



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto Inter/transdisciplinario

Nombre del proyecto

Descontento

EP de canción de autor con influencias del folk rock

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor:

Darío Javier Yumisaca Carguacundo

GUAYAQUIL-ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Darío Javier Yumisaca Carguacundo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción Musical y Sonora. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo con el art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Antonio Cepeda

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Andrés Bracero

Miembro del Comité de defensa

Bernarda Ubidia

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a los docentes Luis Pérez Valero y Antonio Cepeda por su guía en la realización de este trabajo. A mis compañeros, Andrés, Marcelo, Juan, Byron, Lucas, Jonathan, Gianfranco, por ayudarme en esta travesía musical.

Dedicatoria

Dedico esta tesis con mucho cariño a mis padres, Ángel Yumisaca y Luz Carguacundo, por amarme y apoyarme sin condiciones en cada paso de mi vida.

A mis hermanos: Mayra, Fernanda, Mauricio, Erica, por guiarme con su ejemplo de lucha y superación.

A mi compañera de vida Carolina Melendres, por brindarme su cariño, por ser mi sostén e impulsarme a ser mejor cada día.

A mi querido Coco por acompañarme en las largas noches de trabajo.

Resumen

Esta investigación aborda a la canción de autor como género musical y consiste en la elaboración de un EP de cuatro canciones con influencias del folk rock proponiendo una estética sonora más actual. Como antecedentes artísticos se toman en cuenta las producciones discográficas de Bob Dylan, Luis Eduardo Aute, Enrique Males, Jaime Guevara, Lisandro Aristimuño, El David Aguilar, de quienes se realiza una escucha crítica para identificar las características musicales y sonoras de sus discos. En los antecedentes teóricos se parte de las publicaciones de Luis Torrego y Fernando González Lucini, quienes han realizado publicaciones referentes a la canción de autor y cantautores. Se emplea una metodología bibliográfica y cualitativa a partir de la recopilación de datos etnográficos en el estudio de grabación y se elabora un registro de sistematización de experiencias prácticas. El contenido lírico de las composiciones se obtiene mediante un proceso reflexivo abordando temáticas sociales, políticas y las propias vivencias del autor en el contexto de la pandemia. Como resultado se obtiene un EP de cuatro canciones con influencias del folk rock.

Palabras Clave: Extended Play, canción de autor, cantautor, folk, rock.

Abstract

This research approaches the singer-songwriter song as a musical genre and consists of the elaboration of an EP of four songs with folk-rock influences, proposing a more current sound aesthetics. As artistic antecedents, we take into account the discographic productions of Bob Dylan, Luis Eduardo Aute, Enrique Males, Jaime Guevara, Lisandro Aristimuño, El David Aguilar, of whom a critical listening is made to identify the musical and sonorous characteristics of their discs. The theoretical background is based on the works of Luis Torrego and Fernando González Lucini, who have published works on singer-songwriters. A bibliographic and qualitative methodology is used from the collection of ethnographic data in the recording studio and a record of the systematization of practical experiences is elaborated. The lyrical content of the compositions is obtained through a self-reflexive process addressing social and political issues and the author's own experiences in the context of the pandemic. The result is an EP of four songs with folk-rock influences.

Keywords: Extended Play, author song, singer-songwriter, folk, rock

Índice General

Agradecimientos.....	iv
Dedicatoria.....	v
Resumen	vi
Abstract.....	vii
Índice General.....	viii
Índice de Imágenes	x
Índice de tablas	xii
Introducción.....	13
Objetivos.....	15
Objetivo General.....	15
Objetivos Específicos	15
Descripción.....	15
Metodología.....	16
Capítulo 1	17
Antecedentes y Marco Teórico.....	17
Desarrollo histórico de la canción de Autor y el rol del cantautor	17
La canción de autor en Latinoamérica y en Ecuador.....	18
Folk Rock	19
La evolución musical del cantautor	20
Referentes artísticos.....	21
Capítulo 2	23
Concepto de la Propuesta Artística.....	23
Capítulo 3	24
Preproducción.....	24

