric Light Orchestra* (Narea, 2009).

Del mismo modo, durante el periodo en que la banda se presentó bajo el nombre de Vinchuka, el conjunto compuso “Cuánto vale el show”, tema que, según Narea, reflejaba el sonido y carácter que deseaba para el grupo. En este trabajo, las letras de Jorge retomaban la esencia de *The Clash*, una de las agrupaciones favoritas de Claudio (Narea, 2009). En paralelo, “Brigada de negro” fue otra de las composiciones en las que Miguel reconoció tanto la calidad del tema como la influencia musical que Jorge incorporaba desde sus propios gustos, ya que la primera versión creada por González poseía un marcado sonido *disco*.

Miguel recuerda:

Me acuerdo que “Brigada de negro” Jorge la hizo solo, le quedó la raja. Llegó con una versión súper buena a mi casa. Y después la hicimos nosotros [como grupo]. Pero yo tengo la sensación que la que hizo Jorge, no es que fuera mejor, pero era diferente y era súper rica [...] me da la impresión que era como más Bee Gees, como más disco (Osses, 2023, p.54).

Además, en cuanto a esta canción en particular, Miguel y Claudio coinciden en ambos libros, “Mi vida como prisionero” y “Exijo ser un héroe” un interés en particular en sonar como *The Cars* en la batería. Una intercepción que demuestra el entusiasmo y dedicación por sonar como sus ídolos musicales. “**Miguel Tapia:** Nosotros queríamos que la caja de ese disco sonara como la caja de *Los Cars* [...] “Brigada de negro” es súper Cars” (Osses, 2023, p. 60).

La idea era comenzar a grabar de forma profesional nuestro primer disco, pero estábamos preocupados por el sonido de la batería. Sentíamos que era el punto débil que tenían nuestros anteriores demos y desconfiamos de como

sonaría esta vez. Le mostramos al ingeniero Francisco Straub algunos discos de The Cars y otras bandas para enseñarle qué tipo de sonoridad buscábamos (Narea, 2009, p. 64).

En el segundo disco del trío sanmiguelino, *Pateando Piedras*, los teclados hicieron su debut dentro de las composiciones. Este cambio no fue casual, ya que Jorge y Miguel habían comenzado a escuchar a *Depeche Mode*, y tanto su fanatismo como los recursos proporcionados por la EMI les permitieron incorporar ese nuevo interés por los sintetizadores en el sonido de la banda. No obstante, Claudio Narea se mantuvo al margen de este entusiasmo.

Claudio Narea: En 1985 debutaron los teclados. Jorge se consiguió prestado un CZ 101, de teclas minúsculas y pronto decidió que debíamos comprar uno igual. En rigor, ya habían sintetizadores en el primer disco, pero el hecho de que Jorge y Miguel descubrieran a Depeche Mode y otros grupos que solían utilizarlos como instrumento principal, hizo que quisieran utilizarlos.

Jorge González: Con Miguel éramos súper fanáticos de Depeche Mode. Pateando Piedras es súper Depeche Mode. “El baile de los que sobran” tiene mucho de “Everything Counts” (Osses, 2023, p. 65).

Uno de los últimos trabajos en que Claudio y Jorge colaboraron antes del álbum *Corazones* fue el sencillo “We Are Sudamerican Rockers”, creado para promocionar la edición internacional de *La Cultura de la Basura*. Este sencillo surgió a partir de la “fiebre de *rock and roll*” que ambos experimentaron, ya que, siguiendo los gustos de sus ídolos, comenzaron a consumir con mayor intensidad dicho género musical.

Habíamos estado leyendo sobre la historia de Los Beatles y nos enteramos de que ellos amaban a los artistas de la primera época del rock and roll, así que como niños obedientes comenzamos a aprender todo lo que pudimos sobre Elvis Presley, Bo Diddley, Gene Vincent y Chuck Berry. [...] Toda esta fiebre de Elvis y cosas por el estilo que tuvimos durante 1988, generó al final algo de rebote para nuestro «trabajo» en serio: el tema «We are southamerican rockers» (Narea, 2009, p.107).

A partir de este punto, es el *Corazones* en que el foco central está encima de Jorge González. Con el distanciamiento y conflictos internos dentro de la banda, Jorge encuentra un nuevo género musical. El *acid house* mostrado por los discos que Fonseca trajo desde Europa dan a González una nueva visión a lo que es la música, donde lo importante del *house* está simplemente en el baile y en su público, y no en la imagen del artista detrás de ella. Para finalizar, aquí una cita de la página web de noticias *La Rata* de Jorge González y la historia de *Tren al sur*:

La influencia más drástica para esos temas la tuve en Bogotá, una tarde de 1988 en la que Carlos me mostró unos discos de “Acid House” que compró en Francia y me volaron la cabeza. Loco... solamente una caja de ritmos y una secuencia torcida de bajo Roland 303 que se matizaban con alguna voz demente. Nunca escuché, ni volvería a hacerlo, algo tan extremadamente original y energizante. Desde esos parlantitos negros chicos la hipnosis me tiraba para adentro y quise hacer algo así con voces y cantos alrededor. Para mí el acid house estaba hecho con los mismos elementos que los remixes de Depeche Mode más cerrados: “People are people”, por ejemplo, y me escondían un misterio valioso y brillante en la onda de “Blue Monday” de New Order, a lo mejor uno de los singles más perfectos de la historia (La Rata, 2020). *Jorge González y la historia de Tren al sur*: “Nadie la tocó por seis meses, la indiferencia fue generalizada”. La Rata.

2.3 Canciones compuestas en el *Corazones*.

El álbum está compuesto por un total de 9 canciones: “Tren Al Sur”, “Amiga Mía”, “Con Suavidad”, “Corazones Rojos”, “Cuentame Una Historia Original”, “Estrechez De Corazón”, “Por Amarte”, “Noche En La Ciudad” y “Es Demasiado Triste”.

Características de elaboración.

Financiado por la multinacional EMI en 1990, el álbum fue compuesto en su forma primaria por Jorge González. Posteriormente, adquirió su versión definitiva gracias a la colaboración y producción de Gustavo Santaolalla y Aníbal Kerpel, este último, asistente de Santaolalla, además de la participación de otros músicos en roles específicos. Asimismo, su lanzamiento tuvo lugar el 20 de mayo de 1990, convirtiéndose en un éxito de ventas y alcanzando una popularidad notable, tanto en el ámbito musical como en el artístico.

El estilo musical del álbum fue clasificado como *synth pop*, un subgénero derivado del *new wave* cuya principal característica es un patrón rítmico influenciado por el *motorik*. Dicho patrón se distingue por ritmos repetitivos y mecánicos, generalmente sostenidos en un compás constante de 4/4, similar a aquel presente en la música *krautrock* alemana.

Asimismo, resulta fundamental precisar la diferenciación entre el *synth pop* y el *new wave*. Mientras el *synth pop* se caracteriza por un sonido asociado al pop electrónico, de timbre suave y sustentado predominantemente en sintetizadores, el *new wave* conserva una esencia heredada del *post-punk*, en la cual predomina el uso de guitarra, batería y bajo, complementados por teclados o sintetizadores.

2.3.1 Curiosidades de “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón”

Con el apoyo de los productores argentinos Gustavo Santaolalla y Aníbal Kerpel, las grabaciones de *Corazones* avanzaron con rapidez y presentaron diversas modificaciones. En una entrevista, Jorge González señaló: “su producción fue fabulosa. En la canción *Tren al Sur*, por ejemplo, se le ocurrió meter el sonido de un charango que tocó él mismo. Brillante. Fue el primero que me dijo que yo era buen músico” (Izquierdo, 2024). *La historia de “Corazones” el disco sentimental que marcó la primera separación de Los Prisioneros*. The Clinic.

Asimismo, a diferencia de las producciones anteriores del grupo, esta cuarta entrega adoptó un tono marcadamente sentimental y electrónico, caracterizado por un uso predominante de sintetizadores y una presencia más acotada de guitarras. En cuanto a las letras, estas se vinculan a temáticas de romance, intimidad y melancolía, influenciadas por la situación personal del compositor. “Cuando compuse y grabé ese disco estaba sufriendo de amor por una mujer, por un amor imposible, el mejor amor. Convertí un drama personal en arte, en música. Sabía que hacía un clásico, la música y la letra lo decían”, confesó González.

Del mismo modo, en una entrevista otorgada en 1990 a la revista *Rock&Pop Internacional*, el músico describió la transformación sonora de la banda: “Nos gusta sonar como un grupo distinto, inclusive en cada canción. Es un viraje natural dentro de nosotros. No tener un sonido, sino tener una identidad”. Posteriormente, agregó respecto al proceso creativo: “Fue muy interesante, yo nunca tomé en mi vida, fue de romántico. Es muy raro ser chileno y no ser borracho, es medio fascista. Claro que el trago te hace mal, te pone tonto, te pone feo. *Tren al Sur* está hecho bajo ese efecto. Es como un homenaje a la infancia. Igual es como una canción de amor, de querer escribir de cualquier cosa menos de amor. Y la última canción es de cuando te empiezas a dar cuenta de que te pones un poco viejo. Ya somos un grupo de 25”, confesó (Izquierdo, 2024). *La historia de “Corazones” el disco sentimental que marcó la primera separación de Los Prisioneros*. The Clinic.

En este contexto, algunos músicos han destacado la influencia que las composiciones ejercieron en sus propios trabajos. Por ejemplo, Juan Pablo Órdenes, integrante de la

banda Columpios al Suelo, señala: “*Por Amarte* refleja la condena/salvación de enamorarse perdidamente; *Estrechez de Corazón* reinventa a sus referentes de manera única (no creo haber escuchado una mezcla de la Donna Summer de *I Feel Love* y el Camilo Sesto más brutal)” (Galleguillos, 2020). *¿Es «Corazones» uno de los discos más importantes de la música chilena?*. Solo Artistas Chilenos.

Asimismo, la artista Cler Canifru sostiene:

Sin duda alguna, creo que el disco *Corazones* marcó el camino de muchos artistas que actualmente son referentes del pop en Chile. Si bien no es el primer disco en el que incorporan sonidos de teclados, sintes y samplers (ya estaban comenzando a jugar con esos sonidos en *Pateando Piedras*), en el disco *Corazones* ya se toman la batuta sin disimulo. Generalmente, el pop no está asociado con la crítica político-social como otros estilos (rock, punk, rap, entre otros). Sin embargo, *Corazones* es de los pocos discos que logra una perfecta combinación del pop con todas sus letras, con contenido lírico de contingencia social, que siguen vigentes hasta el día de hoy, como todas las letras de Los Prisioneros (Galleguillos, 2020). *¿Es «Corazones» uno de los discos más importantes de la música chilena?*. Solo Artistas Chilenos.

Estas apreciaciones se ven reforzadas por el análisis publicado en la plataforma de Red Bull bajo el título “*Corazones*, 30 años: Pop de futuro” por Manuel García. Allí se destaca que las letras del álbum funcionan como una forma de autoterapia para González: un quiebre amoroso y diversos conflictos íntimos lo llevaron a desarrollar confesiones categóricas y emotivas. Canciones como “Amiga mía”, “Es demasiado triste”, “Tren al Sur” y “Con suavidad” revelan un tejido autobiográfico que expone un romance destinado a la separación, la soledad y el dolor. Particular relevancia adquiere “Estrechez de corazón”, cuya interpelación inicial (“no te pares frente a mí”) coincide en melodía y métrica con “El amor de mi vida”, de Camilo Sesto. Esta convergencia melódica refuerza la lectura del disco como un trabajo conceptual centrado en el amor (García, 2020). “*Corazones*”, 30 años: *Pop de futuro*. Red Bull.

Además, otras fuentes como La Rata y Guioteca respaldan estas interpretaciones. La Rata reconstruye el proceso de creación de cada una de las canciones del álbum a partir de una entrevista del año 2002, realizada durante la gira de regreso de Los Prisioneros. En este ejercicio retrospectivo, González profundiza en los nueve temas que conforman su producción más exitosa como compositor:

Tren al Sur es una canción que yo quiero mucho. Su letra era muy suave para ser un single y, de hecho, no parecía una canción de Los Prisioneros: era melancólica y se emparentaba con *Paramar* o *Por Favor*, quizás, pero no con la mayor parte de las canciones que había hecho.

Tren al Sur, por todo eso, fue un desafío y tuvimos que trabajarla mucho para que quedara como quedó. Yo creo que agarró un vuelo cuando la produjo Gustavo Santaolalla. A él se le ocurrieron esas bajas de velocidad de un tren que se detiene y parte de nuevo y, además, supo sacarle brillo a la canción.

Es una de las mejores canciones que he hecho.

Estrechez de Corazón: Carlos Fonseca viajó a Europa poco después de grabar *Sudamerican Rockers*, y volvió con montones de discos de acid house, el techno que entonces era la movida. La primera vez que escuché ese sonido mecánico, me fui de raja: lo encontré alucinante, una música increíble. Me enamoré de esa música inmediatamente, y en base a una secuencia de esas fue que se montó *Estrechez de Corazón*. Pero se mezcló con otro sonido, obviamente inspirado en *El Amor de mi Vida* de Camilo Sesto, porque la secuencia de acordes al comienzo era igual. Me parecía una buena idea combinar el acid house con Camilo Sesto (La Rata, 2020). *Jorge González comenta “Corazones” de Los Prisioneros, canción por canción*. La Rata.

Por su parte, Guioteca destaca la impronta romántica, íntima y melancólica del álbum, presente en canciones como “Amiga mía”, “Por amarte”, “Estrechez de Corazón”, “Cuéntame una historia original” y “Es demasiado triste”. Estas piezas se vinculan

especialmente con la relación amorosa —hasta entonces secreta— entre Jorge González y Claudia Carvajal, esposa del guitarrista Claudio Narea.

Asimismo, algunas interpretaciones de “Estrechez de Corazón” sugieren que la letra alude directamente a la posición de Narea como víctima del triángulo amoroso compuesto por él, su esposa y González. Versos como “No vuelvas a hablar así / No rebajes estas relaciones / Si vivimos de cariño y besos / No me digas de odios y traiciones...” han sido leídos en este marco interpretativo.

En relación con su sonido, el álbum se sustenta en teclados, sampleos y baterías programadas, elementos vinculados al house y la música electrónica de comienzos de los años noventa. Este giro estilístico descolocó a los seguidores más estrictos del sonido inicial del grupo, habituados a composiciones como *La Voz de los 80*, *Sexo* y *Mentalidad televisiva*. Por esta razón, diversos críticos y admiradores consideran *Corazones* como el primer disco solista de Jorge González (Fuentes, 2020). *30 años del disco “Corazones”: 10 cosas que no sabías sobre el exitoso álbum de Los Prisioneros*. Guíoteca.

III. MARCO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque metodológico

Esta investigación es de carácter descriptivo, cualitativo y comparativo, puesto que busca interpretar las obras dentro de un contexto musical. En este sentido, los detalles de las piezas seleccionadas serán comparados e interpretados con el fin de alcanzar los objetivos del estudio sobre el disco *Corazones* (EMI, 1990) de la banda Los Prisioneros, desde una perspectiva estilístico-musical.

En primer lugar, el enfoque descriptivo permite identificar y determinar las características de los elementos compositivos, estilísticos y de los recursos musicales presentes en el álbum (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021). A ello se adhiere el carácter cualitativo, dado que se parte de una situación o fenómeno específico, la partitura como objeto de análisis para abordar los objetivos propuestos y obtener un conocimiento integral en un contexto determinado (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021).

Finalmente, desde el enfoque comparativo, la confrontación, el análisis y la búsqueda de similitudes entre las canciones en su contexto cultural de publicación resultan fundamentales para categorizar y definir los estilos musicales presentes en las dos piezas seleccionadas. Este proceso permitirá una comprensión e interpretación académica más profunda de las canciones más representativas del disco a lo largo de la metodología aplicada.

3.2 Tipo de estudio

El tipo de estudio desarrollado en esta investigación se fundamenta en el análisis musical y en el análisis de género musical, aplicados mediante la metodología de codificación manual (Vaismoradi, 2013).

3.3 Técnicas de análisis

En primer lugar, la metodología de análisis basada en la codificación manual será empleada a partir de la familiarización del investigador con el campo musical. Este método se centra en la experiencia auditiva, la identificación y la definición de los géneros presentes en las piezas “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón” (Vaismoradi, 2013).

Asimismo, la codificación manual será operacionalizada mediante códigos cifrados destinados a categorizar y describir cada instrumento musical según sus cualidades sonoras tales como técnica, timbre o materialidad instrumental. Este procedimiento será complementado con un análisis musical de ambas canciones seleccionadas, utilizando un lenguaje técnico respaldado por el libro *Teoría musical y armonía moderna*, vol. 1 de Enric Herrera (1990).

Por lo tanto, el método se aplicará de manera pragmática y en función de las necesidades del estudio; es decir, las herramientas metodológicas serán adaptadas de acuerdo con las características específicas de cada pieza.

3.4 Recolección de datos

Para realizar el análisis musical en esta investigación, se seleccionaron dos piezas: “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón”. Ambas canciones pertenecen al álbum *Corazones* (EMI, 1990) de Los Prisioneros.

Asimismo, esta elección se fundamenta en el impacto cultural del disco, pues dichas obras constituyen las dos composiciones más exitosas y significativas del repertorio del álbum.

3.5 Criterios de validez y limitaciones

Los criterios que estructuran esta investigación se basan en metodologías de análisis de género musical cuya característica central es el estudio de aspectos propios de la *composición musical*. En consecuencia, se descartaron ciertas metodologías de análisis musical que no cumplen con dichos requisitos. Tal es el caso de los planteamientos de Philip Tagg, ampliamente reconocidos en estudios de música popular, pero cuyos métodos se orientan principalmente hacia la *performance* y la *producción musical*. Si bien su propuesta incluye elementos vinculados a la composición, estos no se ajustan plenamente a los criterios establecidos para este estudio.

Por otra parte, las limitaciones de la investigación se relacionan, en primer lugar, con la escasez de partituras disponibles de las canciones del álbum *Corazones* (EMI, 1990). Ante esta dificultad, se optará por respaldar el análisis mediante transcripciones auditivas elaboradas a partir del material original. Asimismo, la principal restricción radica en la imposibilidad de discernir de manera completa la autoría específica de cada recurso o elemento musical presente en las piezas. Por ello, y considerando la disponibilidad limitada de entrevistas y fuentes, se identificarán cuando sea pertinente los aportes musicales de los distintos autores del disco.

3.6 Ética

En el apartado ético del estudio, se respetan los derechos de autor asociados a las canciones analizadas. El material de estudio como partituras y/o transcripciones de las piezas del disco *Corazones* (EMI 1990) de Los Prisioneros, son utilizados con fines académicos y educativos, sin desviaciones malintencionadas o de beneficio malicioso (Pontificia Universidad Católica del Perú, ,2021).

