



Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Facultad de Artes - Escuela de Música

El Reggaetón(R): ¿una cultura musical hegemónica?
La influencia del género urbano(R) en las músicas populares mediáticas

Alumno: Zúñiga Galaz, Alvaro Alexis
Profesora guía: Diaz Inostroza, Patricia

Tesis para optar al Grado de Licenciado en Música
Tesis para optar al título de Productor Musical

Santiago de Chile
2021

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I: Planteamiento del problema	
1.1 Antecedentes	5
1.2 Problematización	7
1.3 Justificación	8
1.4 Preguntas de investigación	9
1.5 Objetivos de la investigación	9
Capítulo II: Marco Teórico	
2.1 Reggaetón	10
2.2 Pop	19
2.3 Industria musical y plataformas digitales	21
2.4 Análisis musical	27
Capítulo III: Marco Metodológico	
3.1 Diseño de la Investigación	34
3.2 Universo	34
3.3 Tipo de muestreo	34

3.4 Tamaño de la muestra	35
3.5 Criterios de exclusión	36
3.6 Técnicas de recolección de datos	36
3.7 Análisis de datos	36
CAPÍTULO IV: Desarrollo de la Investigación	
4.1 Chantaje	37
4.2 Despacito	44
4.3 Como Antes	50
4.4 Problema	56
CAPÍTULO V: Conclusiones	61
CAPÍTULO VI: Fuentes bibliográficas	63
CAPÍTULO VII: Anexos	64

INTRODUCCIÓN

La música forma parte de nuestro día a día. A lo largo de la historia, diferentes formas musicales nos acompañan en la cotidianeidad de nuestras vidas, ya sea de forma explícita como implícita. La interacción entre la sociedad y la música es inapelable. Sin embargo, en una sociedad marcada por las discriminaciones a raíz de las clases socioeconómicas, la crítica desmesurada por la apariencia o gustos diferentes y la competitividad por aparentar, socialmente, ser mejor que otro, crea diferencias entre estas formas musicales.

El reggaetón, como tantos géneros nacidos de la necesidad de expresión de un pueblo (bachata, cumbia, etc.), ha sido vilipendiado socialmente, tanto así, que a pesar de encontrar un espacio en la industria y en la música popular, sigue habiendo un estigma relacionado a la escucha de este mismo.

Sin embargo, estos ritmos logran tal nivel de popularidad que comienzan a difundirse masivamente y ganan terreno, ya no solo en la industria, si no que en las expresiones musicales como tal. Siendo capaces de generar nuevas formas musicales, y, en algunos casos, culturales.

CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 ANTECEDENTES

El reggaetón es un género de música urbana que desde hace más de una década se está imponiendo en la industria como el más comercializable y el que más ganancias monetarias deja, tanto así que una cantidad importante de artistas latinos de otros géneros, se aventuran en estos ritmos buscando la no decadencia de sus carreras, algunos con mejor suerte que otros. Es en esta exploración que se crea el término (genero): Pop Urbano. Un estilo que se aprovecha de muchos elementos del reggaetón, pero lo vende de una forma en la que incluso emplazo el protagonismo del reggaetón en las principales plataformas de distribución. Las características líricas fueron remplazadas por contenido menos crudo y más “family friendly”, mientras que por el lado melódico todo se volvió más armonioso y fácilmente asociable a una balada u otro género con más cualidades tonales. Con respecto a lo anteriormente dicho, “El Chombo”, un locutor, empresario, DJ, productor, Youtuber y compositor panameño de reggae en español y dancehall, expone en su video llamado “El Chombo presenta: El Fin del Reggaetón” lo siguiente: *“Cuando los poperos se sentaron en el auto del reggaetón y no querían ser reggaetoneros, la industria dijo: tranquilo ahora nos vamos a llamar pop urbano y todos ustedes son artistas urbanos.”* (El Chombo, 2021). Finalmente, también explica que las diferencias entre el reggaetón y el pop urbano surgen desde la creación de la palabra “Reggaetón” en la isla de Puerto Rico: *“El problema es que alguna gente de puerto rico jamás se dio cuenta que el resto del mundo cuando les compro la palabra reggaetón como un género, se las compro con un sonido, el de la mata.”* (El Chombo, 2021)

Se puede entender fácilmente que es lo que el término Pop Urbano modifico del reggaetón, pero, ¿que se supone que queda? Y ¿en qué grado es reconocible? Para reconocer la influencia en este

género urbano en lo que aquí denominamos Pop Urbano, deberemos tener en cuenta y definir que es el reggaetón, que elementos lo componen, cuales son inamovibles y cuales se permiten variar. Añadir un contexto histórico/cultural para entender la procedencia de las líricas crudas, llenas de contenido sexual y el porqué de las melodías poco trabajadas.

Mucho se ha escrito sobre el reggaetón, pero sin duda alguna no es suficiente con respecto al desarrollo y descubrimiento musical que ha cursado este género a través de los años. Estudios para demostrar su incidencia en las conductas sexuales de los jóvenes¹, hacen que se juzgue de sobremanera lo explícito de sus letras, quitándole un contexto histórico y cultural como lo añaden otros artículos referentes al reggaetón, recalcando incluso que como género urbano ejerce una importancia sustancial en la resignificación y apropiamiento de espacios culturales². Musicalmente hablando son muy deficientes y exageradamente críticas denostando al género en sí. Tanto es así que se le llega a tratar como un género de “no música” puesto que carecería de elementos que se consideran arte: *“En conclusión, el caos es tal, que jamás se puede hablar de un planteamiento armónico en dicha manifestación estética. Por lo tanto, el reggaetón no puede ser considerado como música”*.³ A pesar de todo lo negativo queda espacio para realizar estudios que establezcan una asociación positiva a la escucha de esta música, como lo hace⁴, texto que habla de cómo las formas lingüísticas utilizadas en las letras de este género hacen que el consumidor interactúe con

¹ Roció Cruz-Díaz, María del Carmen Guerrero, (2018). El género musical reggaetón. Aproximación al discurso sexual y a la cosificación de las jóvenes.

² Raúl Olguín Hevia, (2016). Paisaje sonoro urbano Latinoamérica: reggaetón, cumbia villera y cueca brava: 2000-2015. La paja teórica, Edición N°6, 86-90.

³ Francisco Lizama, (2021). El Reggaetón como paradigma artístico musical de la Posmodernidad.

⁴ Mariia Mykhalonok. (2018). El éxito del reggaetón colombiano desde el punto de vista lingüístico. Viadrínica, Edición 3: Colombia.

el lenguaje y la cohesión de este de una manera más flexible realizando un esfuerzo mayor por comprender las líricas.

1.2 PROBLEMATIZACIÓN

En el género del reggaetón se descuidan ciertos aspectos musicales, que hacen identificar al estilo, y que han sido adaptados a las necesidades y exigencias de la industria musical. Ciertos elementos que renacen y se acomodan estratégicamente en otros estilos y géneros, crean una confusión y hacen que este género pierda aún más valor e interés de estudio sobre sus cualidades musicales. En este caso, el problema nace cuando la música mediática empieza a “sonar” a reggaetón, ya sea por la similitud sonora o estructural de este nuevo estilo. Esta música da paso a la confusión de: si el reggaetón sigue siendo tan exitoso mediáticamente como antes, o, si fue desplazado por otro estilo (pop urbano), donde, paradójicamente están inmersos muchos de los grandes exponentes del reggaetón propiamente tal. Siguiendo esta línea, muchos artistas latinos de “pop” forman parte de un vaivén performático que les permite moverse de un estilo a otro, sin la necesidad de representar las bases o la categoría - errada en este caso- de dicho género. Por esta razón, podemos observar artistas como Shakira o Luis Fonsi cantando canciones de pop urbano, entendido por los públicos como reggaetón, sin la necesidad de ser etiquetados como “Reggaetoneros”.

1.3 JUSTIFICACIÓN

A lo largo de los años se ha descalificado el reggaetón como objeto de estudio, incluso provocando burlas cuando se habla de este género en algún formato formal o académico. La estigmatización por su contenido lírico relacionado a actos sexuales y la desvalorización que sufre musicalmente por la forma en la que se compone este género, ha generado un vacío de información académica que lo ha privado de ser motivo de estudio para así entender la real complejidad y aporte a la música popular actual. Teniendo en consideración que cumple con todos los requisitos musicales para ser motivo de investigación.

1.4 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Pregunta Principal

- ¿Cuál es la influencia significativa del reggaetón en la música popular predominante?

Preguntas secundarias

- ¿Por qué mediáticamente se confunde el reggaetón con el pop urbano?
- ¿Qué diferencias musicales/teóricas tienen estos estilos?
- ¿Qué similitudes musicales/teóricas tienen estos estilos?
- ¿Qué diferencias musicales/sonoro tienen estos estilos?
- ¿Qué similitudes musicales/sonoro tienen estos estilos?

1.5 OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

- Identificar, cuál es la influencia significativa del reggaetón en la música popular predominante.
- Descubrir porqué mediáticamente se confunde el reggaetón con el pop urbano.
- Analizar qué diferencias musicales/teóricas tienen estos estilos.
- Analizar qué similitudes musicales/teóricas tienen estos estilos.
- Analizar qué diferencias musicales/sonoras tienen estos estilos.
- Analizar qué similitudes musicales/sonoras tienen estos estilos.