Composición y arreglos	24
Elaboración de maquetas	30
Equipo de trabajo	32
Cronograma de las sesiones de grabación.	32
Capítulo 4	33
Producción	33
Batería.....	33
Bajo.....	35
Guitarra electroacústica	35
Guitarra eléctrica	36
Voces	37
Posproducción	38
Edición.....	38
Mezcla	39
Masterización.....	49
Capítulo 5	51
Diseño gráfico.....	51
Portada y contraportada de la carátula de disco.....	51
Conclusiones.....	54
Recomendaciones	54
Bibliografía.....	55
Anexos	56

Índice de Imágenes

Imagen 3.1 Motivo melódico Aprendí a vivir (Elaboración Propia).....	25
Imagen 3.2 Motivo melódico de soledad (Elaboración Propia)	27
Imagen 3.3 Motivo melódico de Ni sabio ni genio (Elaboración Propia)	28
Imagen 3.4 Motivo melódico de Viejos Cocodrilos (Elaboración Propia)	30
Imagen 3.5 Foto de equipo de trabajo	30
Imagen 3.6 Captura de pantalla del plugin modo bass	31
Imagen 3.7 Captura de pantalla del plugin Analog Lab V	31
Imagen 4.1 Foto grabación de batería	33
Imagen 4.2 Foto grabación de guitarra.....	35
Imagen 4.3 Foto grabación de guitarra eléctrica	36
Imagen 4.4 Foto grabación de voces	37
Imagen 4.5 Captura de pantalla edición baterías	38
Imagen 4.6 Captura de pantalla edición voces	39
Imagen 4.7 Captura de pantalla mezcla de bombo	41
Imagen 4.8 Captura de pantalla mezcla de caja.....	41
Imagen 4.9 Captura de pantalla mezcla de toms	42
Imagen 4.10 Captura de pantalla mezcla de overheads.....	42
Imagen 4.11 Captura de pantalla mezcla de bus drums	43
Imagen 4.12 Captura de pantalla mezcla de bajo	44
Imagen 4.13 Captura de pantalla amplificador de bajo	44
Imagen 4.14 Captura de pantalla mezcla de guitarras electroacústicas.....	45
Imagen 4.15 Captura de pantalla mezcla de guitarras eléctricas	45
Imagen 4.16 Captura de pantalla amplificador de guitarras eléctricas.....	46
Imagen 4.17 Captura de pantalla mezcla de guitarras eléctricas.....	46
Imagen 4.18 Captura de pantalla mezcla de teclados	47
Imagen 4.19 Captura de pantalla mezcla de voces	47
Imagen 4.20 Captura de pantalla mezcla de bus vocals	48
Imagen 4.21 Captura de pantalla mezcla de bus mix	48
Imagen 4.22 Captura de pantalla masterización	49

Imagen 4.23 Captura de pantalla masterización.....	50
Imagen 4.24 Captura de pantalla masterización.....	50
Imagen 5.1 Primer Boceto.....	51
Imagen 5.2 Segundo Boceto.....	52
Imagen 5.3 Portada y contraportada del EP	52
Imagen 5.4 Montaje del producto final	53

Índice de tablas

Tabla 3.1 Estructura de Aprendí a vivir (Elaboración Propia).....	25
Tabla 3.2 Estructura de Soledad (Elaboración Propia).....	27
Tabla 3.3 Estructura de Ni sabio ni genio (Elaboración Propia)	28
Tabla 3.4 Estructura de Viejos Cocodrilos (Elaboración Propia)	30
Tabla 3.5 Distribución equipo de trabajo (Elaboración Propia).....	32
Tabla 3.6 Cronograma de las sesiones de grabación (Elaboración Propia).....	32
Tabla 4.1 Equipos de grabación (Elaboración Propia).....	34
Tabla 4.2 Input list (Elaboración Propia)	34
Tabla 4.3 Equipos de grabación (Elaboración Propia).....	35
Tabla 4.4 Equipos de grabación (Elaboración Propia).....	36
Tabla 4.5 Equipos de grabación (Elaboración Propia).....	36
Tabla 4.6 Equipos de grabación (Elaboración Propia).....	37
Tabla 4.7 Paneo de batería (Elaboración Propia)	40