IV. Análisis y Resultados

4.1 Análisis Musical a “Tren al Sur”

Esta canción del álbum *Corazones* se mantiene íntegramente en la tonalidad de La menor (Herrera, 1990, p. 107), y presenta un *tempo* predominante de 90 bpm. Asimismo, la estructura musical de “Tren al Sur” se organiza de la siguiente manera: introducción, estrofa 1, interludio 1, estrofa 2, puente 1, estribillo 1, interludio 2, estrofa 3, interludio 3, estrofa 4, puente 2, estribillo 2, solo, estribillo 3, falso final, pre-coda y coda en fade out.

Por consiguiente, las funciones armónicas asociadas a las distintas secciones estructurales de “Tren al Sur” se disponen de la siguiente manera.

Tren al Sur

Transcripción hecha por Alan S.

Los Prisioneros (EMI 1990)

♩ = 90

Introducción → Sección

Tenor

Tenor 2

Guitarra acústica

Ronroco

Sintetizador de Zampoña

Armonía principal

I Am bVI F I Am bVI F I Am bVI F

Sintetizador de Cuerdas

mf

Melodía principal

Acordeón

Bajo eléctrico

Batería

f

Batería 2

Batería 3

Imagen 2: partitura de "Tren al Sur" - introducción, p.1.

Fuente: elaboración propia.

Estrofa 1 → Sección

9 *mf*

T. Sie - te y me - dia en la ma - ña - na mi a - sien - to to - ca la ven - ta - na es - ta -

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord. Armónia Principal

Bajo E. I Am bVI F I Am bVI F

mf

Bat *f*

Bat 2

Bat 3 *pp*

pp

Imagen 3: partitura de “Tren al Sur” - Estrofa 1, p.6.

Fuente: elaboración propia.

página 45

Puente 1

➡
Sección

13

23

mp

T. ah

T. 2

Guit. Armonía principal

I Am Am bVI F/A

Ronroco

mp I Am bVI F

Sint. Zampoña

Armonía principal

I Am bVI F

Sint. Cuerd.

mf

pp

Acord.

Armonía principal

I Am bVI F

Bajo E.

f

Bat

f

Bat 2

mp

Bat 3

Imagen 5: partitura de “Tren al Sur” - Puente 1, p.13.

Fuente: elaboración propia.

68 1. Solo ➡ Sección

T.

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Armonía principal

I Am bVI F

mp

bIII C/E bIII C/E

ff

Armonía del solo

Armonía principal

Bajo E.

I Am bVI F

f

Bat

mf

Bat 2

Bat 3

Imagen 6: partitura de “Tren al Sur” - Solo, p.42.

Fuente: elaboración propia.

Final Falso → Sección Pre-coda

84 $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 35$ $\text{♩} = 20$ $\text{♩} = 90$

T.

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord.

Bajo E.

Bat

Bat 2

Bat 3

Armonía principal

I Am bVI F

I Am bVI F

Sampleo de estación de trenes, y personas

Armonía principal

Armonía principal

I Am bVI F

I Am bVI F

Imagen 7: partitura de “Tren al Sur” - Final Falso, p.51.

Fuente: elaboración propia.

Coda (Fade-out) → Sección

96 *ff*

T. Tren al sur —

T. 2

Guit.

Ronroco

Armonía principal

I Am bVI F I Am bVI F

Sint. Zampoña *mp*

Sint. Cuerd. *mf*

Armonía principal

Acord.

Armonía principal

Bajo E. I Am bVI F I Am bVI F

Bat *f*

Bat 2

Bat 3

Imagen 8: partitura de “Tren al Sur” - Coda (Fade-out), p.54.

Fuente: elaboración propia.

1.- Estas secciones están armónicamente sustentadas en el primer grado (La menor) y en el sexto grado bemol (Fa mayor) de la tonalidad, mediante un ritmo armónico que alterna estos dos acordes por compás, acompañado de una melodía construida a partir de dicha base armónica. En consecuencia, las partes que se estructuran sobre esta armonización son: introducción, estrofas, interludios, puente 1, solo, falso final y coda.

No obstante, las secciones “Puente 2”, que emplea únicamente ritmo y voz, y “Pre-coda”, que se aparta de este diseño, presentan una variación significativa. Esta última se desplaza hacia un ritmo armónico de un solo acorde, La menor, modificando así la continuidad armónica previa (Herrera, 1990, p.38).

Pre-coda

➡

Sección

53

93

T. Tren al sur

T. 2 Tren al sur

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord.

Armonía principal Armonía principal

Bajo E. I Am I Am I Am

Bat

Bat 2 *fff*

Bat 3

Imagen 9: partitura de “Tren al Sur” - Pre-coda, p.53.

Fuente: elaboración propia.

Puente 2 → Sección

51 Hablado

T. *Res - pi-rar a - den-tro_yhon - do a - le - grías del co-ra - zón*

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord.

Sección rítmica que acompaña a la voz en el puente, sin armonía

Bajo E.

Bat

Bat 2

Bat 3

pp

Imagen 10: partitura de “Tren al Sur” - Puente 2, p.33.

Fuente: elaboración propia.

2.- Esta sección armónica se encuentra configurada por cinco acordes pertenecientes a la tonalidad de La menor. En primer lugar, el séptimo grado bemol (Sol mayor) funciona como acorde de reposo, con un ritmo armónico de un compás. Asimismo, el tercer grado bemol (Do mayor) y el primer grado (La menor) se presentan en un ritmo armónico que alterna ambos acordes dentro de un compás. Finalmente, los grados restantes, el quinto (Mi menor) y el sexto bemol (Fa mayor) se articulan mediante un ritmo armónico de dos acordes por compás, culminando en un retorno al séptimo grado bemol (Sol mayor) como acorde de reposo (Herrera, 1990, p.38).

En definitiva, los estribillos constituyen las únicas secciones de la canción que se estructuran a partir de esta progresión armónica.

27 **Estribillo 1** → Sección

T. 1 no me di gas

T. 2

Guit. **G** **bVII G** → 1er acorde de los 5 grados armónicos que conforman a la sección

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord. **bVII G/D** → 1er acorde de los 5 grados armónicos que conforman a la sección

Bajo E. **bVII G** → 1er acorde de los 5 grados armónicos que conforman a la sección

Bat *f*

Bat 2 *mp*

Bat 3

Imagen 11: partitura de “Tren al Sur” - Estribillo 1, p.17.

Fuente: elaboración propia.

28

T. *f* po bre por

T. 2 *f* po bre

Guit. *f*

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord.

Bajo E.

Bat

Bat 2

Bat 3

bIII C C Am 5

I Am

2do y 3er acorde de los 5 grados armónicos que conforman la sección

bIII C/G I Am

2do y 3er acorde de los 5 grados armónicos que conforman la sección

bIII C I Am

2do y 3er acorde de los 5 grados armónicos que conforman la sección

Imagen 12: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 1, p.18.

Fuente: elaboración propia.

29

T. ir via - jan do_a - sí No

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord.

Bajo E.

Bat

Bat 2

Bat 3

4to y 5to acorde de los 5 grados armónicos que componen el estribillo

V Em Em bVI F bVII G

V Em bVI F bVII G/D

V Em bVI F bVII G

Imagen 13: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 1, p.19.

Fuente: elaboración propia.

4.2 Análisis musical a “Estrechez de Corazón”

En la canción “Estrechez de Corazón” del álbum *Corazones* se mantiene íntegramente en la tonalidad de Do sostenido menor (Enric, 1990, p. 107), y presenta un *tempo* 110 bpm que acelera casi inmediatamente a los 130 bpm. Asimismo, la estructura musical de “Estrechez de Corazón” se organiza de la siguiente manera: introducción, verso 1, pre-coro 1, verso 2, pre-coro 2, puente 1, coro 1, interludio 1, verso 3, pre-coro 3, puente 2, coro 2, y final en fade out.

Por consiguiente, las funciones armónicas asociadas a las distintas secciones estructurales de “Estrechez de Corazón” se disponen de la siguiente manera.

Estrechez de Corazón

Transcripción hecha por Alan S.

Los Prisioneros (EMI 1990)

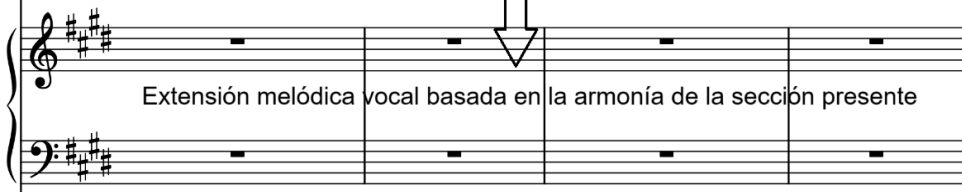
Tenor *mf*
 Sintetizador de Coro
 Sintetizador de Atmósferas
 Sintetizador de Cuerdas *p*
 Guitarra clásica
 Bajo eléctrico
 Batería
 Batería 2
 Congas

Imagen 14: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.1.

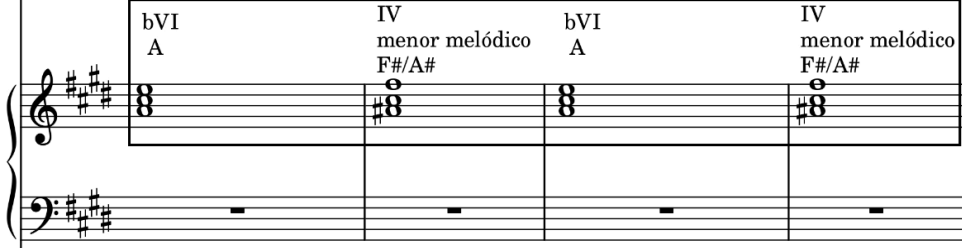
Fuente: elaboración propia.

5

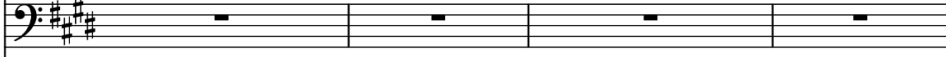
T. 
pue do en - ten - der es - tre - chez de men - te So - por - tar la fal - ta de ex pe - rien - cia

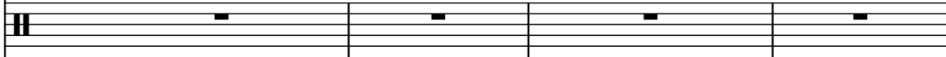
Sint. Coro 
Extensión melódica vocal basada en la armonía de la sección presente

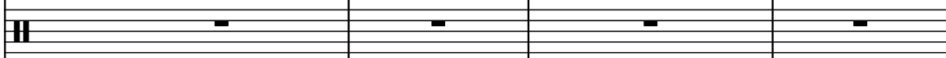
Sint. Atmósfera 
Progresión armónica de la 1ra parte de la introducción

Sint. Cuerd. 
bVI A IV menor melódico F#/A# bVI A IV menor melódico F#/A#

Guit. 

Bajo 

Bat 

Bat 2 

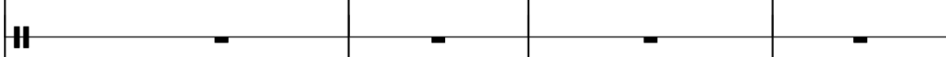
Con. 

Imagen 15: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.2.

Fuente: elaboración propia.

9 $\text{♩} = 130$

T. $\text{Pe-ro no voy a-guan-tar} \quad \text{¡Es-tre-chez de co-ra-zón!}$

Sint. Coro
Finaliza la melodía vocal con el título de la canción en un compás de 7/4.
Esto seguido instantáneamente de la aceleración de *tempo*

Sint. Atmósfera
Cadencia bVI -V- I que separa la 1ra parte de la introducción

Sint. Cuerd.
bVI A V menor armónico G# I C#m

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

ff I C#m

p

Imagen 16: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.3.

Fuente: elaboración propia.

16

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

I
C#m
mp

1er grado arpegiado mantenido hasta la página 12 de la introducción

Sint. Cuerd.

Bajo marcando la tónica de la tonalidad, a un ritmo sincopado que toma los *tempos* débiles de la batería para crear su propia ritmo y protagonismo durante casi toda la introducción

Guit.

I
C#m

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 17: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.5.

Fuente: elaboración propia.

24

T.

Sint. Coro

bVII
B/F#

7mo grado bemol de la escala de C#m. Sin. Coro creando el piso armónico de la parte final de la introducción

Sint. Atmósfera

C#m

Melodía secuenciada en el C#m, que es la tonalidad de la canción, usado como eje tonal y pedal. Contribuyendo en el mov. vertical que carece la introducción

Sint. Cuerd.

Guit.

Ritmo de bajo ahora compuesto en el 7mo grado bemol del C#m. Reforzando la armonía del pasaje

Bajo

bVII
B

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 18: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.13.

Fuente: elaboración propia.

25

T.

Sint. Coro

bVI
A/E

⇒ 3er acorde de la progresión armónica de la 2da parte de la introducción

I
C#m

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Bajo marcando las tónicas de la progresión armónica mientras toma el protagonismo rítmico

Guit.

bVI
A

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

The image shows a musical score for the introduction of the song "Estrechez de Corazón". The score is written for a full band and includes the following parts: T. (Tenor), Sint. Coro (Synthesizer Coro), Sint. Atmósfera (Synthesizer Atmósfera), Sint. Cuerd. (Synthesizer Cuerd.), Guit. (Guitar), Bajo (Bass), Bat (Drum), Bat 2 (Drum), and Con. (Conductor). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score starts at measure 25. The Synth Coro part has a box around the first measure containing the chord bVI A/E, with an arrow pointing to the text "3er acorde de la progresión armónica de la 2da parte de la introducción". Below this box is the chord I C#m. The Synth Atmósfera part has a complex, fast-moving melodic line. The Synth Cuerd. part is mostly silent. The Guit. part has a box around the first measure containing the chord bVI A, with a house icon above it. The Bajo part has a box around the first measure containing the chord bVI A. The Bat part has a simple drum pattern. The Bat 2 part has a simple drum pattern. The Con. part is mostly silent.

Imagen 19: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.14.

Fuente: elaboración propia.

26

T.

Sint. Coro

bVII
B/F#

⇒ 4to y último acorde de la progresión armónica

I
C#m

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

bVII
B

⇒ Bajo marcando las tónicas con su propio *Groove* rítmico

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 20: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.15.

Fuente: elaboración propia.

31

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

I
C#m

La guitarra releva al bajo en el protagonismo rítmico, y además amplía la armonía de la introducción, utilizando el 4to grado de la tonalidad

IV
F#m
Capo traste 4

F#m

mp

Imagen 21: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.16.

Fuente: elaboración propia.

Verso 1

38

T. *f* No vuel-vasa_ha-blar a - sí

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd. Quiebra rítmicamente la sección para conducirnos al verso 1 I C#m

Guit. V menor armónico G G# V *mp* menor armónico G último acorde de la progresión armónica de la introducción, configurando y resolviendo esta sección en una cadencia auténtica IV - V - I I C#m

Bajo *f* *f* *mf* *ff*

Bat *ff* *mf* *ff*

Bat 2

Con.

Imagen 22: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción y verso 1, p.27.

Fuente: elaboración propia.

En este primer análisis armónico de la introducción, se observa que la primera parte de esta sección presenta una progresión conformada por el primer grado, séptimo grado bemol, primer grado, séptimo grado bemol, sexto grado bemol, cuarto grado, sexto grado bemol, cuarto grado, sexto grado bemol, quinto grado armónico y primer grado, estableciendo en los dos últimos grados una cadencia auténtica.

Por su parte, la segunda parte de la introducción está formada por una sucesión de acordes que incluye el primer grado, séptimo grado bemol, sexto grado bemol, séptimo grado bemol y nuevamente el primer grado. Finalmente, la introducción concluye con una cadencia auténtica que conduce directamente al verso 1 (Herrera, 1990, p.76).

Melodía vocal protagonista gracias a su presencia vertical en su mov. melódico basada en la armonía del verso 1

31

49

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

Bajo cumpliendo 2 roles en la canción: dominar completamente la parte rítmico armónica de la pieza y no perder su rol de marcar las tónicas de la nueva armonía para el verso, similar a la introducción

Imagen 23: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.31.

Fuente: elaboración propia.



Fuente: elaboración propia.

I – bVII – I – bVII – bVI – IV menor armónico – bVI – V menor armónico.

Cabe señalar que esta secuencia presenta una notable similitud con la utilizada en la introducción, tanto en su diseño funcional como en su comportamiento cadencial (Herrera, 1990, p.38).

Pre-coro 1

55

ff

T. Es - - tás llo - -

Sint. Coro Melodías más extendidas en base a la armonía y sección

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd. 1er acorde de los 4 que está conformado los pre-coros (excepto el pre-coro 3)

Guit. *mp* bVI A 4^o ∞ Capo traste 4

Bajo *f* bVI A

Bat *f*

Bat 2 *ff*

Con.

Imagen 25: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.33.

Fuente: elaboración propia.

56

T. 8 - ran - do_y no_ha - ces

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

2do acorde los 4 acordes que conforman los pre-coros

Sint. Cuerd.

Guit. 8

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

V G#
menor armónico 4

G#

Imagen 26: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.34.

Fuente: elaboración propia.

67

T. no voy a - aguan - tar ¡Es - trechez de co

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

3er y 4to acorde los 4 que conforman la progresión armónica de la sección de pre-coro

Guit.

Bat

Bat 2

Con.

bVI A 4

bVII B 7

bVI A

bVII B

Imagen 27: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.44.

Fuente: elaboración propia.

157

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.
 La armonía del pre-coro 3 cambia sutilmente, agregando un acorde adicional a la progresión armónica

Guit.
 bVI A

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 28: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 3, p.105.

Fuente: elaboración propia.

158

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

IV menor melódico F#

Acorde de F# mayor es el acorde adicional en el pre-coro 3 de la canción

IV menor melódico F#

F#

4 xoo

Imagen 29: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 3, p.106.

Fuente: elaboración propia.

159

T. no voy a - guan - tar

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

bVI
A

bVI
A

4^o

Imagen 30: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 3, p.107.

Fuente: elaboración propia.

Puente 2

160

T. *¡Es - tre - chez de co ra - zón_*

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

bVII B

I C#m

ff

ff

bVII B

I C#m

Imagen 31: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 3, p.108.

Fuente: elaboración propia.

En los pre-coros de la canción, la progresión armónica está conformada por los grados bVI – V menor armónico – bV – bVII. No obstante, existe una excepción en el pre-coro 3, donde la progresión incorpora un acorde adicional: el IV menor armónico (F# mayor) (Herrera, 1990, p.38).

100

T. - ra - zón!

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Puente basado en el acorde de C#m

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 32: partitura de “Estrechez de Corazón” - puente 1, p.64.

Fuente: elaboración propia.

162

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

En los puentes la armonía está clavada al acorde de C#m

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 33: partitura de “Estrechez de Corazón” - puente 2, p.109.

Fuente: elaboración propia.

En las secciones de puente de “Estrechez de Corazón” todos los instrumentos presentes se ajustan a la armonía del 1er grado, que es el acorde C# menor, con la excepción del final en que utiliza también el centro tonal de la pieza, pero alternando entre la 3ra de picardía y el acorde menor original.

114

T. Oh - oh - oh - oh, ____

Sint. Coro

Sint. Atmósfera *mp*

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

I C#m/G#

I C#m

I C#m

Imagen 35: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.77.

Fuente: elaboración propia.