CAPITULO II: MARCO TEORICO

2.1 REGGAETON

La palabra reggaetón es un término relativamente nuevo que intenta definir dicho género. Se crea con el fin de darle originalidad y alejarlo de la genealogía directa con géneros relacionados. Antes de llamarse reggaetón, el público se refería a él como reggae o reggae en español. Este último término se utilizó de manera mucho más frecuente para describir las grabaciones panameñas de los años 80 y principios de los 90, por otro lado, los términos como dembow, underground o melaza describen a precursores estilísticos que se alejan del perfil sonoro y sociocultural de este género.

“Tomemos, por ejemplo, una descripción del estilo musical del reguetón ofrecido por el pionero puertorriqueño del hip-hop Vico C: "Musicalmente, el reggaetón nació en un ambiente de hip-hop, con un poco de dancehall jamaicano y el propio sabor tropical y ritmo de Puerto Rico". A primera vista, esta definición parecería lo suficientemente adecuada, aunque el énfasis aquí en el hip - hop—comprensible dada la perspectiva de Vico C—podría ser intercambiado por otro narrador a fuentes jamaicanas o panameñas, o a la entrada puertorriqueña más ampliamente "tropical" a menudo glosada como un sabor "latino".”

(Marshall, 2009)

Desde la música negra hasta el reggaetón latino

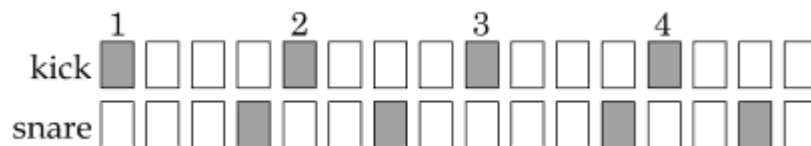
Cuando gasolina de Daddy Yankee escalo en las listas de éxitos nos mostró de donde venia y hacia donde podría llegar en algún momento. Variados comentarios lo escucharon como poco más que la última confección comercial cuasi caribeña. Sin embargo, una escucha más cercana relacionada a la historia estética del género revela varias formas en que la canción encarna una compleja historia de circuitos sociales y sonoros. Prestándole atención a la pista se puede escuchar la producción elegante y poderosa de Luny Tunes, no solo como un ejemplo perfecto de un estilo de reggaetón comercial contemporáneo, sino como un texto musical que involucra una larga historia de a través de sus sonidos que hablan de la raza y el lugar de origen. Dichos circuitos sociales y sonoros se ven reflejados en los sonidos explícitamente electrónicos de “Gasolina” que incluyen instrumentos virtuales “preestablecidos” de software de música como el popular Fruity Loops (o como se ha bautizado a sí mismo, FL Studio), emulaciones sintetizadas de instrumentos reales, tales como cuerdas orquestales, con gran verosimilitud. Las líneas de sintetizador entrelazadas de la instrumental evocan compromisos con el hip-hop contemporáneo, el pop y el r&b, el reggae dancehall e incluso el techno, ya que proporcionan una textura armónica de mayor densidad sonora. Refiriéndonos a los bombos en crescendo y los “fills” periódicos se nota de manera mucho más clara una influencia del trance que de los bailes tropicales relacionados al reggaetón. El movimiento armónico de la pista, variando un semitono cada dos compases puede sugerir los contornos clásicos de la música pasodoble española. Asociando lo dicho anteriormente Yankee se jacta "En la pista nos llaman los matadores". Hablando de España y de legados coloniales españoles, “Gasolina” no solo presenta el movimiento armónico y las figuras pasodoble asociadas con la música de corrida de toros, sino que también emplea, al igual que muchas producciones de reggaetón

contemporáneas, una línea de bajo de estilo I-V, haciendo alusión también a la polka y otras formas de danza social que han resonado durante mucho tiempo en las Américas coloniales (como también se puede escuchar en la banda mexicana). El estilo vocal de Daddy Yankee encarna de manera similar una gama de antepasados, desde las proyecciones con tintes nasales de los soneros de salsa, pasando por las entregas a doble tiempo y melodías de los dj's de dancehall, hasta los esquemas de rima más complejos y los flujos de habla de los mc's de hip-hop. En consecuencia, las letras de Yankee tocan temas que resuenan con las preocupaciones basadas en la raza y la clase. La insinuación sexual descarada de la canción y las relaciones de género aparentemente asimétricas, por ejemplo, se pueden entender como celebrando placeres simples, afirmando el patriarcado y desafiando las costumbres de la clase media de una manera similar al hip - hop, el reggae o la salsa. La inclusión de dichas canciones en el recopilatorio "Reggaeton Ninos 1 by EMI Latin" parece confirmar su carácter inherentemente multivalente y transversal. De hecho, para muchos oyentes y bailarines es sin duda el bombo y cajas sincopadas que principalmente atrapan sus oídos y caderas. Algunas veces referido como dembow, recordando una conexión con la grabación de reggae dancehall de principios de los 90 de Bobby Digital y Shabba Ranks, "Dem Bow" (1991), una canción y un riddim (es decir, una pista de acompañamiento) que ha moldeado profundamente el sonido del reggaetón.

El reggaetón y la cuestión de los orígenes

A pesar de algunas disputas, públicamente la génesis de la música se ubica en Panamá, mientras que otros lugares como Jamaica, Nueva York y Puerto Rico son sitios significativos, aunque secundarios en la genealogía del género. La narrativa establecida también tiende a proceder de una manera demasiado lineal, ya que la interacción entre el hip-hop y el reggae en Panamá, Puerto Rico y Nueva York fue más bien simultánea, cada uno de estos sitios simbólicos podría ser mejor entendido representando tanto contextos locales como diferenciales, así como constelaciones socioculturales móviles y fluidas.

Hablando del “tumpa tumpa” los periodistas y los nacionalistas culturales por igual, han estado ansiosos por vincular el sonido del reggaetón a otros géneros latinos (o "tropicales", para usar el término de la industria musical), puertorriqueños o una combinación de ellos. La aparición explícita, aunque excepcional, de formas folclóricas afro-puertorriqueñas como la bomba en las grabaciones de Tego Calderón y La Sista ha ayudado a fomentar esta percepción. Del mismo modo, la presencia de figuras de salsa, merengue y bachata sirve para alimentar fantasías sobre la latinidad inherente del reguetón. Es revelador que algunos observadores escuchen las estructuras musicales del reggaetón no como "latinas" en absoluto, sino como esencialmente jamaicanas o afroamericanas, mientras que otros hacen referencia a conceptos como la “clave” para colocar el género firmemente en una tradición afrolatino-caribeña.



“El patrón rítmico en la figura, acentuando un pulso constante de 4/4 con 3 + 3 + 2 ritmos cruzados, es omnipresente en el Caribe y, dadas algunas diferencias en énfasis y arreglo, se puede escuchar en géneros tan diversos como reggae y mento, soca y calypso, salsa y son, merengue y “meringue”.”

(Marshall, 2009)

Tales características estructurales superpuestas permiten a algunos oyentes escuchar reggaetón no tanto como una cosa "yanqui", como símbolo del imperialismo cultural, sino más como retorno a las raíces afrolatinas. Con respecto a las tradiciones puertorriqueñas, uno podría entender cómo el persistente bombo y las cajas polirrítmicas del reggaetón podrían encajar en la imaginación musical con el pulso constante y las sincopas juguetonas de plena o con ritmos de bomba propulsores de similar estructura como *sicá*, *cuembé* o *seis corrido*. En este sentido, podríamos comparar las relaciones entre el reggaetón y diversas tradiciones afro-latinas con la propuesta del poeta jamaiquino *Linton Kwesi Johnson* de escuchar los ritmos minimalistas del dancehall reggae de los años 1980 y 90, los mismos ritmos que sustentan el reggaetón, no tanto como un ejemplo de una corrupción del estilo jamaiquino basada en la tecnología, sino como un retorno moderno a las formas folk afro-jamaquinas.

A pesar de toda la clara relación con la música afro-caribeña (latina) y con la música afro-diáspora en general, la orientación rítmica predominante del reggaetón se deriva directamente, y de manera

bastante audible, del reggae dancehall. De esta manera, Jamaica, o más precisamente, Jamaica a través de Panamá y Nueva York, merecen un vasto reconocimiento dentro de la genealogía de la estética del reggaetón.

Claramente se puede entender un vínculo directo entre estos géneros escuchando los ritmos derivados del dancehall y riddims que se encuentran tanto en las grabaciones panameñas como en las puertorriqueñas y en las reconocibles melodías que promueven muchas de las grabaciones “proto-reggaetón” de principios y medianos de la década de 1990. Escuchando las raíces del reggae podemos encontrar las texturas sintéticas de reggae dancehall, raps rápidos y enfoques minimalistas en 3 + 3 + 2, han influido con gran fuerza en lo que hoy conocemos como reggaetón.

Hablando desde Estados Unidos de América y específicamente desde Nueva York, La presencia del Dancehall, que estaba viviendo su gran época de popularidad en Norteamérica, en los paisajes sonoros urbanos estuvo fuertemente influenciada por el hip-hop, y los nuevos sonidos de Jamaica llegaron a Puerto Rico a través de Nueva York. Todo esto ligado a la gran influencia de la comunidad jamaicana y a la representación de estos mismos tanto en el hip-hop como en Hollywood. El dancehall reggae se había convertido en una característica culturalmente cargada del paisaje sonoro de Nueva York, debido a su resonancia con el hip-hop contemporáneo. Por esta razón artistas como jamaicanos Shabba Ranks aparecieron con canciones que aparte de emplear el “tumpa tumpa” también popularizaron un conjunto de ritmos y otros sonidos (desde líneas de bajo hasta timbres de batería) que los productores e intérpretes puertorriqueños incorporarían en las grabaciones underground referenciales de principios de la década de 1990, sentando las bases musicales de lo que hoy se llama reggaetón.