Introducción

Desde la época de los trovadores hasta la actualidad el ser humano ha encontrado en la música y la literatura un medio para comunicarse con los demás. Estos dos elementos son partes fundamentales de la canción, que es una composición literaria y musical creada para ser cantada. Los creadores de las letras son denominados autores y los creadores de la música compositores, pero a quienes componen y cantan sus propias canciones se les adjudica el término de cantautores. Por lo general, esta palabra se aplica para clasificar a los músicos solistas que interpretan sus composiciones en un formato *folk* acústico, el cual en el transcurso del tiempo ha cambiado, a formatos más extensos como bandas musicales, y a sets unipersonales, permitiendo a los cantautores utilizar elementos electrónicos (secuenciadores, máquinas de *loops*, controladores *midi*) e incursionar en distintos tipos de música, como el rock, el reggae, el rap, la cumbia, la electrónica, etc. Sin embargo, hay un género musical específico del cantautor en el que, si bien se pueden observar ciertas características de estilo, es difícil dar una definición exacta o precisar lo que significa. Por eso se toman en cuenta las publicaciones de Luis Torrego y Fernando González Lucini, para comprender de mejor manera cuáles son las particularidades comunes en la canción de autor y aplicarlas en la creación de un EP con influencias del folk rock.

El trabajo está dividido en distintos capítulos en los que se encontrarán un breve desarrollo histórico de la canción de autor en Latinoamérica y Ecuador, la definición de cantautor y su rol en el contexto social y político, una revisión de la historia del *folk rock* que son los géneros musicales que serán parte del EP y un análisis de los referentes artísticos. En el segundo capítulo se expone el concepto artístico, en el tercero se desarrolla el contenido, la creación de los temas musicales y se detalla la etapa de preproducción, composición, arreglos musicales y la elaboración de las maquetas. El capítulo cuatro está enfocado en la producción y posproducción, en el cual, se especifica el proceso técnico y artístico aplicado para la grabación, edición, mezcla, y masterización de los temas. El capítulo cinco explica el proceso de diseño gráfico, la elaboración de la portada, contraportada del álbum y finalmente las conclusiones y recomendaciones.

Pertinencia del proyecto

La canción de autor va más allá de ser un estilo musical. Es un movimiento cultural que ha perdurado en varios países de habla hispana gracias al compromiso de los cantautores, que son quienes plasman en sus temas su propia visión del mundo a partir de reflexiones, vivencias y el contexto político y social. La música de cantautor expresa un sentir que es común a diversos grupos sociales, es música que parte de la gente, no está creada desde una élite con fines comerciales y se encuentra en el imaginario social del pueblo ecuatoriano, en el que existe una tradición de cantautores que enfrentaron las injusticias y el abuso de poder de los gobiernos de turno.

Ciertos cantautores han permanecido al margen de la escena musical ecuatoriana. En 2015 el Ministerio de Cultura y Patrimonio realizó una producción discográfica de canción de autor llamada *Antología del Silencio (2015)* con la música de 13 cantautores ecuatorianos: Alex Alvear, Hugo Idrovo, Fernando Chávez, Ulises Freire, Sandra Bonilla, Enrique Males, entre otros. Gracias a este disco se pudo conocer el trabajo de varios cantautores del país y se logró visibilizar a este movimiento artístico¹.

Para el productor musical Pablo Villacís, el futuro de la canción de autor en el país depende de que sus músicos entiendan que se encuentran en el momento de difusión y no de ventas a escala masiva.² En relación a lo antes expuesto, el futuro de este género musical no solo depende de que los cantautores comprendan sobre la difusión y las ventas de sus producciones, si no de entender la importancia de la perduración de este género en el país. La producción de este proyecto permite seguir con el desarrollo de la canción de autor en el Ecuador aportando nuevas composiciones para el repertorio de la música ecuatoriana.