115

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

IV menor melódico F#

IV menor melódico F#

IV menor melódico F#

pp

4

xoo

Imagen 36: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.78.

Fuente: elaboración propia.

116

T. *8* tu co - ra -

Sint. Coro

Sint. Atmósfera *mp*

Sint. Cuerd.

Guit. *8*

Bajo *bVI A*

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 37: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.79.

Fuente: elaboración propia.

117

T. *8* - zón_

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

V
menor armónico
G#

mf

V
menor armónico
G#

G#

4^o ∞

Guit. *8*

V
G#

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 38: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.80.

Fuente: elaboración propia.

118 Interludio 1

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

V menor armónico G#

Cadencia auténtica V - I

ff

V menor armónico G#

I C#m

f

I C#m

f

fff

ff

Imagen 39: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.81.

Fuente: elaboración propia.

En los coros, la progresión armónica se estructura de la siguiente manera: I - IV - bVI - I - IV - bVI - V, para finalizar realizando una cadencia auténtica en la siguiente parte en el grado I. (Herrera, 1990, p.38).

4.3 Los géneros musicales

El concepto de género musical se utiliza para categorizar las distintas identidades musicales presentes en una obra o composición, con el propósito de delimitar sus características mediante descripciones musicales que permitan su análisis o su aplicación en otras piezas. Dichas definiciones pueden sustentarse en múltiples variables, tales como el timbre, el instrumento, el material sonoro, la armonía, la melodía, los intervalos, las técnicas, la función o el contexto, entre otras.

En consecuencia, y de manera sintética, el género musical clasifica el sonido de una pieza y establece los parámetros que orientan su comprensión dentro de un marco estilístico determinado (Guerrero, 2012).

4.4 La versatilidad del *pop* en los géneros musicales, y el *synth pop* en el álbum *Corazones de Los Prisioneros*

El *Pop* es uno de los géneros musicales más camaleónicos que existen. Su gran adaptabilidad a las grandes variedades de música y su absorción ante estas, adoptan al *pop* como un género musical que se reinventa cada año así misma, sin perder la autenticidad de los géneros que se fusionan al *pop*. Creando nuevas categorías musicales, como por ejemplo el *synth pop*.

El *synth pop*, se originó a finales de los años 1970 en Reino Unido y Japón, por la interconexión entre el *post-punk*, las innovaciones de música electrónica y los sintetizadores, este último incluso define el nombre al género.

Su construcción musical, se enfoca en la creación de canciones con una estructura *pop*, con versos y coros, pero con melodías vocales, sintetizadores, bajos sintetizados y caja de ritmos que son bailables, pegadizas, sencillas pero inmersivas. Con letras y secciones musicales que al oyente le son fáciles de atraer y apreciar. Además de invitar no solamente a la mente, si no también al cuerpo a la pista.

Las bandas más influyentes y reconocidas por popularizar el *synth pop* en sus inicios fueron *Gary Numan* y *The Human League*. Con ello, el éxito abrió las puertas a

nuevas bandas que serían reconocidas por el nuevo género musical, tales como *Eurythmics*, *Depeche Mode*, *Duran Duran*, *New Order*, *Pet Shop Boy* y más (Aaron Grey, 2022). *Historia del Synth Pop*. Play Alone Records.

Este género musical perduró desde finales de los 70s, 80s y principios de los 90s. Sin embargo, en los años 1990 el *synth pop* nuevamente se redefinió así mismo, incorporando nuevos sonidos y protagonistas musicales, llegando la ola del *pop* latino. Uno de los discos más emblemáticos que encabeza este movimiento fue el álbum **Corazones**, publicado el 20 de mayo de 1990 por la banda Los Prisioneros, producido musicalmente por el “Rey Midas” de la música latina, Gustavo Santaolalla (García M. 2020), “*Corazones*”, *30 años: Pop de futuro*. Redbull.

4.4.1 Estructura musical del *pop*

La estructura de una canción *pop* hace referencia a la manera en que se organiza. Se compone de varias secciones musicales unidas entre sí. Aunque puede variar, lo más habitual es que siga un orden como: estrofa, estribillo, estrofa, estribillo, puente y nuevamente el estribillo (Music Gateway, 2025). *Cuál es la estructura de una canción pop*. Music Gateway.

4.5 Géneros musicales identificados y sus características más destacables encontradas en “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón”

Mediante una recopilación exhaustiva de fuentes que evidenciaran el sonido de las piezas seleccionadas, junto con una escucha constante y la familiarización del investigador con el campo musical, fue posible identificar los siguientes géneros musicales. Estos serán definidos y, posteriormente, analizados en la partitura, además de ser respaldados según su categoría correspondiente.

4.5.1 *Synth pop*

El *Synth pop* tiene como característica principal el uso de sintetizadores, secuenciadores, bajos sintetizados, caja de ritmos, melodías vocales sencillas, pegadizas y cíclicas, con una visión futurista de la música, gracias a la influencias del *post-punk* y la música electrónica con sus novedosos instrumentos. Mientras que su rítmica fue influenciada por el motorik del Krautrock, en que la finalidad del género es el baile (Soundless, 2022). *¿Qué es el Synth Pop?*. [video]. YouTube.

4.5.2 *House*

El *house* utiliza principalmente instrumentos electrónicos para crear atmósferas y capas de sonidos que se van desarrollando, definido como *build-up* que posteriormente llegará a un auge llamado drop, después un *break* y volver al ciclo hasta finalizar en un *outro*.

El propósito de este género es crear sonidos envolventes e inmersivos para el baile. Una de las características más importantes del *house* es el ritmo, y su esencia predominante es que sus cajas de ritmo utilizan la cifra de compás de 4/4 en que el bombo (*kick*) marca las 4 negras del compás, recurso técnico que lleva como nombre *four on the floor*. La caja (*snare* o *clap*) marca el 2do y 4to tiempo del compás para crear el patrón de *backbeat*. Mientras que el *hi-hat* cerrado se ubica en todos los tiempos de semicorcheas (Vonkelemen, 2018), *Análisis musical del House: Ritmo*. Vonkelemen.

4.5.3 Andino

El género andino en sí no es un género musical como tal en la música mainstream o underground. La música andina natal tiene su propósito en rituales, ceremonias agrícolas, religiosas o sagradas. Sin embargo, en este caso en que el *pop* o incluso el *rock* pueden familiarizarse de múltiples maneras e incorporar nuevos estilos y géneros musicales, es cuando la música andina también es incorporada.

El huayno, es considerado el género más popular de la música andina, con variaciones regionales como Bolivia, Argentina y otros países andinos, caracterizado por su ritmo bailable y sus letras emotivas. Su característica más destacable es la instrumentación, elaborada de manera artesanal con madera, pieles, semillas, etc., tales como el siku, el charango, el ronroco, la zampoña, bombo y más. Todo esto otorga una percepción de algo orgánico y de lo colectivamente natural, montañoso o simplemente andino. Otro aspecto que caracteriza a la música andina, y que a la vez la hace más difusa a la hora de definirla, es su enorme variedad de ritmos musicales que abarca, y que van variando según el lugar que se toque, por lo que sería indeterminable.

Además, al igual que los instrumentos, los ritmos andinos también han sido alterados y fusionados con otros traídos del viejo continente, algunos ritmos incluso se han traído de viejo continente y se les ha dado un carácter particular en la zona andina, en un ejercicio claro de mestizaje (Música andina, 2012), *Música andina: generalidades y características*. Música andina.

4.5.4 Flamenco moderno

El flamenco moderno es un género derivado del flamenco tradicional, con la particularidad de que el moderno se deja influir por corrientes externas, enriqueciéndose y complejizando su esencia por estas nuevas incorporaciones.

Su instrumento principal y el alma del género es la guitarra flamenca o clásica (ambas pueden usarse, aunque la flamenca tiene una construcción más a la medida). Las cifras de compás que usan este son bastante amplias, dependiendo del tipo de flamenco que se quiera ejecutar. No obstante, su raíz sonora está enfocada en las técnica de rasgueo, picado, alzapúa, y percusión de la mano derecha en la guitarra, en donde el control y sincronización del pulgar, anular e índice pueden determinar el tipo de flamenco que se está tocando gracias al ritmo y rasgueo, como por ejemplo el rasgueo malagueña, la soleá, la seguiriya o la bulería (Pituquete, 2022). 5 *RASGUEOS Imprescindibles para Tocar Guitarra Flamenca*. [video] Youtube.

4.5.5 Pop

El género *pop* es uno de las categorías musicales más complejas en cual definir. Sus inicios y su constante adaptación y evolución, hacen que sus características sean poco delimitadas, según lo establecido por el *Oxford English Dictionary*, el término *pop* designa “un amplio espectro de música caracterizado por melodías y ritmos claramente definidos, así como por el uso de instrumentos eléctricos y de amplificación”.

Una de las características más distintivas de la música pop es su estructura simple y repetitiva, lo cual la hace ideal para ser fácilmente recordada y cantada por cualquier persona. Las melodías pegajosas y las letras sencillas son elementos comunes dentro de este género, que buscan captar la atención del oyente de manera inmediata.

No obstante, esta definición ha experimentado transformaciones a lo largo del tiempo, en la medida en que el pop ha incorporado y adaptado diversos

géneros musicales a su propio entramado estético. En su núcleo, permanece la idea de una música directa y accesible, orientada a un público amplio y sustentada en melodías memorables y ritmos propicios para el baile (Juan, 2024). *¿Qué es el Pop Origen? y características*. Santanders Music.

4.6 Análisis de género musical en la canción “Tren al Sur”

A continuación veremos las identidades musicales que conforman a la canción de “Tren al Sur”.

Tabla 1 (Codificación manual - Género musical: *Synth pop*): Instrumentos - Codificación - Color clasificador - Descripción

Codificación manual - Género musical: <i>Synth pop</i>			
Instrumentos	Codificación	Color clasificador	Descripción
1.- Voces	a) T.v-synth.1	celeste	a) Melodía vocal pegadiza en las estrofas, que se asemeja rítmicamente al bajo, y con un contenido lírico muy nostálgico e íntimo (exposición en las estrofas).
	b) T.v-synth.2		b) Melodía vocal hablada acompañada de solo batería para mayor clímax y acercamiento al oyente, utilizado para los puentes.
	c) T.v-synth.3		c) Melodías vocales pegadizas, energéticas y repetitivas para los estribillos, utilizando la idea principal de la canción. Su única excepción está en la estrofa 2, que crea una cumbre y un mini puente melódico ascendente a lo que serán el solo y después al final falso.
	d) T.v-synth.4		d) Coro armonizado por 3ras, 5tas y 6tas, típica de los 80s. (exposición en estribillos)
	e) T.v-synth.5		

			e) Melodías vocal que alude al tema central y al nombre de la canción. Esta melodía vocal es creada para las partes de final falso, pre-coda y coda.
2.- Bajo Eléctrico	f) T.b-synth.1 g) T.b-synth.2	rojo	f) La línea de bajo hecha originalmente con sintetizador, posiblemente un <i>Roland 303</i> o un <i>Roland Jupiter 8</i> , sinte. icónico por su sonido versátil que caracterizó los 80s, y que el álbum arrastra incluso en los 90s. Su rítmica es cíclica y repetitiva, pero aportando lo suficiente a sus secciones (introducción, interludios, puente 1, basado en la armonía de La menor y Fa mayor. g) Mismo sonido de bajo sintetizado, pero con un cambio en la melodía y en la rítmica. También son repetitivas y cíclicas, esta vez enfocadas en las armonía del 7mo grado bemol, 3er grado bemol, 1er grado, 5to grado y 6to grado bemol.
3.- Sinte. de cuerdas	h) T.sint.cuerda-synth.1	amarillo	h) Sintetizador de cuerdas protagonista de la melodía principal en forma de ostinato basada en la armonía principal de La menor y Fa menor. Esta melodía se expone en las secciones de introducción, preludios, puente, final falso, y coda.
4.- Preset de Acordeón	i) T.ac-synth.1 j) T.ac-synth.2	verde	i) Sintetizador que emula un acordeón para arreglos secundarios en la canción. j) Instrumento solista: recurso no tan usado

			en el <i>synth pop</i> , pero no lejano a este. Aquí, el acordeón se roba el protagonismo en la sección de solo, con unas melodías bien dinámicas y emotivas, que le dan aún más clímax al estribillo 2.
5.- Batería	k) T.drums-synth.1	azul	k) La caja de ritmos (un <i>Roland TR-808</i>), cambia de sonido en la caja por una de baquetas y caja puertada (reverb que se corta artificialmente), con un ritmo más dinámico y características más ochenteras del <i>synth pop</i> .

Fuente: elaboración propia.

4.6.1 El *synth pop* en “Tren al Sur”

1.- Análisis de género musical a las **voces** de “Tren al Sur”. Representación marcada con un solo color (celeste).

El análisis será centrado en la estructuras de las canciones, por lo que las re-exposiciones de las mismas secciones no serán mostradas debido a su exactitud y falta de novedad a lo ya previamente analizado en base al instrumento elegido.

Los análisis serán respaldados por la tabla de codificación manual anteriormente expuesta.

Estrofa 1

mf

T. 1

Sie - te_y me - dia_en la ma - ña - nami a - sien - to to - ca la ven - ta - na es - ta -

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Melodía vocal sencilla, pegadiza y repetitiva que imita la melodía del bajo y se utiliza en las estrofas

Sint. Cuerd.

Acord.

Bajo E.

I Am bVI F I Am bVI F

mf

Imagen 40: partitura de “Tren al Sur” - estrofa 1, p.6.

Fuente: elaboración propia.

La voz principal de Jorge González en la estrofa 1 es simple, cíclica, memorable y calmada. Su semejanza con el bajo y la desaparición de los demás instrumentos le da a esta sección el protagonismo a la voz y la estructura *pop* que caracteriza al *synth pop* (T.v-synth.1).

Puente 1
Hablado

21

T. 1

Res - pi-rar a - den-tro_y hon - do a - le - grías del co-ra - zón ah ah

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord.

Bajo E.

Bat

Bat 2

Bat 3

Melodía vocal hablada, que contrasta con la estrofa y permite respirar a la canción para posteriormente dar un clímax con la exposición del estribillo

Único instrumento acompañante

Imagen 41: partitura de “Tren al Sur” - puente 1, p.12.

Fuente: elaboración propia.

En esta sección el registro vocal de Jorge González es hablada (no hay casi melodía, solo rítmica) y sin mucha extensión, aportando frescor a lo que fue la estrofa 1, apoyada solamente por la caja rítmica (batería en la partitura) creando así la sección de los puentes para posteriormente llegar a los estribillos (T.v-synth.2).

27 **Estribillo 1**

T. no me di gas

T. 2

Guit. mp **G** **bVII G** **Nuevo centro tonal.**

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord. mp **bVII G/D** **Esta vez el bajo y la batería se asemejan entre sí rítmicamente.**

Mientras que la voz toma el protagonismo total

Bajo E. **bVII G**

Bat f

Bat 2 mp

Bat 3

Imagen 42: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 1, p.17.

Fuente: elaboración propia.

64

T. via - jan - do_en - es - te tren en

T. 2 es - te tren en

Guit. via - jan - do_en - es - te tren en

Ronroco via - jan - do_en - es - te tren en

Imagen 43: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 2, p.40.

Fuente: elaboración propia.

66

T. es - te tren al sur

T. 2 es - te tren al sur

Guit. es - te tren al sur

Ronroco es - te tren al sur

41

Imagen 44: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 2, p.41.

Fuente: elaboración propia.

En la sección del estribillo 1 la melodía vocal de González se enfoca en la idea principal de la canción, consolidando la estructura *pop* con una melodía energética, sencilla y aún más pegadiza, que gracias a la instrumentación le dan el clímax, la dinámica y la energía que necesita esta parte de la pieza. La única variación a esta es

Imagen 47: partitura de “Tren al Sur” - pre-coda, p.53.

Fuente: elaboración propia.

En estas partes del estribillo 1 aparece un recurso musical bastante común en la música, y en el *synth pop* de los 80s en donde era utilizado casi siempre, y es la armonización por 3ras o 6tas. Aquí, la melodía principal de Jorge González es acompañada por una melodía que está una 3ra superior a la original, a una dinámica inferior para no opacar a la original, armonizando las frases “pobre” y las dos últimas sílabas de “contento”. Mientras que en las frases “Tren al Sur”, éstas son armonizadas al inicio una 5ta superior, terminando una 6ta por encima. Sin embargo por las reglas de escritura en la partitura, la voz original se escribió en el tenor 2, para respetar el orden jerárquico de notas (graves a agudos) dentro de una misma familia de instrumentos (T.v-synth.4).

52

Imagen 48: partitura de “Tren al Sur” - final falso, p.52.

Fuente: elaboración propia.

Coda (Fade-out)

96 *ff*

T. Tren al sur

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

I Am bVI F I Am bVI F

I Am bVI F I Am bVI F

Imagen 49: partitura de “Tren al Sur” - Coda, p.54.

Fuente: elaboración propia.

La voz principal en este final falso y coda, hace una breve melodía que fácilmente podría ser un estribillo. Esta melodía breve pero significativa, centra toda la canción en 3 palabras, que son las que le dan el nombre a la pieza, y que resumen la idea principal de la canción, presentándose justo después del sampleo del tren que llega a la estación de trenes, otorgando aún más coherencia a la frase y peso emocional a la canción. Un recurso poco común y original, sugerido por Gustavo Santaolalla y Anibal Kerpel (T.v-synth.5).

2.- Análisis de género musical al **bajo** de “Tren al Sur”. Representación marcada con un solo color (rojo).

303 o un *Roland Jupiter 8*. Con leves alejamientos de 2da, pero esencialmente con un sólido ritmo que complementa a la batería en sus tiempos más largos y que sustenta la capa armónica de la canción, tomando un rol secundario, pero que sin él no sería igual (T.b-synth.1).

Acord. bVII G/D mp

Bajo E. bVII G f

Bat f

Bat 2 mp

Imagen 51: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 1, p.17.

Fuente: elaboración propia.

Acord. bIII C/G I Am

Bajo E. bIII C I Am

Bat

Bat 2

Imagen 52: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 1, p.18.

Fuente: elaboración propia.

Acord.

V Em bVI F bVII G/D

Bajo E.

V Em bVI F bVII G

Bat.

Bat 2

Imagen 53: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 1, p.19.

Fuente: elaboración propia.

En los estribillos, el bajo cambia su melodía rítmica según la nueva armonía de la pieza, focalizándose en las tónicas de los acordes para reforzar la armonía, y al mismo tiempo su rítmica cambia a uno más sincopado, dándole más novedad al bajo y protagonismo rítmico a la batería (T.b-synth.2).

3.- Análisis de género musical a **sintetizador de cuerdas** de “Tren al Sur”.

Representación marcada con un solo color (amarillo).

Sintetizador de Zampoña

I Am bVI F I Am bVI F I Am bVI F

Sintetizador de Cuerdas

mf

Imagen 54: partitura de “Tren al Sur” - introducción, p.1.

Fuente: elaboración propia.

Imagen 55: partitura de “Tren al Sur” - introducción, p.2.

Fuente: elaboración propia.