Siguiendo con la influencia del hip-hop en el reggaetón, muchos reggaetoneros (algunos de los cuales anteriormente se llamaban raperos) citan el hip-hop o rap como su punto de referencia principal, en lugar del reggae, y algunos van lo suficientemente lejos como para declarar al reggaetón un subgénero del hip-hop. El documental de 2004 *Chosen Few*⁵, por ejemplo, incluye un segmento en el que varios artistas de reggaetón nombran a artistas de hip-hop que consideran importantes influencias en su propio desarrollo.

Dicho segmento, así como otros testimonios de las raíces del reggaetón, se encuentra marcado por el contraste con la evidente ausencia de testimonios similares sobre la influencia de los artistas de reggae (jamaquinos). Esta genealogía algo desequilibrada podría explicarse, en parte, por el hecho de que muchas estrellas actuales del reggaetón comenzaron como aspirantes a artistas de hip-hop, rapeando sobre ritmos de hip-hop en lugar de reggae riddims, y solo cambiaron a un formato de reggaetón cuando quedó claro que el género proporcionaría un camino hacia un mayor éxito.

A pesar de todo lo dicho anteriormente, la orientación rítmica predominante del reggaetón deriva más bien directamente del reggae dancehall y, como tal, se superpone con un gran número de otros géneros caribeños (de baile). De hecho, es la característica de bailable otorgada al reggaetón, su carácter centrado en la danza, como se logra a través de las cajas 3+3+2 y los bombos a 4/4.

Los vínculos de Panamá con Jamaica, y por lo tanto con el reggae, hace mucho tiempo pasaron a la tradición del reggaetón, con El General sirviendo como un símbolo de la importancia de Panamá en la historia, a pesar de las formas en que su propia narrativa transnacional complica un relato demasiado limpio en orígenes. Las representaciones de las raíces panameñas del reggaetón son, a

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=4PM736xVP2Q&t=1732s>

menudo, demasiado fáciles de notar. Tomando la forma de una breve mención de los trabajadores migrantes que se mudaron de Jamaica a Panamá alrededor del cambio del siglo XX, tales citas refuerzan algunas suposiciones bastante audaces sobre la transmisión de la cultura entre estos lugares, a menudo ignorando el hecho de que los jamaicanos trabajaron y vivieron lado a lado con un gran número de personas de todo el Caribe Anglo y Franco. Muchos relatos implican erróneamente que los jamaicanos "trajeron el reggae" a Panamá a principios del siglo XX, mucho antes de que el género naciera, o, de manera similar anacrónica, que emigraron para trabajar en el Canal de Panamá durante la década de 1970. En contraste con tal conjetura, los estudios de la migración y la nacionalidad jamaicana podrían informar mejor una comprensión de los movimientos y conexiones entre el Caribe y América Central, así como las implicaciones socioculturales de los mismos. De hecho, a pesar de todas las afirmaciones que los puristas del reggae dicen del reggaetón, es importante señalar que la influencia cultural rara vez es unidireccional y que los largos circuitos de migración hacia el Caribe Latino y hacia América del Norte, Central y del Sur han moldeado fuertemente la cultura jamaicana.

Debido a los vínculos tan fuertes y directos con Jamaica y el Anglo-Caribe, la adopción y transformación del reggae en Panamá son, en cierto sentido, bastante diferentes de los procesos paralelos en Puerto Rico, donde la presencia del reggae fue condicionada en gran medida a través de Nueva York. Tampoco debe ser un ejemplo de las formas en que el reggae/ton puertorriqueño ha influido en la escena panameña desde que emergió, en parte, de acercamientos con las grabaciones de artistas de reggae como El General.

Aunque el "Roots reggae" sigue siendo popular en Panamá, desde principios de los años 80 el dancehall reggae, como en Jamaica, ha dominado la escena. Esto parece confirmar la afirmación

de Tego Calderón, aun cuando reconoce la inspiración en artistas como Nando Boom y El General, que la escena panameña es “más una emulación del dancehall” que de la música derivada del reggae de Puerto Rico. La “emulación del dancehall” del reggae panameño es ciertamente audible en las grabaciones de principios de los 90’ de El General y sus compatriotas, y vale la pena señalar que jugarían un papel importante en la conformación de la naciente escena reggae (dancehall) en Puerto Rico.

“Es imperativo apreciar cómo el género se cristalizó por primera vez en Puerto Rico a principios y mediados de la década de 1990 como música negra y melaza, dembow y underground, términos que marcaron y promovieron directamente la conexión de la música a una formación racial y de clase particular. Aunque los diversos antecedentes considerados anteriormente informan y resuenan en diversos grados con la escena underground de San Juan de la década de 1990, la mezcla única y pronunciada de hip-hop y reggae que definió el género naciente y proporcionó la base para lo que llegaría a llamarse reggaetón, ofrece la evidencia más fuerte de las afirmaciones de Puerto Rico sobre el género—no de Jamaica y Panamá—como un producto cultural localmente inflexible y de alguna manera con toda la esencia del puertorriqueño.”

(Marshall, 2009)

2.2 POP

Definir la música popular no es para sencillo. Históricamente el termino popular ha estado relacionado a “la gente corriente”. En ciertos puntos de la definición se habla que todas las canciones son populares, populares entre alguien. Sin embargo, los criterios a través los cuales se considera popular y su relación categorización sobre los estilos y géneros musicales específicos, siguen en discusión. Por dar un ejemplo, la música clásica claramente tuvo suficientes cualidades para ser considerada, en su momento, música popular, mientras que, por el contrario, hay una cantidad importante de formas de musical popular, o derivados de ella, que son consumidas por un grupo exclusivo (por ejemplo, trash metal).

Las definiciones casi siempre tienden a hablar sobre los géneros musicales, que a lo largo de la historia han sido parte de esta categorización, donde los mas nombrados son: jazz, ragtime, blues, rhythm and blues, country, rock (y rock 'n' roll y rockabilly), pub rock, punk rock, acid rock, heavy metal, bubblegum y reggae.

Vinculadas a este enfoque en los géneros musicales antes nombrados, se suman las definiciones que abarcan la capacidad comerciable que tiene la música, condicionando que esta sea popular de acuerdo a si esta orientada o no a ser vendida. Ya que muchos autores sostienen que la comercialización es la clave de la música popular Este enfoque se sustenta en cifras, números, gráficos etc. Bajo este criterio géneros como lo llamado “músicas del mundo” quedarían fuera de la categoría de popular, por su atractivo o exposición comercial limitado. Todo esto en el marco de la música grabada, aunque también encontramos un sesgo en dicha condición, pues las músicas ubicuas (música que escuchamos en películas, tiendas, televisión etc.) no son populares por elección propia, si no que forman parte de nuestras vidas de manera implícita.

Otro intento de definir la música popular es a través de la tecnología, diferenciando entre la música interpretada en vivo y la cultura de masas relacionada a la grabación, pues esta última se critica y considera como solo comercial. La naturaleza de la música popular no puede estar condicionada por el uso de tecnología, pues al buscar mayor alcance en los oyentes, estas canciones se tienen que registrar de alguna manera. Además, la relación de la tecnología con la música popular mucho tiene que ver con los diferentes niveles de riqueza de los grupos sociales. En la década de los 80' el hip-hop fue desarrollado por afrodescendientes utilizando tocadiscos y "drum machines" de bajo costo, mientras los que tenían más dinero podían permitirse comprar y aprender instrumentos.

“Parece que una definición satisfactoria de música popular debe abarcar tanto características musicales como socioeconómicas. Básicamente, toda la música popular se compone de un híbrido de tradiciones musicales, estilos e influencias, y también es un producto económico que está investido de significado ideológico por muchos de sus consumidores. El corazón de la mayoría de las diversas formas de música popular es una tensión fundamental, entre la creatividad esencial del acto de "hacer música" y la naturaleza comercial de la mayor parte de su producción y difusión”

(Shuker, 2002)

2.3 PLATAFORMAS DIGITALES

Hoy en día, la industria discográfica ha sido duramente emplazada por el uso de las nuevas plataformas digitales de distribución. Un fenómeno que tiene comienzo en la década de los 90 con la creación del primer servicio de archivos compartidos, Napster⁶. Este servicio, aparte de ser ilegal, permitía a los usuarios descargar y compartir música sin retribuir ningún tipo de beneficio a los propietarios de aquellos derechos. Napster, al poco tiempo de ser descubierta, sería demandada y obligada a interrumpir sus servicios, sin embargo, casi al instante otros tipos de servicios con la misma forma de funcionamiento comenzarían a tomar posición en la revolución de las plataformas. El poder y la influencia de la industria musical anterior a internet se basaban fundamentalmente en el control de la distribución física. Internet ha vuelto cada vez más irrelevante la distribución musical física y las principales compañías afectadas han tenido que redefinirse para sobrevivir.

Las tres industrias musicales

La industria musical en su conjunto vive de la creación y la explotación de la propiedad intelectual musical. Compositores y letristas crean canciones, letras y arreglos que se interpretan sobre el escenario, se graban y distribuyen a los consumidores o en otros casos, se licencian para cualquier otro tipo de uso, por ejemplo, como la venta de partituras o como música de fondo para otros medios (publicidad, televisión, etcétera).

Esta estructura ha dado paso a tres industrias musicales centrales: la discográfica, dedicada a la grabación de música y la distribución hacia los consumidores; la de licencias musicales, se encarga de conceder licencias a empresas para la explotación de composiciones y arreglos; y la industria

⁶ <https://business.napster.com/?section=Header>

de la música en vivo donde se centran en producir y promocionar espectáculos en directo, como conciertos, giras, etc.