¹Ortiz Diego, <<La canción de autor se enfrenta a nuevos escenarios en el país>>, *El Comercio*, 11 de febrero de 2015, acceso el 10 de mayo de 2022, <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/canciondeautor-retos-ecuador-musicosecuadorianos-espacios.html>.

²Ibíd.

Objetivos

Objetivo General

- Elaborar un EP de canción de autor con influencias del folk rock desde la perspectiva personal del autor abordando temáticas sociales y políticas, así como sus propias vivencias en el contexto de la pandemia.

Objetivos Específicos

- Levantar información sobre el contexto histórico y político de la canción de autor en Ecuador.
- Realizar la composición y arreglos musicales de cuatro canciones con influencias del folk rock.
- Realizar la producción y posproducción musical del EP buscando potenciar su expresividad.

Descripción

Descontento es el nombre del EP de canción de autor con influencias del folk rock que contiene 4 temas en un formato electroacústico, en el cual se plasman las vivencias, cuestiones políticas y sociales desde el punto de vista del cantautor Darío Yumisaca. En el álbum se refleja la hibridación de elementos acústicos y sonidos electrónicos utilizados como atmósferas para resaltar el contenido emocional de los temas con la presencia de la siguiente instrumentación: guitarras acústicas y eléctricas, batería, bajo, teclado y sintetizadores. Además, se experimentó con instrumentos virtuales, *samples*, reverberaciones, *delays* y otros efectos sonoros.

Tomando en cuenta los trabajos de los artistas referentes: Bob Dylan, Lisandro Aristimuño, El David Aguilar, Luis Eduardo Aute, Enrique Males, Jaime Guevara. Se realizó un análisis que permitió establecer las temáticas y energía que contienen sus producciones, esto sirvió como influencia para la creación del EP. Se decidió utilizar tonalidades menores y mayores para la composición de las canciones, cada tema tuvo un proceso distinto de composición, mediante la creación de melodías, de progresiones de acordes y patrones rítmicos. Este proyecto fue grabado por los siguientes músicos: Darío Yumisaca (guitarras, teclados, voces); Andrés Izquierdo, Carlos Moreira(guitarras); Juan Martínez (Batería); Marcelo López (bajo). Para dar autenticidad a las letras de las

composiciones se empleó, juegos de palabras, entonación, ausencia de rima intencional y recursos literarios como el símil, la metáfora, entre otros.

Metodología

Para elaborar este proyecto se aplicó una metodología bibliográfica, basando la investigación en documentos digitales y libros de los cuales se obtiene información sobre la canción de autor y el folk rock. Al mismo tiempo, se exploró en documentos multimedia, como videos y audios para recolectar información sobre las características y técnicas sonoras de los artistas referentes. También se empleó una metodología cualitativa a partir de la recopilación de datos etnográficos en el estudio de grabación y se elaboró un registro de sistematización de experiencias prácticas. Para esto, fue necesario un cuaderno de trabajo en el que se registró el proceso realizado para la obtención del EP.

La preproducción inició con el levantamiento de información sobre los géneros musicales y sus características, se realizó una escucha crítica de la discografía de los referentes artísticos con la intención de encontrar rasgos importantes que sirvan para el desarrollo del proyecto. La composición tuvo dos fases, la primera se centró en la creación de las letras de las canciones. Se hizo un ejercicio de escritura en el que se marcó de manera intuitiva las ideas y sentimientos que el autor quería plasmar, mediante un proceso de autorreflexión en relación con las vivencias que tuvo en pandemia, entre estas, la soledad, la corrupción, la pérdida de familiares, las crisis emocionales y el anhelo de tranquilidad en el caos. Luego con el trabajo obtenido se estructuraron las letras para formar las canciones.