El sintetizador de cuerdas tiene una de las melodías más importante dentro de la canción, su sonido redondo y melodía pegadiza, le da la cualidad de ser versátil, como la introducción, interludio, puente, base para solo y coda. Está compuesta en base a la armonía de La menor y Fa mayor, con saltos de 7ma menor descendentes y 7ma mayor ascendentes bastante poco comunes, y con un rol es bastante *pop*, ya que con tan solo escuchar las primeras notas, sabes automáticamente qué canción es (T.sint.cuerda-synth.1).

4.- Análisis de género musical al **preset de acordeón** de “Tren al Sur”. Representación marcada con un solo color (verde).

27 Estribillo 1

T. 1
no me di gas

T. 2

Guit.
G bVII G
mp

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord.
bVII G/D
mp

Imagen 56: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 1, p.17

Fuente: elaboración propia.

El *preset* de acordeón entra solamente en los estribillos, como un recurso musical de adorno. Esto le da más densidad y peso a los estribillos, su dinámica y sonido son secundarios, pero le dan personalidad a la canción, con un timbre y *preset* de instrumentos nuevos a lo que fueron los 80s (T.ac-synth.1).

Sint. Cuerd.

Acord.

Bajo E.

Bat

mp

ff

mf

I Am bVI F I Am bVI F

bIII C/E bIII C/E

Imagen 57: partitura de “Tren al Sur” - solo, p.42.

Fuente: elaboración propia.

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord.

mp

I Am bVI F I Am bVI F

Imagen 58: partitura de “Tren al Sur” - solo, p.43.

Fuente: elaboración propia.

Chords: I Am, Am, bVI F/A, F/A

Staves: Ronroco, Sint. Zampoña, Sint. Cuerd., Acord.

Imagen 61: partitura de “Tren al Sur” - solo, p.46.

Fuente: elaboración propia.

Chords: I Am, bVI F, I Am, bVI F, I Am, bVI F

Dynamics: mp, mf

Staves: Sint. Zampoña, Sint. Cuerd., Acord.

Imagen 62: partitura de “Tren al Sur” - solo, p.47.

Fuente: elaboración propia.

En la sección del solo que comienza desde los compases 68 al 76, una sección no tan común en el *synth pop*, pero tampoco exenta de este. El sonido de un *preset* de

acordeón y que este sea el instrumento solista, redefine los estándares del *synth pop*. Además, este solo viene apoyado por la guitarra en el centro del solo, duplicando al solo al unísono hasta la aparición del ronroco (T.ac-synth.2).

5.- Análisis de género musical de la **batería** (caja de ritmos) de “Tren al Sur”. Representación marcada con un solo color (azul).

Acord. *mp*

Bajo E. *f*

Bat *f*

Bat 2 *mp*

Bat 3 *mp*

Imagen 63: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 1, p.17.

Fuente: elaboración propia.

The musical score for 'Tren al Sur' - estribillo 1, p.19, is presented for five parts: Acord. (Accompaniment), Bajo E. (Bass), Bat. (Drums), Bat 2 (Drums), and Bat 3 (Drums). The Acord. part features a complex, syncopated rhythm with a blue highlight. The Bajo E. part features a complex, syncopated rhythm with a blue highlight. The Bat. part features a complex, syncopated rhythm with a blue highlight. The Bat 2 and Bat 3 parts are marked with 'x' symbols, indicating a specific rhythmic pattern.

Imagen 64: “Partitura de “Tren al Sur” - estribillo 1, p.19.

Fuente: elaboración propia.

En los estribillos de la pieza, la batería (caja de ritmos) tiene un ritmo más complejo con semicorchea sincopadas que aceleran la canción que le da más la sensación de baile a los estribillos, y un sonido más amplio dentro de la caja (T.drums-synth.1).

4.6.2 El *house* en “Tren al Sur”

Tabla 2 (Codificación manual - Género musical: *House*): Instrumentos -
Codificación - Color clasificador - Descripción

Codificación manual - Género musical: <i>House</i>			
Instrumentos	Codificación	Color clasificador	Descripción
1.- batería	a) T.drums-house.1	morado	a) caja de ritmos (un <i>Roland TR-808</i>) basado en una variación del <i>four on the floor</i> del <i>house</i> , marcando el bombo en todos los 4 tiempos del 4/4 con una ligera anticipación en los pulsos 2 y 4, con caja marcando en los tempos débiles de cada pulso, y un hit-hat que marca todas las corcheas. En este caso, tanto corcheas como semicorcheas son marcadas, sin un orden en particular de secciones.

Fuente: elaboración propia.

1.- Análisis de género musical a la **batería** (caja de ritmos) de “Tren al Sur”.
Representación marcada con un solo color (morado).

Bajo E.

I Am bVI F

Bat

Bat 2

Bat 3

Imagen 65: partitura de “Tren al Sur” - introducción, p.3.

Fuente: elaboración propia.

Bajo E.

I Am bVI F I Am bVI F

Bat

Bat 2

Bat 3

mf

f

pp

pp

Imagen 66: partitura de “Tren al Sur” - introducción, p.6.

Fuente: elaboración propia.

Bajo E.

I Am bVI F

Bat

Bat 2

Bat 3

f

mp

Imagen 67: partitura de “Tren al Sur” - puente 1, p.13.

Fuente: elaboración propia.

La batería (caja de ritmos) *house* que contiene “Tren al Sur” tiene el rol de mantener a la canción en la sensación de baile, un péndulo de tirar y aflojar en el ritmo, que complementa las melodías que bajan y suben del bajo y la voz dentro de las estructuras de introducción, estrofas, estribillos, puentes, solo, final falso y coda (T.drums-house.1).

4.6.3 El andino en “Tren al Sur”

Tabla 3 (Codificación manual - Género musical: Andino): Instrumentos - Codificación - Color clasificador - Descripción

Codificación manual - Género musical: Andino			
Instrumentos	Codificación	Color clasificador	Descripción
1.- Ronroco	a) T.ron-andino.1 b) T.ron-andino.2 c) T.ron-andino.3	marrón	a) El ronroco arma dos figuras rítmicas, una galopa y un cuatrillo de semicorcheas. El ritmo está basado en la armonía principal. La ejecución más importante es el uno de los dedos y el muteo, enriqueciendo el sonido de los rasgueos. b) La rítmica del ronroco se acelera, usando el recurso más característico del charango y el ronroco, el rasqueo de abanico, en que se rasguea lo más rápido posible las cuerdas (arriba y abajo) c) Punteo que adorna la estrofa 4, otorgando novedad a esta sección.
2.- Sint. zampoña	d) T.zampoña-andino.1	gris	d) El sintetizador de zampoña, o <i>preset</i> de zampoña, resulta particularmente relevante en este caso. Aunque su origen es un sonido prefabricado, la excelente calidad del timbre reduce considerablemente la brecha entre una zampoña artificial y una real. De hecho, podría funcionar como un reemplazo verosímil y cumplir plenamente su propósito dentro de la pieza.

No obstante, como se señaló anteriormente, el género andino carece de una definición estricta que permita delimitarlo con exactitud. Aun así, el empleo de un timbre de zampoña con cualidades orgánicas, incluso proveniente de un *preset*, evita que este recurso se perciba ajeno a la estética del género andino.

Fuente: elaboración propia.

1.- Análisis de género musical a la **ronroco** de “Tren al Sur”. Representación marcada con un solo color (marrón).

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Am

F/A

Se usará diagrama de Ukele porque en el programa no hay Charango, que es lo más disimilar a un Ronroco, siendo el Ukele, el sonido más cercano a este.

Rasgueo con dedos. Muteo de cuerdas en rasgueo hacia arriba

pp

bVI

Am

F

Imagen 68: partitura de “Tren al Sur” - introducción, p.2.

Fuente: elaboración propia.

El ronroco aparece por primera vez en la introducción y posteriormente en el puente 1, el interludio 2 y el solo. Su rítmica es sencilla y desempeña un rol secundario a lo

largo de toda la canción. No obstante, la incorporación de un instrumento andino en una obra titulada “Tren al Sur” otorga a la pieza un peso simbólico o ‘extra-musical’ que enriquece su interpretación (T.ron-andino.1).

En la creación de la canción, a Jorge González le pareció muy interesante la idea de Santaolalla de incorporar el ronroco para fortalecer la idea de “Tren al Sur”. Sin embargo, en realidad el charango (al parecer no recordaba que era un ronroco) es un instrumento del norte según Jorge. “Sí”, le respondió Gustavo, “pero para todo el resto del mundo está en el sur” (González, 2014). *Autoentrevista en Berlín* [video]. YouTube.

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Guit.), Ronroco, and Synthesizer Zampoña (Sint. Zampoña). The Ronroco part is highlighted with a red box and contains a rapid strumming pattern labeled "Rasgueo rápido de Charango o Ronroco". The score includes chord diagrams and Roman numerals for the guitar and Ronroco parts.

Guit. Staff:

- Chords: I Am, Am, bVI F/A, F/A

Ronroco Staff:

- Chords: I Am, VI F
- Dynamic markings: *pp*, *mp*, *pp*

Sint. Zampoña Staff:

- Dynamic marking: *mp*

Imagen 69: partitura de “Tren al Sur” - interludio 3, p.29.

Fuente: elaboración propia.

En el interludio 3, el charango modifica su patrón rítmico, adoptando rasgueos abanicados ejecutados a una velocidad equivalente a semicorcheas ininterrumpidas. Este gesto incorpora un *crescendo* que se atenúa inmediatamente tras alcanzar su clímax dinámico. Dicha técnica, considerada una de las más representativas tanto del ronroco como del charango, refuerza de manera significativa el género musical andino en esta sección (T.ron-andino.2).

Estrofa 4

47 *mf*

T. Yo re-cuer - do_a mi pa - pi-to y no meim-por - ta es-tar soli-to por -

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

I Am

I Am

p

Imagen 70: partitura de “Tren al Sur” - estrofa 4, p.31.

Fuente: elaboración propia.

En la estrofa 4, el ronroco interpretado por Santaolalla desarrolla un punteo basado en la armonía de La menor, lo que aporta un embellecimiento de carácter minimalista a esta sección, la cual se sostiene únicamente sobre la voz de González, el bajo y la caja de ritmos. La intervención del ronroco en este contexto refuerza el color tímbrico sin comprometer la austeridad propia del pasaje.(T.ron-andino.3).

2.- Análisis de género musical en el **sintetizador de zampoña** de “Tren al Sur”.
Representación marcada con un solo color (marrón).

The image shows a musical score for three instruments: Ronroco, Sint. Zampoña, and Sint. Cuerd. The Ronroco part consists of a series of chords in the right hand, starting with a rest and then playing a sequence of chords. The Sint. Zampoña part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Sint. Cuerd. part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score is divided into measures, with chord symbols (I Am, bVI F) and dynamics (pp, mp, mf) indicated.

Imagen 71: partitura de “Tren al Sur” - introducción, p. 2.

Fuente: elaboración propia.

En el sintetizador de zampoña, la melodía se ejecuta de manera idéntica a la del sintetizador de cuerdas, proporcionando un rango tímbrico más sereno y orgánico dentro de la textura general de la pieza. Esta línea melódica permanece constante a lo largo de la obra, manteniendo su registro y contorno sin variaciones, y se presenta de manera reiterada en todas las secciones correspondientes: introducción, interludio 1, puente 1, interludio 2, interludio 3, final falso y coda. Su consistencia refuerza la unidad temática y contribuye a la coherencia estructural de la composición (T.zampoña-andino.1).

4.6.4 El *pop* en “Tren al Sur”

Tabla 4 (Codificación manual - Género musical: *pop*): Instrumentos - Codificación
- Color clasificador - Descripción

Codificación manual - Género musical: <i>Pop</i>			
Instrumentos	Codificación	Color clasificador	Descripción
1.- Guitarra	a) T.g-pop.1 b) T.g-pop.2	gris	a) En los estribillos, la guitarra realiza rasgueos abiertos y de técnica sencilla, siguiendo una rítmica cercana a la voz, lo que refuerza la sección al completar las tesituras que quedan más expuestas. Este recurso, propio del ámbito <i>pop</i>, funciona principalmente como acompañamiento; no destaca por virtuosismo, pero resulta fundamental para aportar solidez al estribillo. b) Por último, en la sección de solo, la guitarra adopta la función de doblar la línea melódica interpretada por el <i>preset</i> de acordeón, lo que añade un color tímbrico adicional al pasaje. Con ello, refuerza el discurso musical sin restarle presencia al instrumento principal, contribuyendo a una textura más equilibrada y rica en matices.

Fuente: elaboración propia.

1.- Análisis de género musical a la **guitarra** de “Tren al Sur”. Representación marcada con color gris.

17

27 Estribillo 1

T. 1

no me di gas

T. 2

Guit.

mp

Ronroco

Imagen 72: partitura de “Tren al Sur” - estribillo 1, p.17.

Fuente: elaboración propia.

En los estribillos, la guitarra ejecuta rasgueos abiertos y de técnica sencilla, pero con una rítmica afín a la línea vocal, lo que contribuye a reforzar la sección al rellenar acústicamente las tesituras que esta suele dejar descubiertas.

Se trata de un recurso cercano al lenguaje del *pop*, en tanto la guitarra cumple principalmente una función de acompañamiento sin un despliegue virtuoso. Sin embargo, su presencia resulta esencial, ya que sin ella la estructura del estribillo perdería firmeza y densidad sonora (T.g-pop.1).

70

T.

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord.

mp

I Am bVI F I Am bVI F

Imagen 73: partitura de “Tren al Sur” - solo, p.43.

Fuente: elaboración propia.

72

T.

T. 2

Guit.

Ronroco

Sint. Zampoña

Sint. Cuerd.

Acord.

I Am bVI F I Am bVI F

Imagen 74: partitura de “Tren al Sur” - solo, p.44.

Fuente: elaboración propia.

Por último, en la sección de solo, la guitarra asume el rol de doblar la línea melódica ejecutada por el *preset* de acordeón, aportando un mayor color tímbrico a este pasaje.

De este modo, complementa su discurso musical y no atenúa el peso individual del instrumento principal, generando una textura más equilibrada y enriquecida (T.g-pop.2).

4.7 Análisis de género musical en la canción “Estrechez de Corazón”

Los géneros musicales son categorías que permiten clasificar una obra a partir de sus timbres característicos, técnicas interpretativas, instrumentación, ritmos, melodías y otros elementos sonoros que conforman su identidad.

A continuación, analizaremos los rasgos musicales presentes en la canción “Estrechez de Corazón”, con el fin de comprender cómo estos componentes aportan a su clasificación dentro de un género musical determinado.

Tabla 5 (Codificación manual - Género musical: *Synth pop*): Instrumentos - Codificación - Color clasificador - Descripción.

Codificación manual - Género musical: <i>Synth pop</i>			
Instrumentos	Codificación	Color clasificador	Descripción
1.- Voz	a) E.v-synth.1 b) E.v-synth.2 c) E.v-synth.3 d) E.v-synth.4	celeste	a) La melodía vocal principal de los versos se centra en la idea fundamental de la canción. Es altamente pegadiza y presenta un notable movimiento melódico tanto ascendente como descendente, incorporando incluso, de manera sutil, algunas notas ajenas a la escala. Asimismo, esta melodía se ve acompañada por un clímax presente únicamente en la introducción, donde se retoma el título de la canción para romper el <i>tempo</i> inicial de la intro y generar una aceleración en el desarrollo

		musical. b) La melodía principal de los versos está diseñada para ser fácil de recordar y comparte casi las mismas características que la presentada en la introducción. Sin embargo, presenta un mayor desarrollo en las respuestas melódicas, así como pequeñas variaciones que se hacen evidentes solamente en el verso 3. c) En los pre-coros, la melodía adopta una función de preparación, utilizando una rítmica más prolongada y apoyándose en notas pedal que mantienen la tensión de la sección al máximo. Estos recursos tienen como propósito canalizar y conducir toda la energía de la canción hacia el puente y explotar en el coro. Además, la letra también aporta tensión al contexto, ya que la lírica comienza a adquirir un tono de enfrentamiento y de demanda dirigida hacia un otro, reforzando así la intensificación emocional propia de esta sección. d) En los coros de “Estrechez de Corazón”, la voz ejecuta la melodía más aguda de la canción. Es una frase melódica potente y muy sencilla que concentra todo el clímax de la pieza;
--	--	--

			incluso podría describirse como catártica, considerando el contexto lírico. Su carácter la vuelve especialmente atractiva y pegadiza, dando un impulso expresivo que realza el momento más emotivo de la canción.
2.- Bajo Eléctrico	e) E.b-synth.1 f) E.b-synth.2 g) E.b-synth.3 h) E.b-synth.4 i) E.b-synth.5 j) E.b-synth.6	rojo	e) La línea de bajo está construida originalmente con un sintetizador, posiblemente un <i>Roland 303</i> o un <i>Roland Jupiter 8</i>, sinte. icónico por su sonido versátil que caracterizó los 80s, y que el álbum arrastra incluso en los 90s. En la introducción, el bajo sostiene el ritmo dominante, siempre anclado en la armonía principal. Sus variaciones son sutiles y funcionan como un relleno que complementa los espacios dejados por la caja de ritmos. Además, utiliza notas breves, coherentes con la velocidad acelerada de la canción, reforzando la estabilidad rítmica–armónica del conjunto.. f) En los versos, el bajo desarrolla múltiples variaciones rítmicas a partir de una misma célula rítmica, ajustando la duración de las notas, ya sea extendiéndolas o acortándolas, aunque destacan principalmente los patrones sincopados y los desplazamientos de

			pulso. Este tratamiento rítmico intensifica el <i>groove</i> general de la pieza y refuerza su carácterailable. g) En los pre-coros, el bajo cumple un doble rol: refuerza el <i>groove</i> mediante una rítmica sincopada que complementa a la batería y, simultáneamente, acompaña a la guitarra, que incluso replica sus figuras rítmicas. h) En los puentes, el bajo mantiene una rítmica rápida y uniforme, articulada en semicorcheas sobre una nota fija. Este patrón genera la sensación de un ritmo que se estrecha, funcionando como una base estable que permite que el sintetizador de cuerdas destaque al arpeggiar de forma ascendente el acorde de C#m hasta su clímax, preparando de manera natural la transición hacia el coro. i) En los coros, “Estrechez de Corazón” alcanza su clímax, y el bajo retoma el patrón de semicorcheas continuas ya presente en el puente, reforzando la sensación de estrechamiento musical. Sin embargo, aquí el movimiento melódico es más amplio, incorporando notas de paso en los tiempos débiles, lo que introduce un matiz de <i>walking</i>,
--	--	--	--

			añade más groove y acentúa la dinámica del pasaje. De este modo, el bajo comparte el protagonismo con la voz en esta sección clave de la obra. j) En el único interludio de la canción, el bajo adopta un rol estructural central, sosteniendo la cohesión de la pieza y preservando su sinergia interna. Gracias a esta función, la nueva sección puede cumplir su objetivo: reducir la energía acumulada y brindar un momento de respiración a la obra antes de retomar su curso principal.
3.- Sinte. de cuerdas	k) E.sint.cuerda-synth.1 l) E.sint.cuerda-synth.2 m) E.sint.cuerda-synth.3	amarillo	k) En la introducción y en los pre-coros (2 y 3), el sintetizador de cuerdas presenta la armonía principal, formando un colchón armónico que sostiene la entrada vocal. Más adelante, solamente en la introducción, este tejido es abruptamente interrumpido por el sintetizador de atmósfera, cuya aparición irrumpe con la fuerza de un martillo y establece un marcado contraste expresivo. l) En los versos, el sintetizador de cuerdas asume dos funciones: por una parte, cumple un rol armónico, y por otra, embellece la sección mediante arreglos sutiles que aportan mayor color al