Anterior a internet el sector discográfico era el más fuerte, regularmente la mayoría de las bandas o solistas aspiraban a que un sello discográfico los descubra, para obtener un contrato y de esta manera asegurar que el sello financie una grabación en estudio. El segundo sector, el de las licencias musicales, era mucho más pequeño y menos importante que el sector discográfico. Regularmente las editoriales musicales, que operaban este negocio, trabajaban con otras empresas de la industria, sin interacción directa con el público.

La principal responsabilidad del sector licencias era recaudar derechos de licencia cuando se usaba una de sus canciones en cualquier contexto y se aseguraba de que dichos derechos se distribuyan de forma justa entre compositores y letristas. Por el lado de la música en vivo, esta generaba sus propios ingresos con la venta de entradas para conciertos. Durante el siglo XX, a pesar del éxito de la música en vivo, la industria discográfica llevaba la delantera. La venta de discos generaba grandes ingresos y las giras, conciertos, presentaciones en vivo, servían como medio de promoción a los álbumes de estudio, tanto así, que en algunas ocasiones la discográfica contribuía a financiar la gira sin importar si esta era o no rentable.

“Esta estructura industrial, incluidas las relaciones entre los tres sectores, se desarrolló a mediados del siglo xx y estaba profundamente afianzada cuando surgió de repente internet y puso en jaque a todo el sistema. Los efectos a corto plazo de internet en la industria musical se dejaron sentir sobre todo en la distribución de música grabada entre los consumidores. Ello significa que mientras las discográficas se veían gravemente

amenazadas por la pérdida del control de la distribución y la rampante piratería online, los otros dos sectores, en principio, apenas se vieron afectados.”

(Wikstrom, 2013)

Gracias a este fenómeno, durante los últimos 15 años los otros dos segmentos han ganado fuerza y presencia. Una de las principales razones es que la industria revaluó sus otros negocios y trataron de compensar las pérdidas de las discográficas a través de los ingresos de la música en vivo y de las licencias. En el caso de estas últimas los ingresos de los últimos años se han más que duplicado gracias al uso de procedimientos más activos y al cambio en la industria de los medios. Hoy en día canales de televisión, emisoras de radio, videojuegos, páginas web y otros sistemas de acceso que necesitan música como contenido primario o secundario. Las editoriales musicales también han sido en general más ágiles que las discográficas a la hora de hacerse con la demanda de los nuevos canales de medios. Claro ejemplo de cómo las editoriales musicales han cambiado sus prácticas comerciales son sus intentos de establecerse como un servicio integral de derechos de propiedad intelectual musical, que permite la concesión de todos los derechos musicales con un único contrato. A pesar que pueda parecer un servicio obvio, la industria musical tradicional no siempre lo ha tenido. Antes, había una entidad legal que controlaba los derechos de composición y otro los derechos de grabación de la obra musical, del master. Hoy en día las compañías musicales controlan frecuentemente el master y la composición, lo que hace más eficiente el proceso de concesión de licencias.

A pesar de que el sector de las licencias sea el más rentable de la industria, el de la música en vivo ha sido el que más ha crecido durante los últimos 15 años. Siendo la música en vivo más fácil de controlar que la música grabada, con respecto a aspectos económicos, un grupo musical puede

multiplicar sus ingresos a base de actuaciones dando más conciertos y subiendo el precio de las entradas.

Música grabada y distribución digital

La industria musical fue capaz de poner todos sus esfuerzos en frenar la piratería, no así a la hora de desarrollar nuevos modelos de distribución legal online. A pesar de haber un débil intento por parte de algunos sellos discográficos, dichas iniciativas no fueron competencia para la piratería online.

El comienzo de la distribución online de música partió por cortesía de Apple Computer (como se llamaba entonces). En 2003 nace iTunes Music Store, luego de convencer a los principales sellos discográficos de ofrecer a los consumidores comprar música legalmente a través de una sencilla interfaz por menos de un dólar.

A pesar de su éxito, iTunes fue un éxito muy conservador pues las discográficas seguían controlando su obra, y las estructuras que establecían las regalías por canción eran predecibles y transparentes. Este tipo de servicios han evolucionado de gran manera a lo largo de la década, y han surgido en el mercado de descargas digitales de música toda una gama de competidores que usan más o menos el mismo modelo de negocio. A pesar de eso, en 2013 iTunes fue el sitio de comercio musical más grande del mundo y, hasta ese momento, había vendido más de 25.000 millones de canciones desde su lanzamiento.

Mientras los servicios como iTunes ofrecen un cambio gradual en la industria, paralelamente se creó un modelo que habla de pagar suscripciones mensuales ofreciendo a cambio un amplio catálogo musical. A pesar de que es una atractiva propuesta se veía difícil que las discográficas

licencias sus catálogos de esa manera. Aun con todas las complicaciones que podría tener este servicio, hubo una empresa que salió exitosa con este modelo. Spotify.

Spotify fue fundada en 2006 por Daniel Ek y Martin Lorentzon con la ambición de crear un servicio de música legal financiado mediante publicidad, que fuera gratuito para el usuario pero que generara ingresos por licencias para los propietarios de los derechos.

Aunque la idea principal de financiarse mediante publicidad predominó, también se vieron en la obligación de lanzar una versión que se financiará mediante suscripciones. Pues se habían firmado varios contratos con los más destacados propietarios de derechos de la industria musical.

La versión básica, de no pago, no genera gran beneficio y su objetivo es que los usuarios se sientan atraídos por el servicio pero que a través de elementos molestos (como por ejemplo anuncios), adquieran en algún momento la versión de pago.

Spotify ha informado de que el 70% de sus ingresos por publicidad y suscripciones se ha destinado a pagar regalías a los derechohabientes. A finales de 2013, la empresa generó más de 1.000 millones de dólares para propietarios de derechos de todo el mundo, lo que, según Spotify, demuestra que su modelo funciona.

A pesar del éxito, muchos problemas ha causado la nueva estructura contractual que hace que este tipo de servicios pague principalmente a las discográficas y no a los compositores ni autores de las obras.

“Las empresas musicales (en este caso las discográficas de toda la vida) afirman que las regalías deben considerarse como ventas musicales por unidades, lo que en este caso significaría que los músicos deben recibir entre el 10% y el 20% de los royalties

abonados por las compañías. Los músicos, por su parte, contestan que no pueden compararse en absoluto con las ventas de discos tradicionales, y que deben tratarse como derechos de ejecución: en tal caso, los músicos tendrían derecho al 50% de los ingresos y no al 20%.”

(Wikstrom, 2013)

Escuchar música en tiempo real

A pesar de la considerable baja de ventas en las discográficas de todo el mundo, esto no quiere decir que hoy en día se escuche menos música, porque en realidad, se escucha más música grabada que nunca. Todo esto nace a base de los servicios, tanto legales como ilegales, de distribución de archivos online. También, esto desencadena que hoy en día, conceptos como “colección” y “propiedad” pierdan relevancia en la era de la distribución digital.

El gran número de oyentes y la variedad de servicios que cumplen el mismo rol, harán que en un punto estos se transformen en un mercado más de consumo, alejado del arte y la singularidad. Es por esto que dichos servicios están creando funciones, dentro de los mismos, capaces de otorgar contexto a las canciones de sus catálogos para así simplificar la escucha dentro de su inmenso catálogo.

2.4 ANALISIS MUSICAL

Melodía: La melodía es una sucesión de sonidos ordenados con una intencionalidad expresiva, es decir, debe tener sentido de unidad y se han de poder expresar a través de ella ideas musicales. Su fuerte personalidad la convierte en la principal protagonista del discurso musical.

La expresividad de una melodía depende de la constitución interválica y de la configuración rítmica de esta.

Organización escalística:

Melodía tonal: En ella todos los sonidos están organizados en torno a una nota básica o centro tonal.

Perfil melódico: Ámbito de tesitura: es la gama de sonidos empleada en la construcción de una melodía.

Estudio de la interválica: Predominio de intervalos conjuntos o disjuntos: Conocer si la melodía es vocal o instrumental

Perfil Ondulado: conjuntos

Perfil Quebrado: disjuntos

Perfil Mixto: conjuntos y disjuntos

Perfil Discontinuo: mucho punto de reposo

Intervalo significativo o generador: Cuando un determinado intervalo se repite a lo largo de la melodía y aparece en lugares estratégicos de la misma reiteradamente.

Puntos de inflexión y punto culminante:

Punto culminante: Sonido más agudo de la melodía y generalmente solo es abordado en una única ocasión en el transcurso de la misma.

Punto de inflexión: Puntos de interés secundarios más discretos que el punto culminante

Estructura melódica: organización interna de la melodía, estudio de los puntos de reposo y las repeticiones o variantes de los giros melódicos.

Puntos de reposo: Silencios: Parcelan la melodía del mismo modo que lo hacemos en el lenguaje escrito con los puntos, comas o puntos y comas.

Cadencias: descansan en notas de larga duración o flexionando la melodía hasta reposar en la tónica, dominante o terceras.

Repetición de giros melódicos: repeticiones de un breve diseño melódico tomado como modelo.

Por movimiento directo: los intervalos se corresponden en cuanto a cantidad y dirección.

Por movimiento contrario: se mantiene la amplitud, pero se encuentran en dirección opuesta a los del modelo

Por movimiento retrogrado: se imitan los intervalos del modelo en sentido inverso. Lectura de atrás hacia delante del modelo, manteniendo intactos intervalos y su dirección.