La segunda parte se centró en la creación musical, para esto se utilizaron progresiones de acordes característicos del folk rock y se elaboraron las maquetas de las canciones en los programas *Ableton* y *Reaper* en un formato acústico de guitarra y voz, para después, realizar los arreglos de los instrumentos restantes (bajo, batería, teclado). Se realizó una reunión con los músicos y asistentes de grabación en el que se fijó los horarios de ensayo y se platicó sobre lo que se espera de su participación en el proyecto. En cuanto a la producción se grabó el EP en los estudios de Mz. 14 de la Universidad de las Artes y TMR music. Con la culminación de las grabaciones se empezó la posproducción, en este punto se hizo la edición, mezcla y masterización de los temas.

Capítulo 1

Antecedentes y Marco Teórico

Desarrollo histórico de la canción de Autor y el rol del cantautor

No es posible realizar una definición rigurosa y cerrada, que delimite de manera precisa qué se incluye en la llamada Canción de Autor, quizás por la propia pluralidad y complejidad de este género musical. Pero sí se puede realizar una elemental aproximación a sus orígenes y a sus principales rasgos característicos.³

De acuerdo con lo expresado por Torrego, es difícil definir y delimitar a la canción de autor por su diversidad, pero se entiende que es un género musical, con ciertos elementos particulares que pueden ayudar a comprender de mejor manera a este movimiento cultural. La figura principal en este género es el cantautor, a quien, se suele asociar con los trovadores y juglares por las funciones que desempeñaban de creadores y actores, respectivamente. Con base en esto se puede inferir que el cantautor tiene sus orígenes en la edad media y se puede precisar el inicio de la canción de autor en la mitad del siglo XX gracias a las producciones artísticas que plasmaron los cantautores.

La palabra cantautor tiene varios significados. Según la RAE, el cantautor es un cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética.⁴

Partiendo de esta definición se puede comprender que el cantautor, es autor, compositor e intérprete de sus canciones, pero esta aseveración no es del todo cierta, porque existen varios cantautores que han interpretado canciones de otros compositores, han tomado poemas de escritores reconocidos, canciones populares y las han utilizado como parte de su repertorio. Entonces, se comprende que el cantautor, más allá de ser un creador de una obra musical completa, es el artista que tiene la capacidad de crear e interpretar obras musicales de su autoría o de otros escritores. Respecto al contenido y la intención

³ Luis Mariano Torrego Egido, *La educación popular a través de la canción de autor años 1960-1980*, (Madrid: UNED, 1997), 230.

⁴ Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [12 de junio de 2022]

crítica y poética, se puede decir que es una afirmación acertada, ya que este es un rasgo común en la mayoría de las creaciones de los cantautores.

En los primeros años de la transición vivida por nuestro país, el papel de los cantautores parece ampliarse, pues en múltiples ocasiones su figura se encuentra asociada a reivindicaciones de carácter político⁵

En el contexto político y social de un país, los cantautores cumplían un rol importante, ya que, en sus canciones se retrataba la realidad social en la que se encontraban, pero no eran las únicas temáticas en las que se centraba el compromiso y la creatividad de los cantautores, también estaban los temas filosóficos, personales, que son relevantes dentro de la canción de autor y que se relacionan con el *folk* acústico. Entendiéndose a la música *folk* como un género de música popular, de tradición oral que no tenía un beneficio económico y consistía en transmitir canciones de generación en generación. Llegó a Norteamérica entre los años 50 y 60, proveniente de Europa, entre las características más comunes de este género se tiene que el contenido de las canciones *folk* era de temas sociales y protesta política, interpretadas con una guitarra y voz.⁶

La canción de autor en Latinoamérica y en Ecuador

En la década de 1960 nace un movimiento musical en varios países, conocido como canción de autor en Iberia y nueva canción o canción protesta en Latinoamérica. Este movimiento se caracterizaba por el compromiso político y social de los artistas en sus producciones, manteniendo un discurso contestatario ante los gobiernos de derecha y los problemas sociales de la época. Los países en donde se desarrolló mayoritariamente este movimiento tenían en común la fuerte represión de las dictaduras militares de los años 70 y el exilio de autores e intelectuales.