			pasaje. Estas participaciones se presentan únicamente en los versos 2 y 3, siendo este último el más completo, ya que en él el sintetizador desarrolla ambos roles de manera simultánea. m) En esta sección de los puentes, el sintetizador de cuerdas cumple la función de conducir la energía acumulada desde el pre-coro hacia el coro, ejecutando de manera ascendente el acorde de C#m y preparando así la llegada del clímax. El timbre de cuerdas resulta particularmente idóneo para este propósito, gracias a su cualidad vibrante, expresiva y firme, además de su versatilidad en el registro agudo, lo que permite intensificar la tensión y guiar con claridad el desplazamiento dinámico de la sección. Este tipo de recurso es habitual en el <i>synth pop</i>, especialmente en agrupaciones como <i>New Order</i> o <i>Pet Shop Boys</i>.
4.- Sinte. de coro	n) E.coro-synth.1	verde	n) En cuanto al sintetizador de coro, su función principal es definir el plano armónico en determinadas secciones. Aun así, su timbre coral aporta una

			suavidad tímbrica y un matiz casi místico, especialmente evidente en la introducción y en el verso 1, enriqueciendo la atmósfera general de la pieza.
5.- Sinte. de atmósfera	ñ) E.atmos-synth.1 o) E.atmos-synth.2 p) E.atmos-synth.3	verde claro	ñ) El <i>orchestra hit</i>, uno de los timbres emblemáticos del synth-pop y de los años 80, consiste en un ataque sonoro fuerte y agudo, generado por tres registros de la misma nota que aportan densidad y brillo. Este recurso, identificable en clásicos del género como “Bizarre Love Triangle” de New Order (1:14) y “Domino Dancing” de Pet Shop Boys (0:38), contribuye decisivamente al carácter del pasaje y la canción. o) En la introducción y en el interludio, el sintetizador de atmósfera despliega una melodía entrecortada secuenciada sobre C#m, con sutiles cambios de dirección melódica en la introducción. Su intensidad, cuidadosamente controlada, evita opacar a otros instrumentos pero aun así sobresale en la textura, aportando un carácter pausado que facilita su integración gradual en la dimensión audible de la

			pieza. p) En el pre-coro 1, el sintetizador de atmósfera ejecuta notas pedales agudas estrechamente ligadas a la armonía, presentadas como figuras largas, principalmente redondas que articulan alguna nota del acorde en cada compás. A ello se suman adornos sutiles que introducen la variación necesaria en un contexto repetitivo y que marcan el tránsito desde la continuidad de las notas pedales hacia la acentuación de una única redonda por compás. Finalmente, el gesto culmina con una melodía ascendente, muy breve y de rápida ejecución, perfectamente sincronizada con el paro instrumental.
--	--	--	---

Fuente: elaboración propia.

4.7.1 El *synth pop* en “Estrechez de Corazón”

El análisis se centrará en la estructura de la canción; por ello, las re-exposiciones de las mismas secciones no serán incluidas, dado que replican exactamente lo ya observado y no aportan novedades respecto al instrumento seleccionado para el estudio.

Además, los análisis estarán respaldados por la tabla de codificación manual presentada anteriormente, lo que permitirá sustentar cada observación con criterios previamente establecidos.

1.- Análisis de género musical en la **voz** de “Estrechez de Corazón”. Representación marcada con un solo color (celeste).

Estrechez de Corazón
Transcripción hecha por Alan S. Los Prisioneros (EMI 1990)

♩ = 110 Introducción

5

T.

8

pue-do en-ten-der es-tre-chez de men-te So-por-tar la fal-ta de ex-pe-rien-cia

Sint. Coro

Imagen 76: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.2.

Fuente: elaboración propia.

9

T.

8

Pe-ro no voy a-guan-tar ¡Es-tre-chez de co-ra-zón!

Sint. Coro

130

3

I

Imagen 77: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.3

Fuente: elaboración propia.

La voz de Jorge González, en la introducción, expone la melodía principal de los versos de manera calmada y suave. Esta línea vocal se apoya únicamente en el sintetizador de cuerdas y se interpreta a un *tempo* aproximado de 110 bpm, lo que permite que la canción ingrese de forma paulatina.

Posteriormente, la obra avanza hacia su clímax con la melodía característica de “Estrechez de corazón”, la cual posee un carácter explosivo y se emplea para resaltar determinadas secciones, además de funcionar como un recurso para separar ideas o segmentos dentro de la pieza.

En ocasiones, dicha melodía presenta ligeras variaciones, principalmente derivadas de modificaciones en la cifra de compás, lo que aporta dinamismo y contraste sin alterar su identidad musical (E.v-synth.1).

27

Verso 1

f

No vuel-vasa_ha-blar a - sí

T. 38 8

Sint. Coro

Imagen 78: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.27.

Fuente: elaboración propia.

28

40

No re-ba-jes es - tas re-la - cio - nes

T. 8

Sint. Coro

Imagen 79: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.28.

Fuente: elaboración propia.

43

T.

8

Si vi-vi-mos de ca-ri-ño y be-sos No me di-gas de o

Sint. Coro

Imagen 80: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.29.

Fuente: elaboración propia.

46

T.

8

-di-os y trai-cio - nes Cuán-tas co-sas se di - rán___

Sint. Coro

I C#m

bVII B6

bVI A

mp

Imagen 81: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.30.

Fuente: elaboración propia.

49

T.

8

En la gue-rra del a - mor_ las pa-la-bras son cu - chi-

Sint. Coro

I C#m

bVII B6

bVI A

mp

Imagen 82: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.31.

Fuente: elaboración propia.

52

T.

Sint. Coro

IV
menor melódico
F#/A#

bVI
A

V
menor armónico
G#

- llas cuan - do las ma - ne - jan or - gu-llos y pa-sio - nes

Imagen 83: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.32.

Fuente: elaboración propia.

137

T.

Sint. Coro

-no - ce que es - te la - ti-do no se mien - te Lás-ti-maque sea a - sí_

Imagen 84: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 3, p.91.

Fuente: elaboración propia.

140

T.

Sint. Coro

Es el jue-go del a - mor

Imagen 85: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 3, p.92.

Fuente: elaboración propia.

En los versos de la obra, las melodías vocales siguen casi siempre el mismo patrón rítmico-melódico (con una leve variación en el verso 3), tal como se observa en las imágenes. Se trata de líneas melódicas fáciles de recordar, de carácter suave y sereno, que contribuyen al desarrollo de la idea principal de la canción relacionada con un trío amoroso (E.v-synth.2).

33

Pre-coro 1

55

T.

Sint. Coro

ff

Es - - - tás llo - -

Imagen 86: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro, p.33.

Fuente: elaboración propia.

34

56

T.

8

- ran - do_y no_ha - ces

Sint. Coro

Imagen 87: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.34.

Fuente: elaboración propia.

35

57

T.

8

na - da

Sint. Coro

Imagen 88: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.35.

Fuente: elaboración propia.

36

58

T.

8

Sint. Coro

Imagen 89: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.36.

Fuente: elaboración propia.

37

59

T.

Sint. Coro

Por com - - pren -

Imagen 90: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.37.

Fuente: elaboración propia.

38

60

T.

Sint. Coro

- der a na - - die,

Imagen 91: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.38.

Fuente: elaboración propia.

39

61

T.

Sint. Coro

ex - cep - to a ti

Imagen 92: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.39.

Fuente: elaboración propia.

40

62

T. 8

O - ye, no voy a aguan - tar

Sint. Coro

Imagen 93: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.40.

Fuente: elaboración propia.

41

64

T. 8

Tú no

Sint. Coro

Imagen 94: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.41.

Fuente: elaboración propia.

42

65

T. 8

pue - - des de - - mos - - trar

Sint. Coro

Imagen 95: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.42.

Fuente: elaboración propia.

66

T.

8

O - - ye,

Sint. Coro

Imagen 96: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.43.

Fuente: elaboración propia.

67

T.

8

no voy a - aguan - tar ¡Es - trechez de co

Sint. Coro

Imagen 97: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.44.

Fuente: elaboración propia.

Verso 2

69

T.

8

ra - zón!_ Nodestru-yaspor - quesí

Sint. Coro

Imagen 98: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.45.

Fuente: elaboración propia.

Por otra parte, en los pre-coros, la melodía adopta una función de preparación, utilizando una rítmica más prolongada y apoyándose en notas pedal que mantienen la tensión de la sección al máximo. Estos recursos tienen como propósito canalizar y conducir toda la energía de la canción hacia el puente y explotar en el coro.

No obstante, el pre-coro 1 constituye una excepción, ya que en lugar de desembocar en el coro, concluye directamente en el verso 2.

Además, la letra también aporta tensión al contexto, ya que la lírica comienza a adquirir un tono de enfrentamiento y de demanda dirigida hacia un otro, reforzando así la intensificación emocional propia de esta sección (E.v-synth.3).

65

102

T.

Sint. Coro

Coro 1

ff

Oh - - oh - - oh - oh,

Imagen 99: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.65.

Fuente: elaboración propia.

66

103

T.

Sint. Coro

Imagen 100: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.66.

Fuente: elaboración propia.

67

104

T. 8

Sint. Coro

tu co - ra -

Imagen 101: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.67.

Fuente: elaboración propia.

68

105

T. 8

Sint. Coro

- zón_

Imagen 102: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.68.

Fuente: elaboración propia.

69

106

T. 8

Sint. Coro

Oh - oh - oh, _

Imagen 103: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.69.

Fuente: elaboración propia.

70

107

T.

Sint. Coro

Imagen 104: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.70.

Fuente: elaboración propia.

71

108

T.

Sint. Coro

tu co - ra -

Imagen 105: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.71.

Fuente: elaboración propia.

72

109

T.

Sint. Coro

- zón_

Imagen 106: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.72.

Fuente: elaboración propia.

En los coros de “Estrechez de Corazón”, la voz ejecuta la melodía más aguda de la canción. Se trata de una frase melódica potente y sencilla que entrega todo el clímax de la pieza; incluso podría describirse como catártica, considerando el contexto lírico de la línea “Oh, oh, oh, oh, tu corazón” y la fuerza de González puesta en su voz.

Esto la vuelve especialmente atractiva y pegadiza, incitando al auditor a cantar, uno de los fines esenciales de esta composición (E.v-synth.4).

2.- Análisis de género musical en el **bajo** de “Estrechez de Corazón”. Representación marcada con un solo color (rojo). Este instrumento es quizás el más dinámico y elaborado en la canción, esto en base a sus muchos cambios rítmicos en la canción, pero todo en base a la armonía de cada sección.

The image shows a musical score for the introduction of the song "Estrechez de Corazón". It features four staves: Guit. (Guitar), Bajo (Bass), Bat (Drum), and Bat 2 (Drum). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The guitar staff has a whole rest. The bass staff has a red box highlighting the first measure, which is labeled "I C#m". The bass line consists of eighth notes. The drum staves show a simple rhythm with eighth notes and rests.

Imagen 107: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.12.

Fuente: elaboración propia.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

bVII
B

Imagen 108: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.13.

Fuente: elaboración propia.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

bVI
A

Imagen 109: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.14.

Fuente: elaboración propia.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

bVII
B

Imagen 110: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.15.

Fuente: elaboración propia.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

I
C#m

Imagen 111: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.16.

Fuente: elaboración propia.

IV F#m F#m

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 112: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.26.
Fuente: elaboración propia.

V menor armónico G G#

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

V *mp* menor armónico G

I C#m

f

ff

mf

ff

Imagen 113: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.27.
Fuente: elaboración propia.

En la introducción y en la mayoría de las secciones, el bajo asume el ritmo dominante de la composición, apoyándose de manera constante en la armonía principal de cada compás.

Como puede observarse en las imágenes, su variación es sutil, modificándose únicamente en el pulso 2, donde cumple la función de rellenar y sostener los espacios que la caja de ritmos deja dentro de su patrón.

Además, emplea notas breves, coherentes con la velocidad acelerada de la canción, lo que refuerza tanto la sensación rítmica como la solidez de la sección rítmico-armónica (E.b-synth.1).

The musical score is for the piece "Estrechez de Corazón" - verso 1, p.27. It consists of four staves: Guit., Bajo, Bat, and Bat 2. The Guit. staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It shows a V minor harmonic (G) and a G# harmonic. The Bajo staff has a bass clef and a key signature of three sharps. It shows a V minor harmonic (G) and a I C#m chord. The Bat staff has a double bar line and a key signature of three sharps. It shows a ff dynamic. The Bat 2 staff has a double bar line and a key signature of three sharps. It shows a mf dynamic. A red box highlights the Bajo staff in the second measure, indicating a change in the bass line.

Imagen 114: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.27.

Fuente: elaboración propia.

Guit. 8
 Bajo
 Bat
 Bat 2

bVII B I C#m bVII B

Imagen 115: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.28.

Fuente: elaboración propia.

Guit. 8
 Bajo
 Bat
 Bat 2

bVI A IV menor melódico F# bVI A

Imagen 116: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.29.

Fuente: elaboración propia.

Guit. 8

Bajo

Bat

Bat 2

V
menor armónico
G#

I
C#m

bVII
B

Imagen 117: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.30.

Fuente: elaboración propia.

Guit. 8

Bajo

Bat

Bat 2

I
C#m

bVII
B

bVI
A

Imagen 118: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.31.

Fuente: elaboración propia.

IV menor melódico F# bVI A V menor armónico G#

Imagen 119: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.32.

Fuente: elaboración propia.

En los versos, el bajo introduce numerosas variaciones rítmicas basadas en una misma célula rítmica, modificando su duración ya sea acortando o alargando notas, aunque predominan los patrones sincopados y el desplazamiento del pulso. Esto aporta un mayor *groove* a la canción, favoreciendo su cualidadailable.

Asimismo, el instrumento cambia de octava según la sección, lo que permite que su línea se mantenga siempre fresca y con una sensación de libertad expresiva, al tiempo que refuerza la acción de la caja rítmica, la cual aporta únicamente adornos sutiles dentro del conjunto sonoro (E.b-synth.2).

bVI A 
 Capo traste 4

Guit. *mp*
 Bajo *f*
 Bat *f*
 Bat 2 *ff*

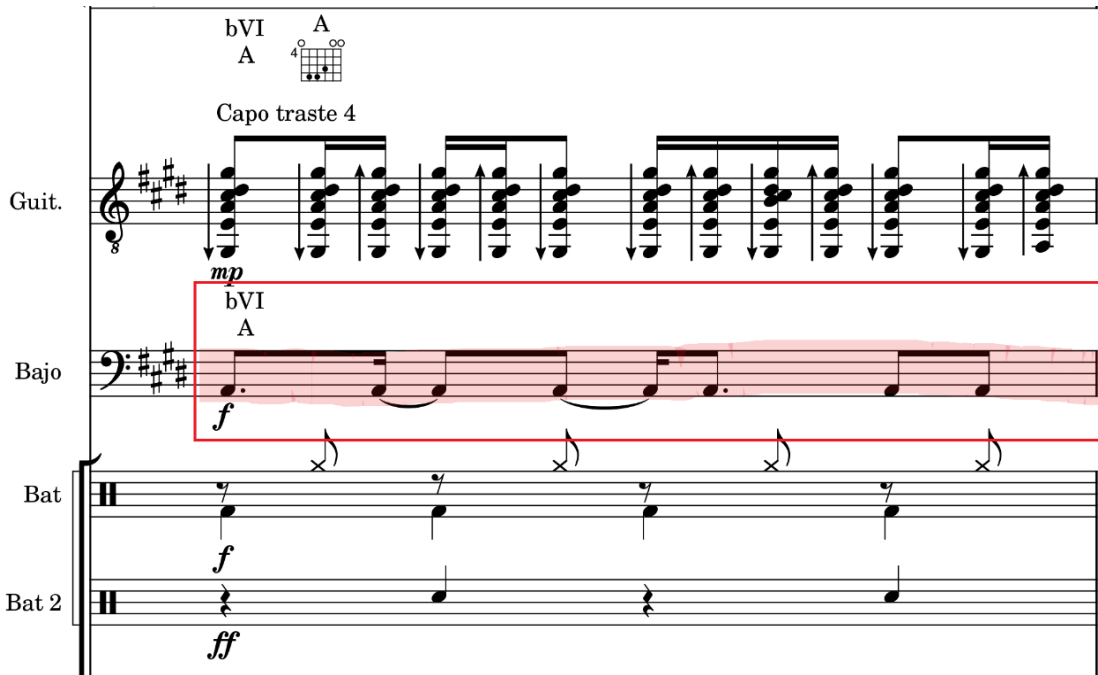


Imagen 120: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.33.

Fuente: elaboración propia.

V G#
 menor armónico 4 
 G#

Guit.
 Bajo
 Bat
 Bat 2

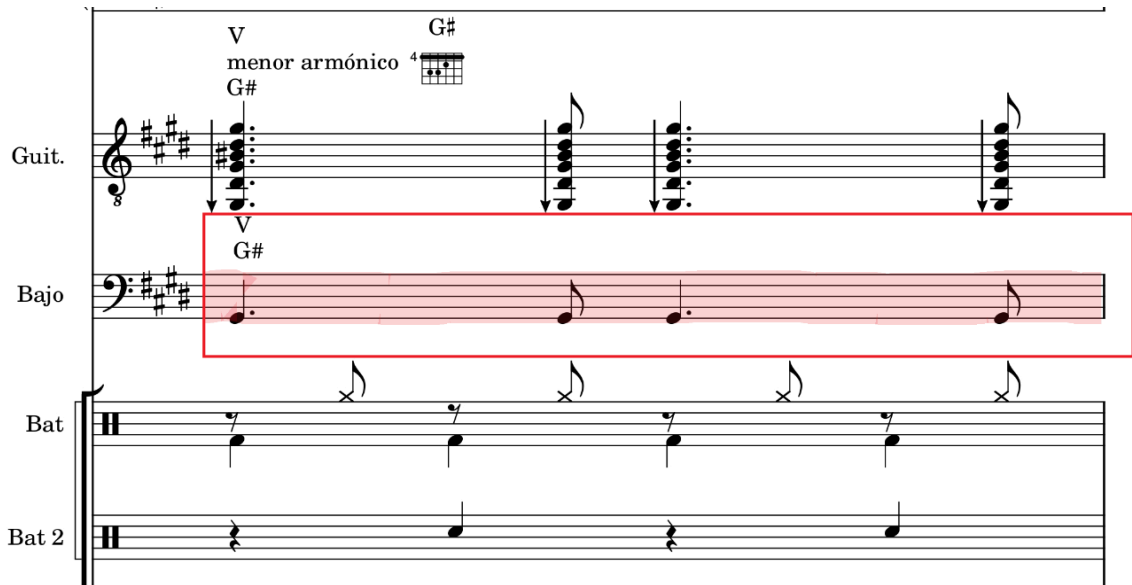


Imagen 121: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.34.