Movimiento retrogrado contrario: la lectura del modelo original se hace de atrás hacia delante y con los intervalos cambiados de dirección.

Por aumentación o ampliación: las duraciones se presentan proporcionalmente aumentadas respecto del modelo.

Por disminución: las duraciones del modelo se presentan proporcionalmente más pequeñas.

Estructuras pregunta respuesta: Son motivos melódicos consecutivos con una clara intención dialogante

Notas reales y notas de adorno: Notas de paso, bordaduras y anticipaciones. “Tienen significado puramente melódico y rellenan espacios entre las notas reales realizando movimientos conjuntos.” (Lorenzo de Reizábal, 2004)

Melodía con texto: Silábica: cuando a cada silaba del texto le corresponde una sola nota

Melismática: cuando a cada silaba le corresponde más de una nota

Ritmo y métrica

Ritmo: “Si la melodía constituye la horizontalidad del discurso musical y la armonía la verticalidad, el ritmo impregna ambas dimensiones, ya que ordena todos los elementos sonoros a través del tiempo. El ritmo representa la transversalidad en la música” (Lorenzo de Reizábal, 2004)

Compas y pulso rítmico

En la música occidental existen tres tipos de compases Binarios, ternarios, cuaternarios. De acuerdo a si la unidad básica del pulso se encuentra en grupos de dos, tres o cuatro.

Pulso y unidad de tiempo: La figura que ocupa una parte o tiempo del compás escrito para una pieza musical constituye la unidad de tiempo. Por otro lado, el pulso rítmico viene determinado por la figura más pequeña que aparece de manera uniforme a lo largo de la obra. Puede coincidir o no con la unidad de tiempo.

Incisos y motivos

Corresponden a los elementos rítmicos más pequeños de la composición, las células rítmicas.

“La célula rítmica más pequeña que solo posee un ictus débil y uno fuerte, independientemente de su ubicación (dentro de un compás o a través de la barra divisoria de dos compases consecutivos), se llama inciso. Cuando la célula rítmica más pequeña contiene dos acentos fuertes o ictus fuertes (abarco los tiempos fuertes de dos compases consecutivos) se denomina Motivo.”

(Lorenzo de Reizábal, 2004)

Tipos de comienzo

Tético: el comienzo del motivo rítmico coincide con el ictus fuerte del compás.

Anacrúsico: el motivo da inicio antes del ictus fuerte del compás.

Acéfalo: el motivo comienza antes del primer compás, pero después del ictus fuerte.

Estructura rítmico – métrica.

Concatenación de incisos: Hace referencia a todos los artificios compositivos con los cuales se puede contar a la hora de crear un discurso rítmico sin perder la esencia característica del ritmo.

Isorritmo e isoperiodo: se repite el mismo modelo rítmico, pero puede variar la altura.

“Cuando el diseño rítmico se repite íntegramente extendiéndose a lo largo de un periodo o sección amplio, la estructura resultante recibe el nombre de isoperiodo”

Isomelos: isorritmo con altura de sonidos repetidos.

Análisis armónico

La armonía esta presenta en cualquier melodía: subyace siempre en ella, aun cuando no este explicitado. Esto se explica porque el fundamento armónico consiste en dotar a una nota básica (“fundamental”) de atributos (notas del acorde) que el confieren una funcionalidad dentro de una escala determinada. La armonía jerarquiza todas las notas de una escala y las relativiza en función de si constituyen la nota fundamental de un acorde (de su origen/principio) o no. Por eso, en una melodía aislada, sin acompañamiento, existe armonía. Esta armonía esta implícita en el ordenamiento de los sonidos de la melodía, y aquí, precisamente, radica una de las mayores dificultades analíticas.

Tipos de acordes:

Acordes por terceras:

Acordes de triadas: Son los acordes de tres sonidos que son usados generalmente

Funciones tonales: Se escribe con números romanos al lado el grado de la escala sobre el que está basado el acorde, haciendo referencia, a la fundamental.

Timbre: “Se refiere a la cualidad acústica del sonido, al carácter de la onda sonora producida por las distintas frecuencias que inciden sobre ella ya sea independientemente o en combinación de varios instrumentos.” (Jan La Rue, 1989)

La elección de timbres: estrictamente relacionado a los sonidos que se usaran en las composiciones, guitarra, batería, sintetizadores, cuerdas, etc.

Dinámica: Estas se refieren a todos los aspectos de intensidad sonora y matices implícitos en la inflexión musical, anotados clásicamente como piano (p), forte (f) etc.

Textura y trama: “Como la textura cambia en la música a cada momento, el problema principal del analista reside en descubrir unas cuantas generalizaciones útiles para agrupar las consiguientes y múltiples observaciones en materia de textura. Los detalles verticales se pueden escribir directamente con términos como delgado y grueso, simple o duplicado, continuo o entrecortado, alternado o superpuesto, equilibrado o cargado de arriba o abajo, puros o mixtos entre las voces y los instrumentos” (Jan La Rue, 1989)

MARCO METODOLOGICO

3.1 DISEÑO DE LA INVESTIGACION

Esta investigación es de carácter cualitativo. Además de esto, la siguiente investigación tiene un carácter de tipo descriptivo y exploratorio.

3.2 UNIVERSO

Discografía de Shakira, Luis Fonsi, Wisin y Yandel, Daddy Yankee

3.3 TIPO DE MUESTREO

No probabilístico

3.4 TAMAÑO DE LA MUESTRA

El tamaño de la muestra está dividido en dos grupos, pop urbano y reggaetón. Y las canciones seleccionadas son de un periodo específico (2016-2021)

Pop Urbano

Shakira ft. Maluma – Chantaje (2016)

Luis Fonsi ft. Daddy Yankee – Despacito (2017)

Reggaetón

Wisin y Yandel – Como Antes (2018)

Daddy Yankee – Problema (2021)

3.5 CRITERIOS DE EXCLUSION

Canciones fuera del periodo previamente señalado (2016-2021).

3.6 TECNICAS DE RECOLECCION DE DATOS

- Entrevistas semiestructuradas
- Fuentes documentales (prensa, videos, revistas, artículos periodísticos, etc.)
- Fuentes musicales (canciones)

3.7 ANALISIS DE DATOS

Gracias a la información recopilada mediante el análisis musical de la muestra ya señalada y las entrevistas a productores musicales el análisis será de carácter musicológico.

IV DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

ANÁLISIS MUSICAL

Chantaje



Productores:

Kevin Jiménez ADG & Chan “El Genio” (Rude Boyz), Maluma, Shakira

Compositores:

Bryan Lezcano Chaverra, Joel López Castro, Juan Luis Londoño (Maluma), Kevin Jiménez

Londoño, Shakira

Letristas:

Juan Luis Londoño (Maluma), Shakira

Tonalidad: B

Tempo: 102 BPM

Estructura: Intro – Verso – Pre estribillo – Estribillo – Chanteo – Pre estribillo – Estribillo –

Hook – Estribillo – Hook – Outro.

Melodía vocal

Analizando la melodía vocal, nos encontramos con una melodía tonal con centro en B. Como es una melodía con texto podemos decir que corresponde a la categoría silábica. Según el estudio de la interválica, predominan los intervalos conjuntos haciendo que dicha melodía sea de perfil ondulado. Los intervalos más significativos, o sea, los que más se repiten, son dos intervalos de 2da mayor, uno ascendente y otro descendente. Figura 1.



Figura 1, intervalos de 2da mayor, primer compas intervalo ascendente, segundo compas intervalo descendente.

El punto culminante lo encontramos en lo que corresponde al estribillo llegando a un G# de la octava siguiente. Figura 2.



Figura 2, punto culminante primera nota (negra G#) segundo compás.

Armonía

El sostén armónico se ejecuta en triadas de C#m – G#m – B (iii – vi – I) en la tonalidad de B mayor. Con respecto a rítmica, podemos notar un isorritmo repetitivo en este patrón, realzando un ictus débil y uno fuerte. Figura 6.

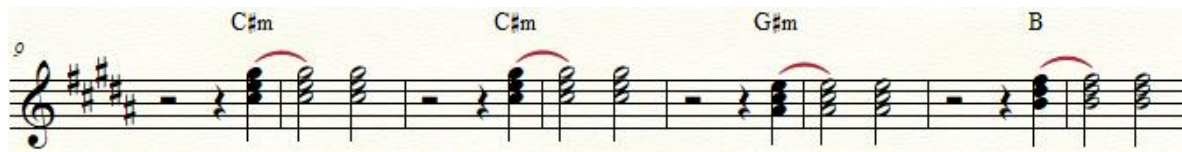


Figura 6, armonía ejecutada por synth pluck, repetida en toda la canción.

Melodías

Vocal chop: Melodía que introduce el tema, según el estudio de la interválica cumple con perfil quebrado, ya que predominan los intervallos disjuntos. Su punto culminante es un F# y su punto de inflexión es D#. Cuenta con claros puntos de reposo (silencio de blanca y negra). Es notorio una repetición de giros melódicos desde la melodía vocal, en este caso por aumentación, ya que las figuras rítmicas son de mayor duración. Figura 7.



Figura 7, melodía inicial ejecutada por vocal chop.

Patrón rítmico

Son reconocibles dos patrones rítmicos.

El primero es un patrón de reggaetón clásico, sin timbal ni elementos que le den mayor movimiento.

Dicho patrón se presenta en la intro con un sonido filtrado y en el verso con las sonoridades más claras. Figura 10. El segundo patrón es igual sin embargo posee un movimiento en el tercer bombo del segundo compás, otorgándole así más movimiento. Figura 11.