La nueva canción en Ecuador tiene influencia de la nueva canción chilena y argentina. El precursor de este movimiento en el país es el cantautor Enrique Males, quien en uno de sus viajes a Chile tocó para Salvador Allende y conoció a los principales

⁵ Luis Mariano Torrego Egado: *La educación a través de la canción de autor*, Revista de educación, ISSN 0034-8082, N° 338, 2005, págs. 230.

⁶ Haro Lupita. «Que es la música folk, historia y principales artistas». Página Web. Debate, <https://www.debate.com.mx/cultura/Que-es-la-musica-folk-historia-y-principales-artistas-20210321-0270.html>

exponentes de la nueva canción chilena, Víctor Jara, Violeta Parra, Quilapayún e Inti Illimani.

Este encuentro dio un giro completo a la música de Enrique Males, ya que, tras su regreso a Ecuador, sucedió el golpe de estado en Chile en el que fallecieron varios amigos del cantautor. Esto hizo que Enrique entre en un estado de reflexión y sus letras cambiaran, tomando una postura política.⁷ Dentro de la nueva canción ecuatoriana también se encontraron grupos como Jatari, Ilumán, Pueblo Nuevo, Cantores del Pueblo, quienes tenían una fuerte influencia de la nueva canción chilena, que se puede visualizar en el formato instrumental de estas agrupaciones, en las temáticas sociales y en el esfuerzo que hacían por cultivar la música folclórica. Entre las producciones más relevantes de la nueva canción ecuatoriana se puede citar el disco *Crónica cantada* de Daquilema del Grupo Jatari, que relata el levantamiento indígena que lideró Fernando Daquilema en Chimborazo en el año 1871.

Folk Rock

Este género es producto de la adición de nuevos elementos al folk tradicional, el responsable de esto fue Bob Dylan, principal exponente del folk rock, quien decidió cambiar sus instrumentos acústicos por una guitarra eléctrica y el acompañamiento de una banda musical. Esto lo hizo en el Newport Folk Festival en Rhode Island, no fue bien recibido por los organizadores del evento y el público que asistió para escuchar el folk tradicional. De igual manera, este infortunio no fue del todo malo ya que sirvió para que nuevos artistas se interesen y se sumen al nuevo género.

Cuando Dylan incursiona en el rock cambia la manera de interpretar las canciones de folk y de rock. En 1965 los Beatles tenían álbumes con típicas temáticas de amor, que era lo habitual en el rock. En cambio, Dylan tenía una capacidad singular para expresar sus pensamientos de una manera poética y retratar su visión del mundo, mostrando los problemas sociales y políticos de la época, a menudo con canciones de más de diez minutos de duración, y el rock comenzó a seguir esta tendencia.⁸ Respecto a esto se puede evidenciar la influencia de Bob Dylan en el Rock, tanto en la duración de las canciones

⁷ «Entrevista a Enrique Males», por Edison Gabriel Paucar., Enrique Males: Un hombre futuro: Revista digital La Barra Espaciadora (08 de agosto de 2020).

⁸ Colin Cripps. *La música popular en el siglo XX*. Pag.64

como en la parte literaria; dándole un giro y marcando una nueva dirección para las bandas de rock de la época.

El *folk rock* se consolida en el último tercio de la década de 1960 en los Estados Unidos y el Reino Unido gracias a los exponentes del momento, The Byrds y Bob Dylan, quienes establecieron varias características en el *folk rock*, tales como, armonías vocales del pop, instrumentación limpia sin demasiados efectos de distorsión o de pedales para los instrumentos eléctricos, también se incorporó arreglos para piano al estilo Country o Gospel, el órgano *Hammond*. La implementación de estos instrumentos hizo que se logre una sonoridad representativa de la música *rock* y *folk*. Otros de los músicos que influyeron en el desarrollo de este género fueron: The Mamas & the Papas, Paul and Mary, Crosby, Stills and Nash (and Young), Simon & Garfunkel, Donovan, Nick Drake, Mumford & Sons.