Fuente: elaboración propia.

V
menor armónico
G#

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 122: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.43.

Fuente: elaboración propia.

bVI A

bVII B

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 123: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.44.

Fuente: elaboración propia.

En los pre-coros, el bajo asume en gran medida un doble rol, por un lado, refuerza el *groove* general de la canción mediante una rítmica sincopada que dialoga con la

batería, y por otro, acompaña a la guitarra, especialmente cuando la armonía se sitúa en G# mayor, adoptando sus mismas figuras rítmicas.

Este protagonismo convierte al bajo en un elemento fundamental dentro de la textura musical, ya que no solo aporta sustento rítmico, sino que también refuerza la solidez armónica en los distintos registros, impulsa la interacción con otros instrumentos y añade un componente de novedad al desarrollo de la obra (E.b-synth.3).

The image shows a musical score for a piece titled "Estrechez de Corazón" - puente 1, p.64. The score is written for five instruments: Sint. Atmósfera, Sint. Cuerd., Guit., Bajo, and Bat. The key signature is G# major (three sharps). The time signature is 8/8. The Bajo part is highlighted with a red box, showing a constant, accelerated rhythmic pattern of eighth notes. The Guit. part is also highlighted with a red box, showing a similar rhythmic pattern. The Bat. part is highlighted with a red box, showing a similar rhythmic pattern. The Bat 2 part is highlighted with a red box, showing a similar rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as ff, f, and I. The tempo is marked as E.b-synth.3.

Imagen 124: partitura de “Estrechez de Corazón” - puente 1, p.64.

Fuente: elaboración propia.

En los puentes, el bajo adopta una rítmica constante y acelerada, ejecutando una nota fija en semicorcheas. Este recurso genera la percepción de un estrechamiento rítmico, creando un plano estable que acompaña sin saturar al sintetizador de cuerdas, el cual

arpeggia ascendentemente el acorde de C#m hacia su clímax, conduciendo así la pieza de manera efectiva al coro (E.b-synth.4).

I C#m C#m
 Capo traste 4
 Guit. *mp*
 Bajo *f*
 Bat *f*
 Bat 2 *ff*

Imagen 125: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.65.

Fuente: elaboración propia.

IV menor melódico F#
 F#
 Guit. *mp*
 Bajo *f*
 Bat *f*
 Bat 2 *ff*

Imagen 126: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.66.

Fuente: elaboración propia.

Imagen 127: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.67.

Fuente: elaboración propia.

En los coros, “Estrechez de Corazón” alcanza su clímax, momento en el que el bajo, al igual que en el puente, ejecuta semicorcheas continuas para intensificar la sensación de estrechamiento musical.

No obstante, en esta sección el movimiento melódico es considerablemente mayor. El bajo incorpora notas de paso basadas en la armonía y ubicadas en los tiempos débiles, lo que introduce un matiz cercano al *walking*, aporta un mayor groove para el baile, y aumenta la velocidad perceptiva del pasaje.

Como resultado, el bajo adquiere un papel protagónico junto con la voz en esta sección central de la obra (E.b-synth.5).

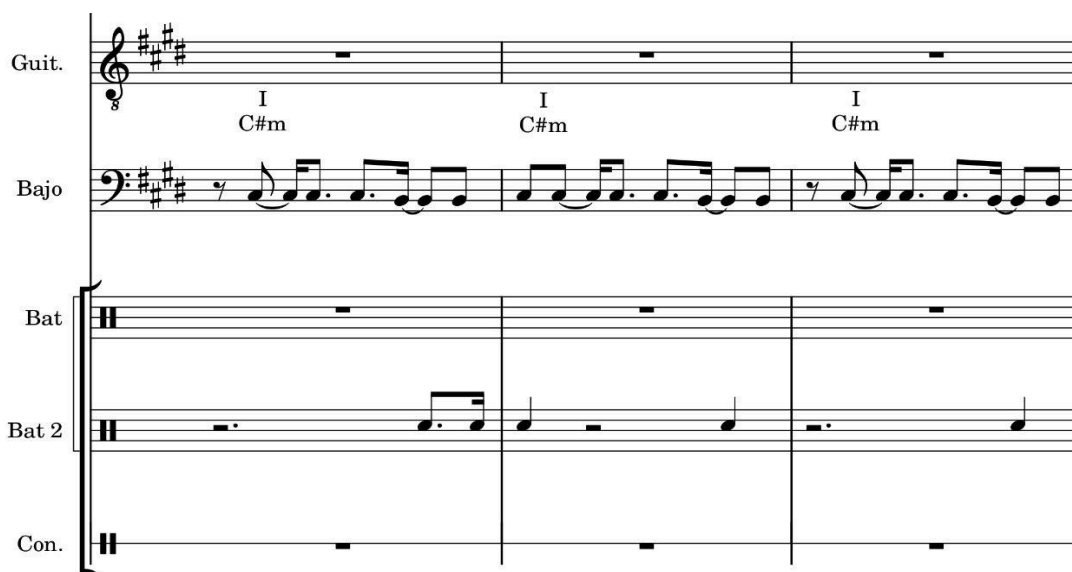


Imagen 128: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.82.

Fuente: elaboración propia.

Imagen 129: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.83.

Fuente: elaboración propia.

En el único interludio de la canción, el bajo asume el control estructural de la pieza, encargándose de mantener la composición en equilibrio y sin perder la sinergia de esta.

De este modo, posibilita que la nueva sección cumpla su propósito: disminuir la energía acumulada y otorgar un respiro a la obra antes de retomar su desarrollo (E.b-synth.6).

3.- Análisis de género musical en el **sintetizador de cuerdas** de “Estrechez de Corazón”. Representación marcada con un solo color (amarillo).

$\text{♩} = 110$ Introducción

mf

Tenor

Note pa-resfren-te a - mi Cone-sami-ra-da tan hi-rien-te

Sintetizador de Coro

Sintetizador de Atmósferas

Sintetizador de Cuerdas

p

I C#m bVII B/D# I C#m bVII B

Imagen 130: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.1.

Fuente: elaboración propia.

5

T.

8

pue-do en-ten-der es-tre - chez de men-te So-por-tar la fal - ta de ex pe-rien-cia

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

bVI A IV menor melódico F#/A# bVI A IV menor melódico F#/A#

Imagen 131: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.2.

Fuente: elaboración propia.

9 $\text{♩} = 130$

T. *Pe-ro no voy a-guan-tar ¡Es-tre-chez de co-ra-zón!_____*

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

ff *I* *C#m*

ff *I* *C#m*

p *I* *C#m*

bVI *V* *I*
A *menor armónico* *C#m*
G#

Imagen 132: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.3.

Fuente: elaboración propia.

86 Pre-coro 2 *ff*

T. 8 Tú sa - - bes

Sint. Coro

Sint. Atmósfera *mf*

Sint. Cuerd. *mp*

bVI A 8

bVI A

Imagen 133: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 2, p.51.

Fuente: elaboración propia.

87

T. 8 cuán - to se ha

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

V menor armónico G#

V G#

Imagen 134: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 2, p.52.

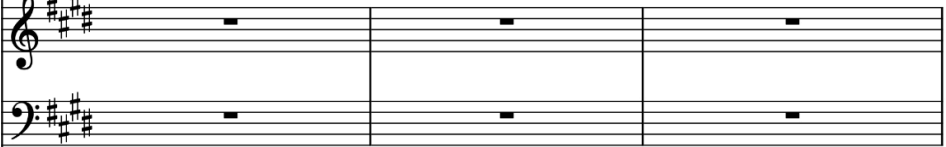
Fuente: elaboración propia.

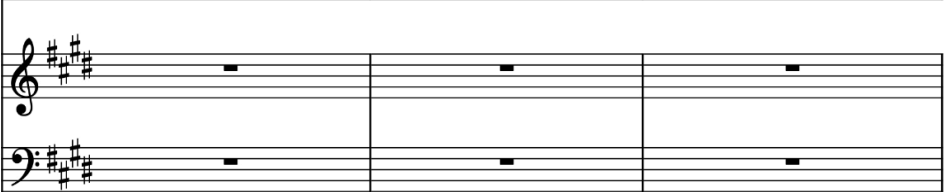
En la introducción y los pre-coros (2 y 3), el sintetizador de cuerdas expone la armonía principal de la canción, generando un colchón armónico que sostiene la entrada de la voz.

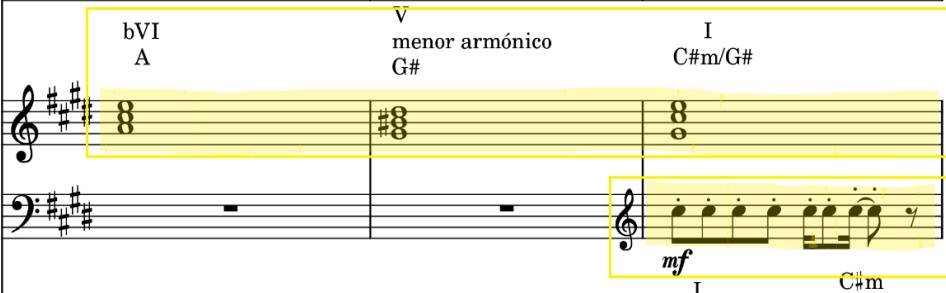
Posteriormente, este tejido sonoro es interrumpido por el sintetizador de atmósfera, cuya intervención irrumpe con la contundencia de un martillo, marcando un contraste expresivo dentro de la sección (E.sint.cuerda-synth.1).

137

T. 

Sint. Coro 

Sint. Atmósfera 

Sint. Cuerd. 

bVI A v menor armónico G# I C#m/G#

mf I C#m

Imagen 135: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 3, p.91.

Fuente: elaboración propia.

140

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Chords: bVII B, I C#m/G#, bVII B

Arpeggiated patterns: bVII B, I C#m, bVII B

Imagen 136: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 3, p.92.

Fuente: elaboración propia.

143

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Cuan-to más pa-re - ce fir - me un cas - ti - llo se de - rrum - ba

bVI
A

IV
menor melódico
F#/A#

bVI
A

bVI
A

A

IV

F#

bVI
A

A

Imagen 137: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 3, p.93.

Fuente: elaboración propia.

146

T.

8 de do - lor

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

V
menor armónico
G#

V G#

Imagen 138: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 3, p.94.

Fuente: elaboración propia.

En los versos, el sintetizador de cuerdas desempeña dos funciones principales. La primera corresponde al rol armónico, mientras que la segunda consiste en adornar la sección, aportando mayor color al verso mediante arreglos sutiles.

Estas intervenciones aparecen únicamente en los versos 2 y 3, siendo este último el más desarrollado, ya que en él el sintetizador cumple ambas funciones de manera simultánea (E.sint.cuerda-synth.2).

Sint. Atmósfera

ff

ff

I
C#m/G#

Sint. Cuerd.

f

f

Guit.

8

I
C#m

I
C#m

Bajo

f

Imagen 139: partitura de “Estrechez de Corazón” - puente 1, p.64.

Fuente: elaboración propia.

The image shows a musical score for the bridge section of 'Estrechez de Corazón'. It consists of five staves. The top staff, 'Sint. Atmósfera', has a whole rest. The second staff, 'Sint. Cuerd.', is highlighted with a yellow box and contains a sequence of notes ascending from C#4 to C#6, marked with a forte 'f' dynamic and a 'I C#m' chord symbol. The third staff, 'Guit.', has a whole rest. The bottom staff, 'Bajo', has a sequence of eighth notes. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Imagen 140: partitura de “Estrechez de Corazón” - puente 2, p.109.

Fuente: elaboración propia.

En esta sección correspondiente a los puentes, el sintetizador de cuerdas se encarga de canalizar la energía acumulada desde el pre-coro hasta la llegada del coro, articulando de forma ascendente el acorde de C#m.

La elección del timbre de cuerdas resulta especialmente adecuada para esta función, dado su carácter vibrante, expresivo, firme y versátil en el registro agudo, cualidades que intensifican la tensión y dirigen eficazmente el flujo musical hacia el clímax de la sección. Un recurso común en bandas *synth pop* como *New Order* o *Pet Shop Boys* (E.sint.cuerda-synth.3).

4.- Análisis de género musical en el **sintetizador de coro** de “Estrechez de Corazón”. Representación marcada con un solo color (verde).

20

T.

Sint. Coro

I
C#m/G#

mf

I
C#m

Sint. Atmósfera

Imagen 141: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.9.

Fuente: elaboración propia.

24

T.

Sint. Coro

bVII
B/F#

I
C#m

Sint. Atmósfera

Imagen 142: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.13.

Fuente: elaboración propia.

Sint. Coro

bVI
A/E

I
C#m

Sint. Atmósfera

Imagen 143: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.14.

Fuente: elaboración propia.

Sint. Coro

bVII
B/F#

I
C#m

Sint. Atmósfera

Imagen 144: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.15.

Fuente: elaboración propia.

46

T.

-di-os y trai-cio - nes Cuán-tas co-sasse di - rán___

Sint. Coro

I
C#m

mp

bVII
B6

Imagen 145: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.30.

Fuente: elaboración propia.

49

T. 8

En la gue-rra del a - mor_ las pa-la-brasson cu - chi-

Sint. Coro

I C#m

bVII B6

bVI A

Imagen 146: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.31.}

Fuente: elaboración propia.

52

T. 8

- llas cuan - do las ma - ne - jan or - gu-llosy pa-sio - nes

Sint. Coro

IV menor melódico F#/A#

bVI A

V menor armónico G#

Imagen 147: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.32.

Fuente: elaboración propia.

En lo que respecta al sintetizador de coro, este instrumento se limita esencialmente a marcar el plano armónico en determinadas secciones de la obra.

No obstante, su timbre coral aporta una suavidad sonora particularmente distintiva, generando un rango tímbrico delicado y estéticamente atractivo. Sus intervenciones transmiten una cualidad casi mística, especialmente perceptible en momentos como en la introducción y en verso 1 donde su presencia contribuye a definir el carácter atmosférico de la pieza (E.coro-synth.1).

5.- Análisis de género musical en el **sintetizador de atmósfera** de “Estrechez de Corazón”. Representación marcada con un solo color (verde claro).

9 $\text{♩} = 130$

T. $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ Pe-ro no voy a-guan-tar ¡Es-tre-chez de co-ra-zón!

Sint. Coro

Sint. Atmósfera $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$

bVI V

ff I C#m

Imagen 148: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.3.

Fuente: elaboración propia.

Verso 2

69 $\text{♩} = 130$

T. $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ ra-zón!_ No des-tru-yas por - que sí_

Sint. Coro

Sint. Atmósfera $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$

ff I C#m

τ Sonido de sint.

Imagen 149: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-corro 1, p.45.

Fuente: elaboración propia.

Puente 1

100

T. 8 - ra - zón!_

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

I C#m *ff*

I C#m/G# *f*

Sint. Cuerd.

f

Imagen 150: partitura de “Estrechez de Corazón” - puente 1, p.64.

Fuente: elaboración propia.

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

I C#m I C#m I C#m

ff

Imagen 151: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.82.

Fuente: elaboración propia.

it. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

I
C#m
ff

Imagen 152: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.84.

Fuente: elaboración propia.

I
C#m

Sint. Atmósfera

mp

I
C#m/G#

ff

Sint. Cuerd.

ppp

Guit.

I
C#m

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 153: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.85.

Fuente: elaboración propia.

Uno de los timbres más característicos del *synth pop* o de los 80s, que es el recurso *orchestra hit*. En este caso se trata de un sintetizador que ejecuta un sonido fuerte, agudo y seco compuesto por tres registros distintos de la misma nota, lo que le otorga su particular densidad y brillo.

Este recurso puede escucharse con claridad en obras representativas del género, como “Bizarre Love Triangle” de *New Order* (minuto 1:14) o “Domino Dancing” de *Pet Shop Boys* (minuto 0:38), donde su presencia define parte del carácter sonoro del pasaje (E.atmos-synth.1).

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

I
C#m

mp

Imagen 154: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.5.

Fuente: elaboración propia.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

VI
A/E

I
C#m

Imagen 155: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.18.

Fuente: elaboración propia.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

I C#m

mp

I ff

Imagen 156: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.65.

Fuente: elaboración propia.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

I C#m

Imagen 157: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.66.

Fuente: elaboración propia.

En la introducción y en el único interludio, el sintetizador de atmósfera desarrolla una melodía entrecortada secuenciada sobre el acorde de C#m, presentando cambios de dirección melódica particularmente perceptibles en la introducción.

Su nivel de intensidad está cuidadosamente dosificado, no opaca a ningún otro instrumento, pero aun así destaca dentro de la textura, gracias a su carácter más pausado. Esta cualidad le permite integrarse progresivamente en la propuesta

bailable de la canción, actuando como un puente tímbrico entre la atmósfera inicial y el desarrollo rítmico posterior (E.atmos-synth.2).

91

T.

8

- za - - do - - lo - - mis -

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

V
menor armónico
G#

Sint. Cuerd.

The image shows a musical score for a pre-chorus. It consists of four staves. The top staff is for Tenor (T.) with a melody in G major (one sharp) and 8/8 time. The lyrics are '- za - - do - - lo - - mis -'. The second staff is for Synth. Coro, the third for Synth. Atmósfera, and the fourth for Synth. Cuerd. (Synth. Strings). The Synth. Coro and Synth. Cuerd. staves have a sustained chord marked with a 'V' and 'menor armónico G#'. The Synth. Atmósfera staff has a sustained chord marked with a 'V' and 'menor armónico G#'. A green box highlights the Synth. Atmosphere part.

Imagen 158: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 2, p.56.

Fuente: elaboración propia.

92

T. 8 - mo que yo

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd. bVI A

Imagen 159: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 2, p.57.

Fuente: elaboración propia.

93

T. 8 Hoy no

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd. V menor armónico G#

Imagen 160: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 2, p.58.

Fuente: elaboración propia.

96

T. 8 ten - - go que aguan - tar

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd. bVI A

Imagen 161: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 2, p.61.

Fuente: elaboración propia.

97

T. 8 No, no

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd. V menor armónico G#

Imagen 162: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 2, p.62.

Fuente: elaboración propia.

98

T.

pue - des de - mos - trar ¡Es - tre - chez de co -

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

bVI A bVII B

Sint. Cuerd.

Imagen 163: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 2, p.63.

Fuente: elaboración propia.

En el pre-coro 1, el sintetizador de atmósfera ejecuta notas pedales agudas estrictamente vinculadas a la armonía del pasaje. Estas se presentan como figuras largas, principalmente redondas que articulan alguna de las notas del acorde correspondiente en cada compás.

Asimismo, el instrumento incorpora adornos sutiles que aportan la variación necesaria dentro de un contexto marcadamente repetitivo. Dichos adornos permiten distinguir la parte interna de la sección, en la cual se transita desde la continuidad de las notas pedales hacia la acentuación de una redonda por compás.

Finalmente, el gesto concluye con una melodía ascendente, extremadamente breve y de ejecución muy rápida, sincronizada con el paro instrumental (E.atmos-synth.3).