Figura 10, patrón rítmico básico.



Figura 11, patrón rítmico con variación desde el tercer bombo.

Timbrística

Hablando de sonoridades y timbrística, la influencia de la música electrónica es notoria, empezando por la intro donde el sonido principal está hecho por un vocal chop, un recurso característico del EDM⁷. Para seguir, el resto de sus sonidos melódicos y armónicos son todos sintetizados, en melodías tenemos un plucked emulando de manera muy sintetizada una guitarra con técnica muted y otro vocal chop que no tiene relación con el principal. Y en armonía tenemos un plucked bastante duro que da el sostén tonal. Siguiendo con los patrones rítmicos, son una mezcla entre sonoridades del reggaetón y de la música electrónica, pues los bombos y cajas no son los clásicos del reggaetón, pero tampoco no se acercan tanto a un sonido propio de la música electrónica.

⁷ EDM (Electronic Dance Music), música dance o música electrónica, es un término que agrupa géneros musicales como el tecno, trance y el house entre otros. Música generada por software, mayormente sobre una pista de percusión repetitiva y melodías ejecutadas por sintetizadores.

Despacito



Productores:

Andrés Torres, Mauricio Rengifo

Compositores:

Erika Ender, Luis Fonsi

Letristas:

Erika Ender, Luis Fonsi

Tonalidad: Bm

Tempo: 85 BPM

Estructura: Intro – Verso – Pre estribillo – Estribillo – Hook – Chanteo – Verso 2 – Estribillo –

Hook – Estribillo – Outro.

Melodías

Tres cubano: Melodía que introduce el tema, según el estudio de la interválica cumple con perfil ondulado, ya que predominan los intervalos conjuntos. Su punto culminante es un E y su punto de inflexión es D. Sus puntos de reposo son las notas largas (redondas). Con respecto a giros melódicos, es reconocible que el tercer compás tiene el mismo giro que aparece en el primer verso de la melodía vocal. Figura 17.

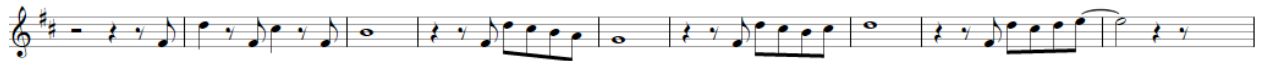


Figura 17, melodía inicial ejecutada por el tres cubano.

Synth pluck: Melodía de respuesta a la melodía vocal en los primeros compases del verso. Según la interválica cumple con perfil ondulado, ya que predominan los intervalos conjuntos. Como punto culminante tenemos un D y de punto de inflexión C#. Figura 18



Figura 18, melodía synth pluck.

Patrón rítmico

Son reconocibles dos patrones rítmicos.

El primero es un patrón de reggaetón en relación al bombo y caja, pero con algunas variaciones en el hit-hat para dar movimiento al patrón. Figura 19. El segundo patrón es igual sin embargo posee un doble golpe en la última corchea del patrón. Figura 20.

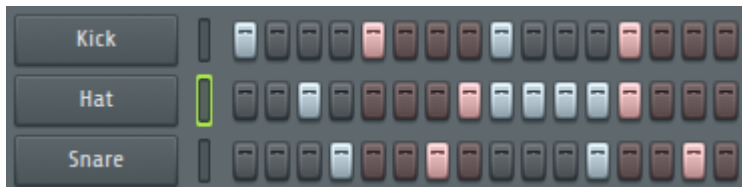


Figura 19, patrón rítmico principal.



Figura 20, patrón rítmico con variación en el bombo.

El ultimo patrón es un güiro que hace un característico de cumbia (galopa). Figura 21.



Figura 21, patrón rítmico de güiro.

Timbrística

Con respecto a timbrística y sonoridades. Esta canción está cargada de instrumentos reales como el tres cubano y guitarra que se encargan de cosas tanto melódicas como armónicas. Por otro lado, están los timbales y güiro que tienen como objetivo dotar de una sonoridad más latina al tema⁸. Todo esto sumando a la intervención de algunos sintetizadores, sobre todo en la armonía, como los synth pluck y algunas atmosferas armónicas hechas por pads. Para finalizar y hablar de los patrones rítmicos, podemos darnos cuenta que las sonoridades están muy ligadas al EDM ya que son profundas y no es fácil distinguir los tonos de los golpes usados.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=VMiLUt3tfuQ&t=325s>

Como Antes



Productores:

Llandel Veguilla Malavé, Marco Masis a/k/a Tainy, Víctor Viera Moore a/k/a Jumbo

Compositores:

Juan Luis Morera a/k/a Wisin, Llandel Veguilla Malavé, Marco Masis a/k/a Tainy, Víctor Viera Moore a/k/a Jumbo

Letristas:

Juan Luis Morera a/k/a Wisin, Llandel Veguilla Malavé, Marco Masis a/k/a Tainy, Víctor Viera Moore a/k/a Jumbo

Tonalidad: C#m

Tempo: 95 BPM

Estructura: Estribillo – Chanteo – Estribillo – Verso – Estribillo – Outro

Melodía vocal

Analizando la melodía vocal, nos encontramos con una melodía tonal con centro en C#. Como es una melodía con texto podemos decir que corresponde a la categoría silábica. Según el estudio de la interválica, predominan los intervalos conjuntos haciendo que dicha melodía sea de perfil ondulado. Con respecto a la rítmica de la melodía vocal, podemos notar que su comienzo es de anacrusa. La melodía vocal en general se compone de muchos isorritmos representados en esta ocasión por la repetición del uso de tresillos. Figura 22.

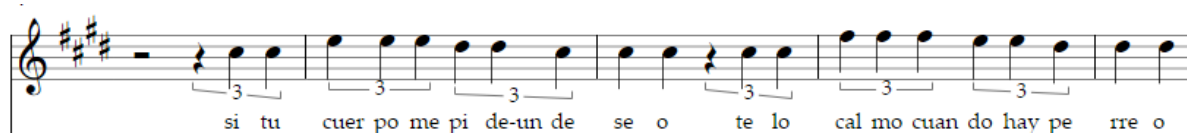


Figura 22, comienzo de melodía con anacrusa, ejemplo de isorritmo.

El intervalo más significativo, o sea, el que más se repite, es el de segunda menor desde un E a D#.

Figura 23.

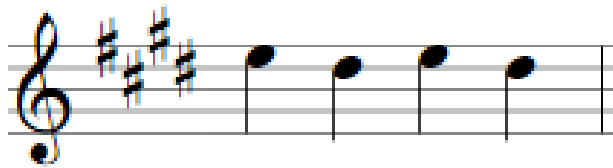


Figura 23, intervalo que más se repite, segunda menor descendente.

El punto culminante lo encontramos en lo que corresponde al verso llegando a un G# de la misma octava. Figura 24.

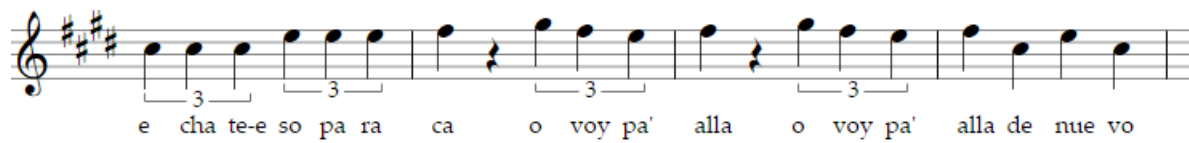


Figura 24, punto culminante, se puede observar en el segundo compás, primera nota del tresillo.

Y el punto de inflexión se encuentra en el estribillo siendo este un F#. Figura 25.

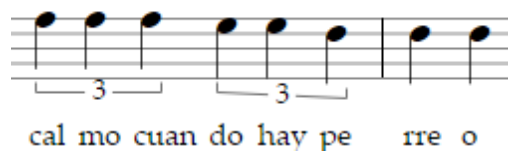


Figura 25, punto de inflexión primer compas tresillo de negra.

La sección del chanteo en esta canción no presenta altura (notas). Por lo que no se puede catalogar como melodía. Figura 26.

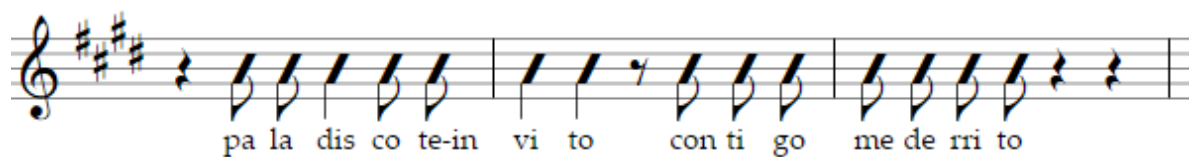


Figura 26, chanteo sin altura, solo rítmica.

Armonía y melodía

Esta canción no tiene un notorio sostén tonal, sin embargo, la melodía que se repite a lo largo del tema, ejecutada tanto por cuerdas frotadas sintetizadas como por, synth pluck y un bajo eléctrico, se encargan de arpeggiar y hacer un guiño a la armonía que podemos encontrar. En este caso hablamos de un i – V de C#m (C#m – G#). Figura 27.



Figura 27, melodía en arpeggio con guiño a armonía.

Siguiendo con las melodías, tenemos una melodía más larga que contrasta rítmicamente con lo que se hace en la melodía vocal. Teniendo en esta ocasión más claridad para identificar un arpeggio de C#m. Como punto culminante tenemos un G# y como punto de inflexión un F#. Figura 28.