La evolución musical del cantautor

El cantautor desde sus inicios ha estado relacionado con la música folk y la instrumentación de esta, en la que el cantautor es un músico solista que interpreta sus composiciones con guitarra y su voz. Este formato instrumental se ha hecho más extenso con la influencia de otros géneros musicales, en este caso se puede citar la transición del folk acústico de Dylan a su incursión en una banda de rock, en la que se añadieron instrumentos como guitarras eléctricas, bajo eléctrico, piano, batería y otros instrumentos característicos del folk, como violín, banjo, etc.

En la década de 1980 emergen cantautores influenciados por el rock en español y la música latina, entre ellos: Charly García, Luis Alberto Spinetta, Joaquín Sabina, Andrés Calamaro, Rubén Blades y Juan Luis Guerra. La canción de autor deja de ser una canción protesta en la década de los 90 para dar paso a un nuevo grupo de cantautores que empiezan a experimentar con ritmos, formas y letras en un formato más libre, entre ellos se encuentran Ricardo Montaner, Alejandro Sanz, Juanes, etc. En la actualidad, la canción de autor está más ligada entre la poesía y el pop, aunque hay varios artistas que prefieren no encasillar a su música en un solo género y exploran diferentes estilos como el folk, rock, electrónica, y otros.

Referentes artísticos

Para esta investigación se cree pertinente tener como referentes a los siguientes cantautores, quienes en sus producciones presentan ciertos rasgos característicos, en cuanto a géneros musicales, instrumentación y contenido lírico.

Bob Dylan en su álbum *Highway 61 Revisited* (1965) presenta nueve canciones en formato electroacústico con los siguientes instrumentos: batería, bajo, panderetas, guitarras eléctricas, órgano, armónica diatónica. Como características especiales se pueden encontrar la influencia del blues y del country, y la duración de las canciones, por lo general, tienen mayor duración que el estándar establecido por la industria musical, *Like a Rolling Stone* dura 6:09 y *Desolation Row* 11:21. Los arreglos están pensados en el formato de banda de rock, mantiene el compás de 4/4 del folk, destaca la presencia de las guitarras y la voz de Dylan, por momentos las guitarras eléctrica y la armónica toman el protagonismo y los demás instrumentos cumplen una función de acompañamiento.

Azules Turquesas (2004) es el álbum de Lisandro Aristimuño, presenta 10 canciones en las que encuentran varias influencias de *folk rock*, pop, reggae, electrónica. Este disco es relevante por el uso de sonidos electrónicos y acústicos, *samples*, e instrumentos como las guitarras electroacústicas y eléctricas, xilófono, batería, arreglos vocales. Lo interesante de este álbum es como el artista toma ciertos elementos del folclore para llevarlos a un escenario distinto en el que conjugan los sonidos electrónicos, los instrumentos acústicos y las letras de sus canciones.

El David Aguilar en su álbum homónimo presenta diecisiete canciones en formato de banda con ciertos toques pop, rock, folk, silbidos, y arreglos para vientos. Explora varios géneros latinoamericanos como el bolero, vals, cumbia etc. Tiene un estilo variado y crea atmósferas sonoras acorde a las letras de sus canciones. Al escuchar este álbum se pueden encontrar temas con guitarra y voz como es el caso de “Sorpresas mejores”, o “Frente a tus ojos” una canción con una notoria influencia de la música regional mexicana, o temas como “La de la libélula” una canción con influencias pop rock, con *beats* electrónicos y sintetizadores que crean un ambiente futurista. También se encontrarán canciones en diferentes compases (6/8, 2/4, 3/4) como es el caso de “Rosa encendida” y “Desaprendizaje” y no solo los habituales (4/4).