4.7.2 El *house* en “Estrechez de Corazón”

Tabla 6 (Codificación manual - Género musical: *House*): Instrumentos - Codificación - Color clasificador - Descripción.

Codificación manual - Género musical: <i>House</i>			
Instrumentos	Codificación	Color clasificador	Descripción
1.- Batería	a) E.drums-house.1 b) E.drums-house.2	azul	a) Las imágenes muestran que la batería una caja de ritmos (un <i>Roland TR-808</i>) mantiene en la mayoría de las secciones el patrón característico del <i>house</i>, el <i>four on the floor</i>, marcado por los cuatro bombos por pulso, los golpes de caja en los tiempos 2 y 4, y las corcheas en los tiempos débiles. Los principales cambios se reducen a pequeños arreglos de “galopa” en el tiempo 4. Sin embargo, en los compases 118 (p. 81) y 196 (p. 142) este patrón se modifica para incluir un <i>fill</i> en los tiempos 3 y 4, recurso que funciona como cierre de la sección. b) En el único interludio, la batería realiza una pausa casi total, limitándose a marcar la caja en el tiempo 4, cuya figura varía levemente a medida que se aproxima la secuencia melódica del sintetizador de atmósfera. Este recurso permite ceder protagonismo al nuevo

			material y ofrecer un respiro dentro del desarrollo de la pieza. Posteriormente, ingresa el <i>preset</i> de congas, con un timbre muy cercano al instrumento real, aportando una rítmica llamativa que complementa el clima de clímax presente en la obra.
--	--	--	---

Fuente: elaboración propia.

1.- Análisis de género musical en la **batería** de “Estrechez de Corazón”.
Representación marcada con un solo color (azul).

The image shows a musical score for the introduction of "Estrechez de Corazón". The score is written for five instruments: Sint. Atmósfera, Sint. Cuerd., Guit., Bajo, and Bat. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked *mp*. The first staff, Sint. Atmósfera, has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a melodic line starting with a half note G#4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff, Sint. Cuerd., has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a whole note G#4. The third staff, Guit., has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a whole note G#4. The fourth staff, Bajo, has a bass clef and a key signature of three sharps. It contains a melodic line starting with a half note G#2, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The fifth staff, Bat, has a bass clef and a key signature of three sharps. It contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Bat staff is highlighted with a blue box.

Imagen 164: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.5.

Fuente: elaboración propia.

The image shows a musical score for the introduction of the song "Estrechez de Corazón". The score is written for five instruments: Sint. Atmósfera, Sint. Cuerd., Guit., Bajo, and Bat. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The score is divided into five staves. The first staff, labeled "Sint. Atmósfera", contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. Above the first measure of this staff is the chord symbol "I C#m". The second staff, labeled "Sint. Cuerd.", is empty. The third staff, labeled "Guit.", is empty. The fourth staff, labeled "Bajo", contains a simple bass line with quarter notes. Above the first measure of this staff is the chord symbol "I C#m". The fifth staff, labeled "Bat", contains a drum pattern with eighth notes and rests, highlighted by a blue rectangular box. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef for each instrument.

Imagen 165: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.9.

Fuente: elaboración propia.

I
C#m

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

ff

Imagen 166: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.11.

Fuente: elaboración propia.

V
menor armónico
G

G#

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

mp

f

ff

mf

ff

I
C#m

Imagen 167: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.27.

Fuente: elaboración propia.

V
menor armónico
G#

I
C#m

bVII
B

Bajo

Bat

Bat 2

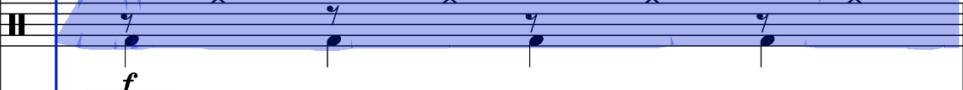
Imagen 168: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.30.

Fuente: elaboración propia.

bVI A 
 Capo traste 4

Guit. 

Bajo 

Bat 

Bat 2 

Imagen 169: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.33.

Fuente: elaboración propia.

62

T. O - ye, no voy a aguan - tar

Sint. Coro

. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit. V menor armónico G# G# bVI A A

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 170: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.40.

Fuente: elaboración propia.

64

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

V menor armónico G#

Guit.

Bajo

Bat

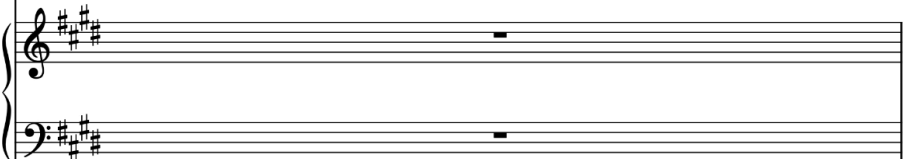
Bat 2

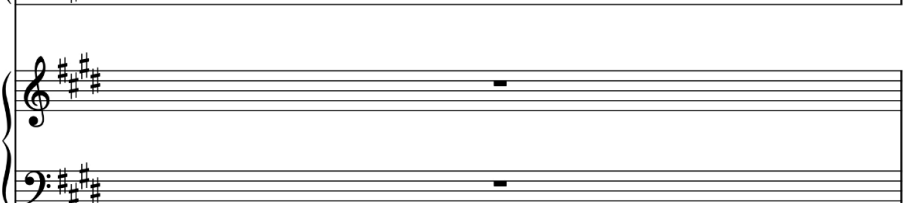
Imagen 171: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.41.

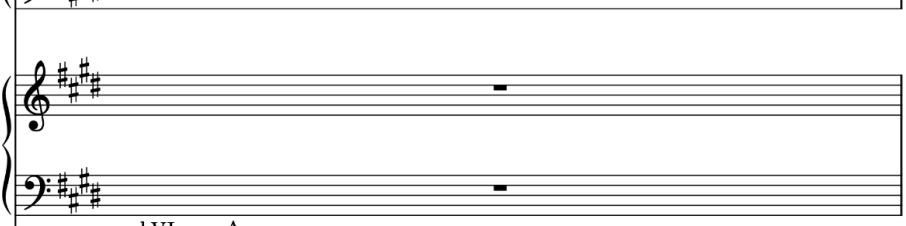
Fuente: elaboración propia.

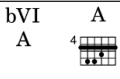
65

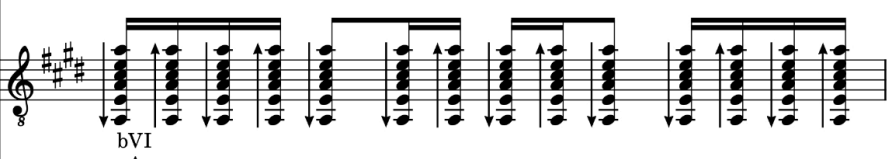
T. 

Sint. Coro 

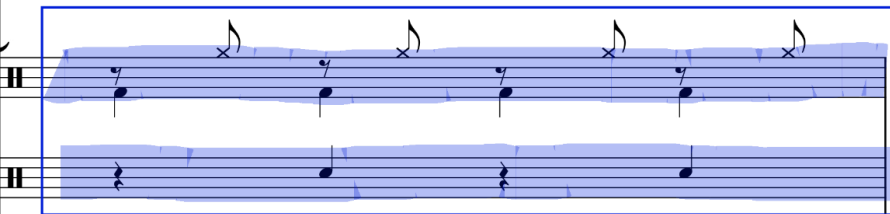
Sint. Atmósfera 

Sint. Cuerd. 



Guit. 

Bajo 

Bat 

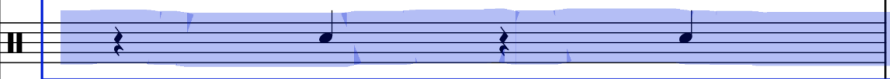
Bat 2 

Imagen 172: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.42.

Fuente: elaboración propia.

66

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

V menor armónico G#

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 173: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.43.

Fuente: elaboración propia.

67

T. no voy a - aguan - tar ¡Es - trechez de co

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

bVI A 4 bVII B 7

Guit. bVI A bVII B

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 174: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 1, p.44.

Fuente: elaboración propia.

98

T.

Sint. Coro

Sint. Atmósfera

Sint. Cuerd.

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 175: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 2, p.63.

Fuente: elaboración propia.

I C#m C#m

Capo traste 4

Guit.

8

mp

I C#m

Bajo

f

Bat

f

Bat 2

ff

Imagen 148: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.65.

Fuente: elaboración propia.

V
menor armónico
G#

Sint. Cuerd.

V
menor armónico
G#

Guit.

I
C#m

Bajo

Bat

Bat 2

f

fff

ff

Imagen 149: partitura de “Estrechez de Corazón” - coro 1, p.81.

Fuente: elaboración propia.

Al observar las imágenes, se aprecia que la batería, en este caso, una caja de ritmos, mantiene en la mayoría de las secciones el patrón característico del *house*: el recurso rítmico denominado *four on the floor*. Este se manifiesta mediante la marcación constante de los cuatro bombos en cada pulso, acompañados por los dos golpes de caja y las corcheas en los tiempos débiles.

Asimismo, los cambios relevantes dentro de este diseño rítmico corresponden a pequeños arreglos de “galopa” en la caja, que aparecen en el tiempo 4 del pulso. No obstante, se observan dos casos particulares, en los compases 118 (p. 81) y 196 (p. 142) donde dichos patrones se modifican para incorporar un *fill* en los tiempos 3 y 4, función que contribuye a cerrar la sección (E.drums-house.1).

Guit.

8

I C#m I C#m I C#m

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 150: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.82.

Fuente: elaboración propia.

8

I C#m I C#m I C#m

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

f

Imagen 151: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.83.

Fuente: elaboración propia.

I
C#m

Sint. Atmósfera

mp

ff

I
C#m/G#

Sint. Cuerd.

ppp

Guit.

I
C#m

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 152: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.85.

Fuente: elaboración propia.

I
C#m

Sint. Atmósfera

(Sonido sint. nuevo)

I
C#m/G#

Sint. Cuerd.

Guit.

I
C#m

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

Imagen 153: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.86.

Fuente: elaboración propia.

I
C#m

Sint. Atmósfera

I
C#m/G#

Sint. Cuerd.

Guit.

I
C#m

Bajo

Bat

Bat 2

Con.

fff

Imagen 154: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.88.

Fuente: elaboración propia.

En el único interludio, la batería adopta una pausa casi total, limitándose a marcar la caja en el tiempo 4. Esta figura se modifica gradualmente a medida que la secuencia melódica del sintetizador de atmósfera se aproxima, con el propósito de ceder protagonismo al nuevo material sonoro y generar un respiro dentro del desarrollo de la pieza.

Posteriormente, entra el *preset* de congas, cuyo timbre resulta particularmente fiel al instrumento real. Su intervención introduce una rítmica llamativa y atractiva que

contrasta y, al mismo tiempo, complementa el clima de clímax que atraviesa la obra (E.drums-house.2).

4.7.3 El andino en “Estrechez de Corazón”

Tabla 7 (Codificación manual - Género musical: Andino): Instrumentos - Codificación - Color clasificador - Descripción

Codificación manual - Género musical: Andino			
Instrumentos	Codificación	Color clasificador	Descripción
1.- <i>Preset</i> de Congas	a) E.conga-andino.1	marrón	a) El <i>preset</i> de congas aparece únicamente en el interludio 1, donde la obra introduce un respiro tras el clímax del coro 1. La elección de un instrumento andino emulado aporta una cualidad más serena, y, pese a su naturaleza digital, conserva rasgos tímbricos propios de la conga real, lo que refuerza la identidad y originalidad de esta sección. En cuanto al diseño rítmico, el patrón transita entre negras, cuatrillos de semicorcheas, saltillos, saltillos inversos y síncopas, para finalmente concentrarse en cuatrillos de semicorcheas que alternan entre los dos timbres percusivos, marcando la conclusión del interludio.

Fuente: elaboración propia.

1.- Análisis de género musical en el **preset de congas** de “Estrechez de Corazón”.
Representación marcada con un solo color (marrón).

I C#m I C#m I C#m
 Bajo
 Bat
 Bat 2
 Con. *f*

Imagen 155: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.83.

Fuente: elaboración propia.

I C#m
 Bajo
 Bat
 Bat 2
 Con. *f*

Imagen 156: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.84.

Fuente: elaboración propia.



Imagen 157: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.85.

Fuente: elaboración propia.

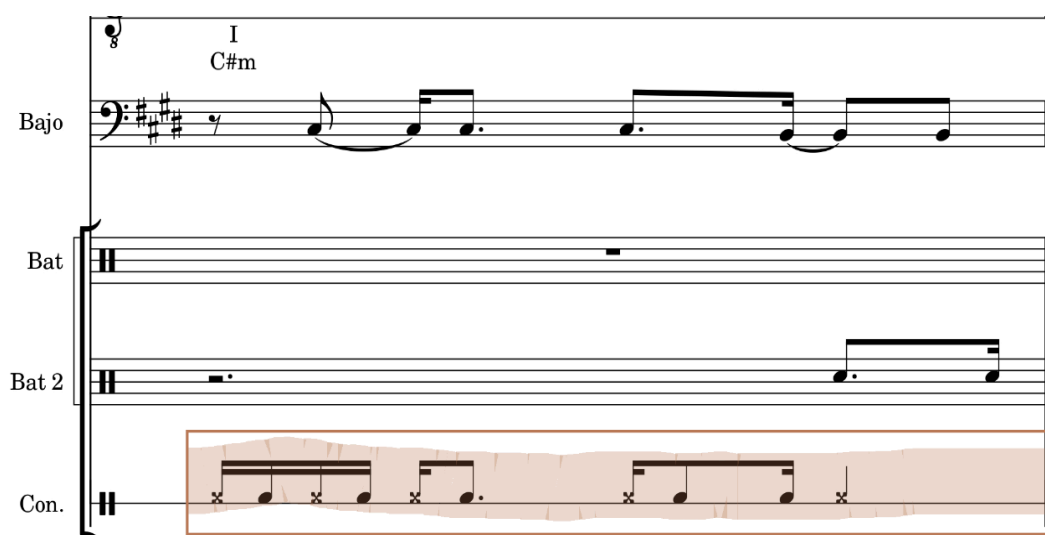


Imagen 158: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.86.

Fuente: elaboración propia.



Imagen 159: partitura de “Estrechez de Corazón” - interludio 1, p.88.

Fuente: elaboración propia.

El *preset* de congas aparece exclusivamente en el interludio 1, momento en que la obra introduce un respiro tras la “catarsis” del coro 1. La elección de un *preset* basado en un instrumento andino como la conga otorga a este pasaje una cualidad más serena. Aun tratándose de una emulación, el timbre conserva las propiedades sonoras que caracterizan al instrumento real, aportando identidad a la obra gracias a la originalidad de su selección.

En el plano rítmico, el patrón alterna entre negras, cuatrillos de semicorcheas, saltillos, saltillos inversos y síncopas. Hacia el cierre del interludio, dicho diseño converge en cuatrillos de semicorcheas que alternan entre los dos timbres percusivos del *preset*, en coherencia con la función conclusiva de esta sección (E.conga-andino.1).

4.7.4 El flamenco en “Estrechez de Corazón”

Tabla 8 (Codificación manual - Género musical: Flamenco): Instrumentos -
Codificación - Color clasificador - Descripción

Codificación manual - Género musical: Flamenco			
Instrumentos	Codificación	Color clasificador	Descripción
1.- Guitarra acústica	a) E.guitar-flamenco.1	gris	a) La guitarra hace su primera aparición en la mitad de la introducción, donde ejecuta el acorde de F#m con <i>capo</i> en el cuarto traste, ya insinuando un rasgueo de carácter flamenco. Esta referencia estilística se refuerza al final de la sección.
	b) E.guitar-flamenco.2		En el cierre, la guitarra emplea un rasgueo abanicado, cercano a la técnica de las malagueñas, sobre el acorde de G#, gesto que confirma y enfatiza la conclusión formal del pasaje. b) En las secciones de pre-coro y coro, la técnica flamenca adquiere un protagonismo claro, intensificando el dramatismo y la energía de estos pasajes. Este recurso contribuye a impulsar la tensión expresiva hacia su punto de mayor liberación y se articula con la letra interpelante de Jorge González, vinculada al contexto del trío amoroso que sostiene la narrativa de la canción. Dentro de este marco, la guitarra cumple un papel decisivo: el uso marcado de la

V
menor armónico
G#

Guit. 8

V mp
menor armónico
G

Bajo

Bat

Bat 2

I
C#m

f

ff

mf

ff

Imagen 161: partitura de “Estrechez de Corazón” - introducción, p.27.

Fuente: elaboración propia.

La guitarra en “*Estrechez de Corazón*” aparece por primera vez hacia la mitad de la introducción, ejecutando el acorde de F#m con un *capo* en el cuarto traste. Desde este punto, se percibe un rasgueo sutilmente flamenco, cuya intención estilística se confirma al finalizar la sección.

En dicho cierre, la guitarra realiza un rasgueo abanicado, empleando una técnica cercana a la de las malagueñas, sobre el acorde de G#. Este gesto enfatiza y confirma la conclusión formal de la sección (E.guitar-flamenco.1).

bVI A
 A 4^o

Capo traste 4

Guit. *mp*

Bajo *f*

Bat *f*

Bat 2 *ff*

Imagen 162: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.33.

Fuente: elaboración propia.

V G#
 menor armónico 4^o

Guit. *mp*

Bajo *f*

Bat *f*

Bat 2 *ff*

Imagen 163: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.34.

Fuente: elaboración propia.

V
menor armónico
G#

G#

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 164: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.43.

Fuente: elaboración propia.

bVI A
A 4

bVII B
B 7

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 165: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 1, p.44.

Fuente: elaboración propia.

bVI A
 Capo traste 4
 Guit. *mp*
 Bajo *f*
 Bat *f*
 Bat 2 *ff*

Imagen 166: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 3, p.95.

Fuente: elaboración propia.

menor armónico G#
 Guit. *menor armónico G#*
 Bajo *G#*
 Bat
 Bat 2

Imagen 167: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 3, p.96.

Fuente: elaboración propia.

bVI A
 A 4^o

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 168: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 3, p.103.

Fuente: elaboración propia.

IV
 menor melódico
 F#

F# 4^o xoo

Guit.

Bajo

Bat

Bat 2

Imagen 169: partitura de “Estrechez de Corazón” - pre-coro 3, p.104.

Fuente: elaboración propia.

En las secciones de pre-coro y de coro es donde la técnica flamenca adquiere un protagonismo más evidente. Este recurso resulta particularmente significativo, ya que refuerza tanto el dramatismo como la energía propias de estos pasajes, cuyo propósito es intensificar el impulso expresivo hasta conducirlo al punto de máxima

liberación. A su vez, dicha energía dialoga directamente con la letra interpelante y demandante de Jorge González, estrechamente vinculada al contexto del trío amoroso que articula la narrativa de la canción.

En este marco, la guitarra cumple un rol expresivo fundamental. El uso explícito de la técnica malagueña en los rasgueos aplicados a los acordes proyecta con eficacia una sensación de aceleración y angustia, contribuyendo a configurar el imaginario emocional que la obra propone (E.guitar-flamenco.2).