Figura 28, melodía secundaria con evidente arpeggio de C#m.

Patrón rítmico

Son reconocibles tres patrones rítmicos.

Los patrones rítmicos de esta canción son los clásicos del reggaetón. El primer patrón es un “Pounder” idéntico. Figura 29.



Figura 29, patrón rítmico Pounder.

El segundo patrón el llamado “Rich girl”. Figura 30.



Figura 30, patrón rítmico Rich Girl.

Y para finalizar tenemos el patrón llamado “Hooz”. Figura 31.



Figura 31, patrón rítmico Hooz.

Timbrística

Hablando de sonoridades y timbrística, en este tema se encuentran todo lo clásico del reggaetón. Desde las cuerdas sintetizadas, el synth pluck y un bajo eléctrico haciendo un arpeggio (como en el patrón rítmico Bam bam) hasta los bombos, cajas y accesorios que se pueden encontrar en los patrones rítmicos clásicos. Es por eso que esta canción es un homenaje al reggaetón “old school”, a sus sonoridades y sus timbres tan característicos.

Problema



Productores:

BK, Dímel Flow, Slow Mike

Compositores:

Daddy Yankee, Isaac Ortiz Gerónimo, Jonny López Pimentel, Jorge Valdés Vázquez, Justin R. Quiles, Miguel Martínez Perea, Rafael A. Pina Nieves, Ramsés Herrera Soto

Letristas:

Daddy Yankee, Isaac Ortiz Gerónimo, Jonny López Pimentel, Jorge Valdés Vázquez, Justin R. Quiles, Miguel Martínez Perea, Rafael A. Pina Nieves, Ramsés Herrera Soto

Tonalidad: Ebm

Tempo: 90 BPM

Estructura: Intro – Verso – Pre estribillo – Estribillo – Chanteo – Pre estribillo – Estribillo - Verso
– Pre estribillo – Estribillo – Outro

Melodía vocal

Analizando la melodía vocal, nos encontramos con una melodía tonal con centro en Eb. Como es una melodía con texto podemos decir que corresponde a la categoría silábica. Según el estudio de la interválica, predominan los intervalos disjuntos haciendo que dicha melodía sea de perfil quebrado. Con respecto a la rítmica de la melodía vocal, podemos notar que su comienzo es de anacrusa. La melodía vocal en general se compone de muchos isorritmos (corcheas y negras).

Figura 32.

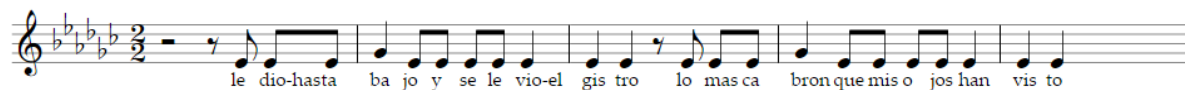


Figura 32, comienzo de melodía con anacrusa, ejemplo de isorritmo.

El intervalo más significativo, o sea, el que más se repite, es el de tercera menor desde un Eb a Gb.

Figura 33.



Figura 33, intervalo de tercera menor, el que más se repite.

Patrón rítmico

Son reconocibles tres patrones rítmicos.

Los patrones rítmicos de esta canción son clásicos del reggaetón. Podemos ver que el primer patrón, y el principal, es el clásico de reggaetón, pero sin timbal. Figura 37.

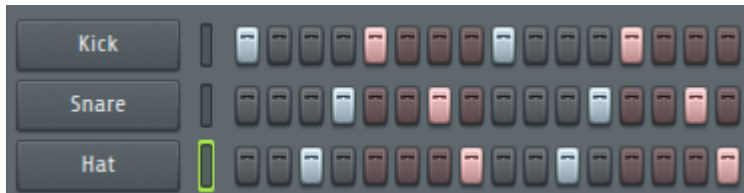


Figura 37, patrón rítmico principal.

El segundo patrón es una variación del llamado “rich girl”. Figura 38.



Figura 38, patrón rítmico “rich girl”.

Y para finalizar tenemos un patrón donde solo está la caja y hit-hat haciendo el característico 2+3 sin golpes fuertes del bombo al primer tiempo. Figura 39.



Figura 39, patrón rítmico sin golpes de bombo.

Timbrística

Hablando de sonoridades y timbrística, hay cierta influencia de la música electrónica, pero también hay mucho del reggaetón clásico, comenzando por el vocal chop, sonido de la introducción y el sonido característico de la canción es muy propio del EDM. Aunque siguiendo con los patrones rítmicos, muchos de los sonidos utilizados vienen del reggaetón clásico, tanto así que los patrones distinguibles, como el rich girl, son casi idénticos timbrísticamente hablando, en comparación a los utilizados en los 1990 – 2000.

CAPÍTULO V: Conclusiones

El reggaetón como género musical ha pasado por muchos cambios a través del tiempo buscando la innovación y la permanencia en una industria musical que está constantemente en cambio, y sujeta a la cultura de la inmediatez a través de las nuevas plataformas digitales que hoy en día la lideran.

Tanto fue su éxito dentro de la industria y a nivel en los mainstream en los '00-'10, que en esta última década ha influenciado la creación de nuevos estilos y ha sido incorporado en otros para renovarse y hacerse de una mejor posición en la industria musical.

A base de lo dicho anteriormente y a raíz de los análisis musicales realizados se puede encontrar de manera muy evidente la influencia de este género (r) en el pop urbano, por ejemplo, en la similitud de los patrones rítmicos usados en la batería, siendo estos prácticamente idénticos con respecto a figuras en el uso del bombo y caja, teniendo eventualmente alguna variación relacionada al swing en la caja, y acompañado de otros elementos que funcionan para agregar más movimiento al patrón. Por otro lado, los timbres y sonoridades tienen diferencias más relevantes donde los de reggaetón son los clásicos usados desde los 2000, en la época denominada “Old School”, y los sonidos usados en lo que denominamos como pop urbano se notan influenciados por la música electrónica siendo así sonidos con menos agudos y con más frecuencias graves.

Hablando a nivel armónico, se nota una complejidad mayor por parte del pop urbano, encontrando así secuencias de 3 – 4 acordes ligados con una clara relación tonal entregándonos así también una mayor variedad y espacio para desarrollar melodías más complejas y variables. El reggaetón por otro lado no muestra gran complejidad armónica y regularmente se compone de dos acordes (casi siempre de grados menores) que se alternan durante lo largo del tema condicionando así que

melódicamente no sea tan complejo, teniendo que compensar dicha falta con una rítmica más elaborada.

Con respecto a melodías vocales, las diferencias son bastantes y muy fáciles de notar. Primeramente, las melodías usadas en el reggaetón tienen pocas variaciones, y en algunas ocasiones la altura de dichas melodías es muy difícil de descifrar pues solamente se sirven de su rítmica para “chantear” sobre la música. El pop, por otro lado, utiliza todos los recursos que viene arrastrando desde hace mucho tiempo, sobre todo de las “baladas latinas”, siendo sus melodías muy variables en altura y capaces de utilizar el rango tonal que les brinda su mayor cantidad de acordes (en comparación al reggaetón).

Relacionado a los aspectos no estrictamente musicales, específicamente la confusión mediática del reggaetón y el pop urbano, citare a Greco Meléndez, baterista profesional, productor ejecutivo y manager quien fue entrevistado para esta tesis.

“Yo creo que no es un tema porque al final del día tienen tantas similitudes donde básicamente lo que cambia es lo que te dice la estrofa. Entonces, no pasa nada si el algoritmo de “Spotify” pone la misma canción en dos listas diferentes. No sé si eso contribuye a que haya una duda, porque no se si la gente eso lo cuestiona. ¿Quién cuestiona eso? El único que lo puede cuestionar son los académicos que estudian arte a nivel universitario, yo creo que a nadie le importa. Y lo digo con mucho respeto, es como las variantes del jazz, ¿qué es bebop y hardbop?, ¿qué es lo que cambia? En esencia son casi lo mismo. Son variantes, como decir A y A’.”

CAPÍTULO VI: Fuentes bibliográficas

Libros

Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, Deborah Pacini Hernández (2009). Reggaetón.

Pablito Wilson (2020). Reggaetón: Entre El General y Despacito.

David Byrne (2012). Como funciona la música

Jan La Rue (1989). Análisis del estilo musical

Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004) Análisis musical, claves para entender e interpretar la música

Shuker, Roy, (2002) Popular Music: The Key Concepts

Patrik Wikström (2009) The Music Industry: Music in the Cloud

Videos

El Chombo. *El Chombo presenta: El Fin del Reggaetón* (Archivo de video). YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=GcLTPGu6uwE>

Genius. *Making Of Luis Fonsi & Daddy Yankee's "Despacito" Feat. Bieber With Andrés Torres & Mauricio Rengifo* (Archivo de video). YouTube

<https://www.youtube.com/watch?v=VMiLUt3tfuQ&t=325s>

CAPÍTULO VII: Anexos

Entrevista a Greco Meléndez

Hablemos un poco de ti ¿cómo llegaste a la música urbana?