4.7.5 El *pop* en “Estrechez de Corazón”

Tabla 9 (Codificación manual - Género musical: *Pop*): Instrumentos - Codificación
- Color clasificador - Descripción

Codificación manual - Género musical: <i>Pop</i>			
Instrumentos	Codificación	Color clasificador	Descripción
1.- Guitarra acústica	a) E.guitar-pop.1	gris claro	a) En los versos 2 y 3, la guitarra cumple una función ornamental, ejecutando rasgueos descendentes suaves acordes a la armonía y pequeños arpeggios de tres notas en figuras de negra. Estos recursos, de baja exigencia técnica, generan un color claramente <i>pop</i>, acompañando en segundo plano a la voz y embelleciendo los versos con sencillez y eficacia. Además de su constante repetición melódica

Fuente: elaboración propia.

1.- Análisis de género musical en la **guitarra acústica** de “Estrechez de Corazón”.
Representación marcada con un solo color (gris claro).

Guit. *mp*
 I C#m
 I C#m
 bVII B
 Bajo *f*
 Bat *mf*
 Bat 2 *ff*

Imagen 170: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 2, p.45.

Fuente: elaboración propia.

Guit. *mp*
 I C#m
 I C#m
 bVII B
 bVI A
 Bajo *f*
 Bat *mf*
 Bat 2 *ff*

Imagen 171: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 2, p.46.

Fuente: elaboración propia.

Guit. I C#m Capo traste 4
 bVI A V G#
 Bajo
 Bat
 Bat 2

Imagen 172: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 3, p.91.

Fuente: elaboración propia.

Guit. bVII B I C#m bVII B
 bVII B I C#m bVII B
 Bajo
 Bat
 Bat 2

Imagen 173: partitura de “Estrechez de Corazón” - verso 3, p.92.

Fuente: elaboración propia.

En los versos 2 y 3, la guitarra adopta un rol principalmente ornamental. Su intervención consiste en ejecutar los acordes con un rasgueo descendente suave, siempre en coherencia con la armonía de cada compás. A ello se suman pequeños arpeggios de tres notas, interpretados en figuras de negra, que aportan un relieve melódico discreto.

Estos recursos, de escasa exigencia técnica, configuran un color marcadamente *pop*, ya que funcionan como un acompañamiento situado en segundo plano respecto de la voz, embelleciendo los versos de manera sencilla pero efectiva (E.guitar-pop.1).

4.8 Resultados

A partir de los géneros musicales identificados en los análisis de partitura de las canciones seleccionadas del álbum *Corazones* de Los Prisioneros (EMI, 1990), se contabilizaron todos los compases correspondientes a cada categoría musical.

Posteriormente, dichos registros fueron organizados en las siguientes tablas, con el propósito de evidenciar cuantitativamente la presencia de cada género dentro de las obras analizadas.

Tabla 10: (Tren al Sur) Géneros musicales - Nro. de compases por instrumento - Total de compases y su porcentaje.

“Tren al Sur”		
Géneros musicales	Nro. de compases por instrumento	Total de compases/ Porcentaje
<i>Synth Pop</i>	a) Voces: 70 compases	a) 70 de 125 compases / 56% del 100%
	b) Bajo: 108 compases	b) 108 de 125 compases / 84.8% del 100%
	c) Sintetizador de cuerdas: 60 compases	c) 60 de 125 compases / 48% del 100%
	d) <i>Preset</i> de Acordeón: 41 compases	d) 41 de 125 compases / 32.8% del 100%
	e) Batería: 32 compases	e) 32 de 125 compases/ 25.6% de 100%
<i>House</i>	f) Batería: 82 compases	f) 82 de 125 compases /

		65.6% del 100%
Andino	g) Ronroco: 20 compases h) Sintetizador zampoña: 46 compases	g) 20 de 125 compases / 16% del 100% h) 46 de 125 compases) / 36.8% de 100%
<i>Pop</i>	i) Guitarra: 25 compases	i) 25 de 125 compases / 20% del 100%

Fuente: elaboración propia.

Tabla 11: (Estrechez de Corazón) Géneros musicales - Nro. de compases por instrumento - Total de compases y su porcentaje

“Estrechez de Corazón”		
Géneros musicales	Nro. de compases por instrumento	Total de compases/ Porcentaje
<i>Synth Pop</i>	a) Voz: 156 compases b) Sintetizador coro: 19 compases c) Sintetizador de atmósfera: 77 compases d) Sintetizador de cuerdas: 139 compases e) Bajo: 179 compases	a) 156 de 204 compases / 76.5% del 100% b) 19 de 204 compases / 9.3% del 100% c.) 77 de 204 compases / 37.7% del 100% d) 139 de 204 compases / 68.1% del 100% e) 179 de 204 compases / 87.7% del 100%
<i>House</i>	f) Batería: 180 compases	f) 180 de 204 compases / 88.2% del 100%
<i>Andino</i>	g) <i>Preset</i> de Congas: 8 compases	g) 8 de 204 compases / 3.9% del 100%
<i>Flamenco moderno</i>	h) Guitarra: 99 compases	h) 99 de 204 compases / 48.5% del 100%
<i>Pop</i>	i) Guitarra: 24 compases	i) 24 compases de 204 compases/ 11.8% del 100%

Fuente: elaboración propia.

4.9 Análisis de resultados

Los resultados han demostrado que Tren al Sur y Estrechez de Corazón no deben comprenderse únicamente como piezas adscritas a un solo género musical, como el synth pop, sino como obras que integran de manera complementaria diversos estilos, entre ellos el house, el pop, lo andino y el flamenco. Cada uno de estos géneros adquiere mayor o menor presencia según las necesidades expresivas de la composición.

En el caso de Tren al Sur, los resultados indican que el segundo género musical más relevante dentro de la pieza es el house, con un 65,6 % de presencia en la batería o caja de ritmos. Su participación y técnicas resultan fundamentales para destacar e impulsar la canción mediante la rítmica, ajustando o liberando el patrón four on the floor según lo requiere cada sección. Ello adquiere especial relevancia, ya que cumple una doble función: mantener la pieza en un marco bailable y evitar que se perciba vacía o monótona ante la proliferación de líneas melódicas.

Por su parte, en Estrechez de Corazón, el segundo género predominante después del synth pop es también el house, con un 88,2 % de presencia total en los compases analizados. Los recursos rítmicos ejecutados por la caja de ritmos del house constituyen uno de los factores esenciales para el funcionamiento estructural de la composición. Este resultado evidencia la marcada inclinación de Jorge González hacia dicho género, lo cual en base a las fuentes contextuales e introductorias tienen mucho coherencia ante estos resultados.

Asimismo, los siguientes géneros con mayor presencia son el andino, con un 52,8% (considerando ambos instrumentos andinos) en “Tren al Sur”, y el flamenco, con un 48,5% de presencia en los compases de “Estrechez de Corazón”. Estos resultados evidencian una coherencia directa respecto de sus contextos compositivos y de las ideas principales de cada pieza.

En el caso de “Tren al Sur”, la obra debe transmitir al oyente una representación sonora del sur, proyectando una sonoridad andina que permita imaginar cómo sería ese territorio para el mundo, tal como Santaolalla se lo expresó a González.

Por su parte, en “*Estrechez de Corazón*”, la intención compositiva apunta a comunicar el sentimiento asociado a un triángulo amoroso. En este contexto, el flamenco aparece con precisión, ya que las técnicas malagueñas acentúan el carácter estrecho, tenso y acelerado que la pieza demanda.

A partir de lo anterior, es posible visualizar cómo los géneros musicales desempeñan un rol fundamental en la construcción de la pieza, fortaleciendo la capacidad del compositor para transmitir una idea o concepto específico. Para ello, se emplean diversos recursos técnicos, tales como el *Orchestra Hit* para generar dramatismo, el rasgueo abanicado del ronroco, la ejecución malagueña, los *fills*, las congas, el *groove*, las notas pedal, los *ostinatos*, la melodía, el ritmo, la armonía, los secuenciadores, la armonización voces y los *samples*, entre otros— que contribuyen de manera decisiva al resultado final.

V. Conclusiones

La investigación desarrollada en torno a “Tren al Sur” y “Estrechez de Corazón”, pertenecientes al álbum *Corazones* de Los Prisioneros (EMI, 1990), permitió responder de manera rigurosa la pregunta de estudio, orientada a identificar qué géneros musicales se encuentran presentes en ambas composiciones y qué rol cumplen dentro de su construcción artística. Los análisis realizados demostraron que estas obras no se adscriben exclusivamente al *synth pop*, su género más visible, sino que integran una diversidad de estilos que dialogan entre sí y cumplen funciones expresivas específicas dentro de la arquitectura musical de cada pieza.

En relación con los objetivos específicos, el análisis musical de “Tren al Sur” permitió examinar la interacción entre armonía, rítmica y melodía en función de los instrumentos empleados, evidenciando cómo estos elementos se articulan para sostener la identidad sonora de la obra. A su vez, la identificación y clasificación de los géneros musicales presentes en ambas canciones confirmó la coexistencia de géneros como el *house*, lo andino, el *pop* y el flamenco, cada uno con porcentajes y niveles de incidencia diferenciados. Finalmente, la explicación de la relación entre dichos géneros y los contextos estilísticos y conceptuales de las obras mostró que su presencia responde a decisiones compositivas estrechamente ligadas al mensaje que Jorge González buscó transmitir.

En “Tren al Sur”, la sonoridad andina cumple un papel fundamental en la representación musical del “sur”, mientras que el *house* otorga el impulso rítmico que sostiene la energíaailable de la pieza. Por su parte, en “Estrechez de Corazón”, las técnicas flamencas particularmente las de raíz malagueña potencian la tensión emocional asociada a la temática del triángulo amoroso, complementándose nuevamente con la presencia predominante del *house* en su base rítmica. Estos resultados permiten concluir que las obras analizadas están construidas a partir de una interacción intencionada de múltiples géneros musicales, los cuales cumplen funciones expresivas, estructurales y conceptuales esenciales en la proyección del discurso musical. De este modo, el compositor logra materializar sus ideas y transmitir con claridad las sensaciones y atmósferas que definen a ambas piezas, cumpliéndose

así los objetivos de la investigación y aportando un estudio accesible para cualquier tipo de público.

Por último, esta investigación abre la posibilidad de nuevas proyecciones en el campo del análisis musical. En particular, podría desarrollarse un estudio similar que considere de manera integral la lírica de las canciones y su interacción con parámetros musicales como la armonía, melodía, ritmo, selección instrumental, manejo de pasajes, construcción del clímax, técnicas interpretativas y elección de géneros musicales. Un análisis de este tipo permitiría cuantificar la eficacia de cada recurso aplicado en función de su relación con el contenido textual, ampliando así la comprensión de la obra y profundizando en la manera en que los elementos musicales y líricos se potencian mutuamente.

VI. Referencias:

Herrera E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. I*. Editor Antoni Bosch.

Guillermo J. (2016). *Cassette, historia de la Música Chilena - Cuarto Capítulo: Pop*. [video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=279P9pgtRRA&list=LL&index=55>

Narea C. (2009). *Mi vida como prisionero*. Editorial Norma.

Depretis I. (2016) *De Electrodoméstico a Los Prisioneros: La música electrónica, el pop y la crítica del "milagro chileno"*. Studies in American Latin Popular Culture.
<https://research.ebsco.com/c/q6hgj3/search/details/r2c3qr7xtn?db=ccm%2Cnlbk%2Ce001mww%2Chlh%2Clth%2Cldpuc%2Ccssf&limiters=None&q=m%C3%BAstica+chilena>

Costas C. (director). (2018, 11 de septiembre). *Entrevista a Gustavo Santaolalla* [Emisión de radio], Radio ADN,
<https://www.youtube.com/watch?v=lcqNFHO5OPU&t=242s>

Jorge González. (2014). *Autoentrevista en Berlín* [video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=P7CsPPer2Lqg&list=LL&index=15&t=3054s>

Bertaggia. N.A. (presentador). (2024, 20 de noviembre). Capítulo 3: El corazón en la mano. [episodio 3]. *Necesito respirar. La vida de Jorge González*. Podium Podcast.
<https://www.podiumpodcast.com/podcasts/necesito-poder-respirar-la-vida-de-jorge-gonzalez-podium-os/>

Livingstone S. (Mayo, 1993). *Jorge González en "Hablemos De Televisión"*. [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3jh37c18kX0&t=1507s>

González, J.P. (2022). *MÚSICA POPULAR CHILENA DE AUTOR, Industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Ediciones UC.

Osses J. (2023). *EXIJO SER UN HÉROE, La historia de LOS PRISIONEROS*. Ediciones UC.

StreetMachine (2015, 12 de agosto) *Repertorio, biografía de Los Prisioneros*. Last.fm. <https://www.last.fm/es/music/Los+Prisioneros/+wiki>

Izquierdo M. (2024, 19 de marzo) *La historia de “Corazones” el disco sentimental que marcó la primera separación de Los Prisioneros*. The Clinic. <https://www.theclinic.cl/2024/03/19/la-historia-de-corazones-el-disco-sentimental-que-marco-la-primera-separacion-de-los-prisioneros/>

Muñoz C. (2019, 19 de mayo) *Cuatro cosas que no sabías de “Corazones” de Los Prisioneros ROCK & POP*. <https://www.rockandpop.cl/2019/05/cuatro-cosas-que-no-sabias-de-corazones-de-los-prisioneros/>

Arrey. R. (2020). *Los Prisioneros: entre la new wave y La Nueva Ola*, Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular. 2/1: 49-63. <https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.21>

Zuñiga C. (2020, 22 de mayo). *Gustavo Santaolalla a 30 años de ‘Corazones’: “Jorge siempre estuvo a la vanguardia”*. Solo Artistas Chilenos. <https://soloartistaschilenos.cl/?p=28416>

Galleguillos C. (2020, 20 de mayo). *¿Es «Corazones» uno de los discos más importantes de la música chilena?*. Solo Artistas Chilenos. <https://soloartistaschilenos.cl/?p=28183>

Cortés M. (2024, 3 de diciembre). *Los Prisioneros*. Rockaxis.
<https://www.rockaxis.com/chile/clasico/42642/la-cultura-de-la-basura-los-prisioneros/>

Retamal F. (2019, 21 de diciembre). *“Son hermosos ruidos”: Los Prisioneros en el origen del punk chileno*. La Tercera.
<https://www.latercera.com/culto/2020/09/19/son-hermosos-ruidos-los-prisioneros-en-el-origen-del-punk-chileno/>

Movistar (2014). *Jorge González Corazones en vivo Teatro Municipal 2014*. [video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=86t_xy5Qlbg

García M. (2020, 30 de octubre), *“Corazones”, 30 años: Pop de futuro*. Redbull.
<https://www.redbull.com/cl-es/the-note-corazones>

La Rata (2020, 20 de mayo). *Jorge González comenta “Corazones” de Los Prisioneros, canción por canción*. La Rata.
<https://www.larata.cl/entrevistas/2020/05/20/jorge-gonzalez-entrevista-analisis-canciones-corazones-prisioneros/58598/>

Bravo R. (2024, 20 de mayo). *Se cumplen 34 años de “Corazones”: La obra fundamental de Jorge González*. Piratas del Rock.
<https://piratasdelrock.com/2024/05/20/corazones-obra-jorge-gonzalez/>

Fuentes J. (2020, 22 de mayo). *30 años del disco “Corazones”: 10 cosas que no sabías sobre el exitoso álbum de Los Prisioneros*. Guioteca.
<https://www.guioteca.com/los-90/30-anos-del-disco-corazones-10-cosas-que-no-sabias-sobre-el-exitoso-album-de-los-prisioneros/>

La Rata (2020, 20 de mayo). *Jorge González y la historia de Tren al sur: “Nadie la tocó por seis meses, la indiferencia fue generalizada”*. La Rata.
<https://www.larata.cl/editorial/2020/05/20/jorge-gonzalez-tren-al-sur-historia-prisioneros-corazones/58650/>

Pontificia Universidad Católica del Perú (2021). *La investigación Descriptiva con Enfoque Cualitativo en Educación*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://files.pucp.education/facultad/educacion/wp-content/uploads/2022/04/28145648/GUIA-INVESTIGACION-DESCRIPTIVA-20221.pdf>

Aaron G. (2022, 8 de diciembre). *Historia del Synth Pop*. Play Alone Records.
<https://playalonerecords.com/blogs/news/history-of-synth-pop>

Música andina (2012). *Música andina: generalidades y características*. Música andina
<https://musicaandina2011.blogspot.com/2012/12/musica-andina-generalidades-y.html>

Solo Pro Audio (2024, 24 de septiembre). Estructura básica de una canción de house.
Solo Pro Audio.
<https://soloproaudio.com/estructuracion-basica-de-una-cancion-de-house/>

Vonkelemen (2018, 21 de febrero). *Análisis musical del House: Ritmo*. Vonkelemen.
https://vonkelemen.org/leeloo/vktv?videoid=12635_HDAn%C3%A1lisis%20musical%20del%20House:%20Ritmo

Escuela José de la Vega (2025, 5 de diciembre). *Diferencias entre Flamenco Tradicional y Moderno*. José de la Vega.
<https://josedelavega.com/diferencias-flamenco-tradicional-moderno/>

Pituquete (2022). *5 RASGUEOS Imprescindibles para Tocar Guitarra Flamenca*. [video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6tKibKEtgfM>

FMCMstaff (2014, 27 de diciembre). *Roland Jupiter-8, la historia del sintetizador polifónico que revolucionó el synth-pop*. Futuro Music.
<https://www.futuremusic-es.com/roland-jupiter-8-la-historia-del-sintetizador-polifonico-que-revoluciono-el-synth-pop/>

Music Gateway (2020, 8 de febrero). *Cuál es la estructura de una canción pop*. Music Gateway.

<https://www.musicgateway.com/blog/how-to/what-is-a-pop-song-structure>

Juan F. (2024, 4 de abril). *¿Qué es el Pop Origen? y características*. Santanders Music.

<https://www.santandersmusic.com/magazine/diccionario/que-es-el-pop>

Soundless (2022, 28 de marzo). *¿Qué es el Synth Pop?*. [video]. YouTube.

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

Juliana G.(2012). *El género musical en la música popular: algunos problemas para su categorización*. Trans-Revista transcultural de Música.

https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf

Mojtaba A. (2013). *Análisis de contenido y análisis temático: implicaciones para la realización de un estudio descriptivo cualitativo*. Online Library.
<https://doi.org/10.1111/nhs.12048>

VII. Anexos:

https://drive.google.com/file/d/15iSnZVWm_nwC6cp7VrZemRbnn2NEYtMc/view?usp=sharing

https://drive.google.com/file/d/1QNvxYeBI5X2_tfadxcZEIqxvjg5TYIwe/view?usp=sharing

<https://drive.google.com/file/d/1IQ1PQp9uRblknZdgrNpGKnzR4PKjvm0p/view?usp=sharing>

https://drive.google.com/file/d/1ZIMVJJJ4DxBJ6_2VdhEhM-NcpOKc0bGs/view?usp=sharing