Es una historia contundente, soy músico de profesión me titulé de la escuela moderna, hice mi licenciatura en artes en la Andrés Bello. Yo tenía una banda que tocábamos electro pop, se llamaba Safari, y fue una banda que tuvo varios hits, logramos estar en la parrilla programática durante un año y medio en radios muy importantes FM, nos sincronizaron en teleseries y comerciales, y llegamos a un punto en el cual, si bien nunca fuimos famosos, tocamos en vivo un día del joven combatiente y llenamos, lugares pequeños, 200 personas, estamos hablando de la escena de Bellavista, El Clan, Loreto etc. Yo en esa banda empecé a aprender como manejaban la banda. La banda estaba a cargo de dos grandes productores en Chile, que eran Marcelo Aldunate y Claudio Quiñones, que hasta el día de hoy son productores que tienen mucha relevancia en la industria de la música, sobre todo en la época de los 90'. Y la banda tenía un manager que maquinaba ciertas cosas, que yo desde la interna como baterista, discutía y cuestionaba como se abordaban, pero me quedaba callado porque solo era el baterista. Cuando el vocalista de safari se fue a Berlín, la banda murió y me pregunte “¿qué hago ahora?” Y en paralelo a este proceso mi profesor de armonía, Toli Ramírez, una vez me dijo: “Greco, ábrete a la posibilidad de dedicarte a las relaciones públicas en la música porque tú tienes un don” y me planto una semilla con esa frase. Si yo le andaba discutiendo como hacia los procesos a este gallo ¿por qué no me lanzo yo como manager? Y me lancé, en el 2017, partí trabajando con Aldunate y Quiñones, sobre todo al alero del pop y del rock. Hasta que cache que no es negocio porque el pop era muy caro y el 2018 me tire a la música urbana y empecé a manejar a mi primer artista de reggaetón que hoy día se llama Fran Mera. Ha sido un camino, tanto así que ya no me dedico a la interpretación, porque estoy dedicado netamente al management y a la producción ejecutiva.

¿Supiste de la polémica de “El fin del reggaetón”? ¿Opinas que murió tal como se dice?

Todos pensamos, y me incluyo, que iba a morir, que iba a ser el nuevo Axe de Sudamérica, todos pensamos que iba ser un fenómeno musical que iba durar lo que dura un fenómeno musical, 2 a 3 años a lo más, pero no fue así, fue mucho más que eso yo creo que fue ante todo pronóstico, las personas que saben de industria, apuntaron a que era un fenómeno. El tema es que este fenómeno vino para quedarse, los números fueron abismales y no solamente números grandes. Generalmente los fenómenos musicales atacan un target y un segmento etario muy específico, por eso duran tan poco, el reggaetón fue mucho más allá, fue mucho más transversal. No solo era escuchado por los cabros de 15 años que querían carretear, sino que, llegó hasta el universitario, adulto joven. Y la cultura puertorriqueña es muy atractiva tanto que históricamente en la industria de la música ha tenido una gran posición en la música latina, o sea puerto rico que es una isla tan chica y que tiene una cultura tan rica, una identidad tan clara que no les importa que sean 50, porque literalmente son 3 millones de personas, que son capaces de sacarte artistas al mercado desde los años 80, desde Ricky Martín, Feliciano, hasta hoy en día Bad Bunny que es el número uno del planeta. Es impresionante, pero no tengo nada en contra del productor que dijo que iba a morir y si alguien piensa que va a morir bien por el también, yo creo que el reggaetón esta para quedarse, pero sí creo que está pasando por una etapa de modificación, está mutando para otra parte ahora. Y yo creo que todas las canciones que están saliendo hoy en día de varios exponentes del género lo están ratificando. El reggaetón está volviendo al pop noventero las bases están con más cajas al 2 y al 4 más como funkero, onda disco pero con el fraseo del reggaetón. Pero el reggaetón sigue.

¿Qué consideras tú que es el “pop urbano”?

El pop urbano es muy simple, básicamente es mantener la clave del reggaetón, el saltillo con dos corcheas, ósea, tengamos un dembow, y que el fraseo y el lenguaje melódico no sea tan calle, que venga de lo que es el pop de siempre, melodías pegajosas, letras simples, que la melodía pueda respirar, pero con una base de reggaetón, y ahí está Shakira, Maluma etc. No hay un chanteo calle, si no que se mantiene la forma canción, una intro - estrofa – pre coro – coro, esto puede variar. Mantiene la misma fórmula tin pan alley de toda la historia y, se usa una nueva fórmula de 16 compases

El pop urbano, ¿es un género o un estilo?

No, es un subgénero, es un primo del reggaetón que su única finalidad es ser más transversal. Pero no necesariamente lo hace más exitoso, porque impulsar esa música depende de una inversión multimillonaria, al contrario del reggaetón “calle” donde la inversión para impulsarlo es muy baja, en cambio el pop urbano necesitas una inversión gigantesca para meterlo en el mercado porque no es música donde la gente “calle” se sienta representada. La música pop a nivel histórico nunca ha sido tan transversal como uno cree, simplemente la industria hace que te lo metan hasta en la sopa, y sea escuchada gracias a que tiene melodías más ricas, letras ricas, melodías que después puedes tararear. Básicamente es eso.

El reggaetón para ti ¿es un género o es una cultura?

Ambas, por ejemplo, el jazz también es una cultura o sea la gente que escucha jazz, respira jazz y vive jazz tiene su cultura, tiene su editorial. Y cuando ibas a un club de jazz tu cachai como era la cultura de los gallos, era casi una religión. Bueno el reggaetón es lo mismo desde una variante más urbana, es lo mismo que el hip-hop, que el reggae. Comparte mucho de la cultura puertorriqueña panameña, dominicana, colombiana, las raíces calle, las raíces sudacas, las lealtades, hay mucho de eso en el reggaetón. Y también de eso de quien es el más fuerte, de yo soy el macho alfa y no me vengas a frontear, el amor propio contado desde una manera coloquial, no hablando desde una perspectiva más profunda o psicológica, sino que desde una manera más superficial y su cultura lo entiende así. El centro americano es muy diferente al sudamericano, y ellos respiran reggaetón, lo que es para los argentinos Maradona para ellos es el reggaetón. Y esa cultura se ha masificado por Norteamérica, Florida, Miami todo lo que es el golfo, Centro América y Sudamérica. O sea, Chile es el país que escucha más reggaetón en el mundo y somos 20 millones de personas.

¿Sonoramente se aleja tanto el reggaetón del pop urbano?

Si y no, hay de todo, hay reggaetones hoy en día que tienen un beat muy simple, una guitarrita un pianito a contratiempo, el bajo marcando al bombo. Y hay otros reggaetones que tienen un beat mucho más complejo. Sabes que... me retracto, el que te va a decir si esto es reggaetón o pop urbano es el fraseo, es la melodía, lo que se canta, por ende, tu puedes hacer un beat super complejo, pero mientras este cantando Shakira va a ser pop, si tú ese mismo beat se lo pones a Anuel va a ser mucho más calle porque la melodía, la composición melódica, la letra, el contenido va a hacer que se diferencie bastante. Por ejemplo, Dakiti no es reggaetón, es mucho más pop, es como un electro pop, yo creo que ese es un beat especial porque no lo hace ni reggaetón ni pop urbano. Por otra parte, tienes "Bichiyal", ese tema tiene un beat super duro que no sé si de para que lo cante Shakira, tiene un hook melódico y un sinte atrás que te dice "papi tu tiene que chanteal bien cabrón sobre esta pista". Entonces es amplio, pero si nos ponemos generales mientras haya un dembow, una guitarrita, una rica armonía simple, cuatro acordes en loop, puedes hacer ambas, aunque siempre van a haber excepciones a la regla. Para resumir mi respuesta en un 85% ambos se pueden hacer mientras el fraseo sea diferente.

Las listas de reproducción que generan las plataformas de streaming, ¿contribuyen a la confusión mediática de que es pop urbano y que es reggaetón?

A nivel de industria el tumpa tumpa vino a dominar, y claro, el dembow es reggaetón y por ahí hay cierta similitud y da paso a que un tema de pop urbano este en listas de reggaetón. Yo creo que no es un tema porque al final del día tienen tantas similitudes donde básicamente lo que cambia es lo que te dice la estrofa. Entonces, no pasa nada si el algoritmo de "Spotify" pone la misma canción en dos listas diferentes. No sé si eso contribuye a que haya una duda, porque no se si la gente eso lo cuestiona. ¿Quién cuestiona eso? El único que lo puede cuestionar son los académicos que estudian arte a nivel universitario, yo creo que a nadie le importa. Y lo digo con mucho respeto, es como las variantes del jazz, ¿qué es bebop y hardbop?, ¿qué es lo que cambia? En esencia son casi lo mismo. Son variantes, como decir A y A'.

¿Realmente influencio el reggaetón al pop urbano?

El reggaetón es clave, el dembow vino para quedarse, a pesar de que está pasando por una etapa de cambios, el fraseo se mantiene, es lo que le gusta a la gente, es lo que consume la gente. La música es un negocio y los números del reggaetón son demasiado grandes dentro del mercado latino. Para que te hagas una idea, es la primera vez en la historia de la música industrial que un artista latino (Bad Bunny) es número uno en los Billboard mundiales, eso nunca había pasado antes. Puede haber singles en número uno, pero que un artista independiente de su single, este en el número uno en el mundo por la cantidad de trabajos que ha sacado y que han estado en el número uno, eso nunca ha pasado. Y eso habla mucho, habla mucho que los gringos empiecen a hacer featuring con los puertorriqueños, The Weeknd, Madonna, Katy Perry, Black Eyed Peas. Por ende, que el pop quiera copiarle al reggaetón para ser más transversal es una obviedad. Por eso que no te extrañe que el pop se adapte a la nueva circunstancia para generar plata. De eso se trata el pop y lo ha hecho con todos los géneros, nunca te olvides de que el pop no ha sido transversal, el pop siempre ha sido impulsados con maquinarias de plata.