De par en par (1979) es el álbum de Luis Eduardo Aute, contiene 10 canciones con un formato de banda con los siguientes instrumentos: batería, guitarras electroacústicas y eléctricas, bajo, teclado eléctrico, instrumentos de viento, tiene varias influencias del folk, rock, soul, y la balada. Las canciones tienen arreglos para vientos, cuerdas y voces. Los temas se encuentran en compas de 4/4 y en varias canciones el tempo es cambiante, la duración de las canciones está entre los 3 y 5 minutos.

La poesía es un arma cargada de futuro (1987), este álbum del artista Enrique Males, presenta 12 canciones, en el que destacan los siguientes instrumentos: batería, bajo, percusión latina, chajchas, quenás, teclados, sintetizadores, guitarras electroacústicas. Es un disco con una mixtura de música folclórica latinoamericana, donde priman los compases de 3/4, 6/8 y el uso del kichwa y el español.

Jaime Guevara en su álbum *De Contrabando* (1996) presenta un disco con 12 canciones, con influencias del folclore, rock and roll y el blues, en un formato de banda, con los siguientes instrumentos: pandereta, marimba, guitarras acústicas y eléctricas, bajo, teclado eléctrico, armónica diatónica. Ciertas canciones presentan arreglos para voces, vientos metales y andinos, pero la característica principal de este álbum es el lenguaje urbano que utiliza en sus canciones acompañado del rock and roll, la mayoría de los temas se encuentran en un compás de 4/4.

Al analizar estos referentes artísticos se pueden observar ciertos rasgos comunes en las producciones de los cantautores, la principal se encuentra en las temáticas de las canciones, la mayoría son letras que tienen un estilo poético, con uso de distintas figuras literarias, ciertos artistas se expresan de una manera más cruda y directa y otros prefieren hacerlo de manera indirecta, pero todos los discos tienen al menos una canción con sentido político, social y reflexivo. En cuanto a lo musical, se puede decir después de la escucha que la canción de autor es muy diversa en cuanto a instrumentación, estructura, duración y esta influenciada por varios géneros musicales. Lo más característico quizás es el estilo que cada cantautor impregna al cantar sus composiciones, y los arreglos que tienen las producciones, en los que la voz es el elemento más destacado; también se puede notar el uso de instrumentos folclóricos y en las producciones más contemporáneas el uso de instrumentos virtuales, y programaciones electrónicas combinadas con instrumentos acústicos.

Capítulo 2

Concepto de la Propuesta Artística

La propuesta artística consistió en la elaboración de un EP de canción de autor con influencias del folk rock desde el punto de vista del cantautor, abordando temáticas sociales, políticas y el descontento personal como el sentimiento de disgusto e insatisfacción con las vivencias en el contexto de la pandemia. Para esto, se escribieron las canciones en dos fases, la primera consistió en un ejercicio de escritura en el que el cantautor escribía reflexiones y juegos de palabras desde la intuición para luego en la segunda fase estructurar las letras en forma de canciones. También se utilizaron características musicales y sonoras de los géneros que se encontraron en el análisis realizado a los referentes artísticos, en un formato electroacústico de guitarras, bajo, batería y sintetizadores en busca de lograr una hibridación de elementos acústicos y sonidos electrónicos.

Cada canción tuvo un proceso distinto de composición, a través del uso de melodías, progresiones, patrones rítmicos. Se realizaron arreglos de manera que se permita que la voz y las letras de las canciones sean los elementos destacados y se logre transmitir el mensaje. Se compusieron tres canciones en tonalidades menores por su asociación con momentos tristes, como el malestar, el disgusto, esto permitió reflejar el concepto de las canciones propuestas. La última composición se realizó en una tonalidad mayor, habitual en las canciones folk. Por otro lado, las composiciones se elaboraron en compases binarios de 4/4 y compases ternarios de 3/4.

Respecto a la grabación se plantearon técnicas que permitieron captar el sonido requerido para el EP, una imagen estéreo amplia y definida, con una fusión de sonidos acústicos y electrónicos, y una estética proveniente del *folk rock* en la que se preserva la expresividad musical. Se realizó la edición del material sonoro sin cuantizar todo a la rejilla y sin afinar las voces de manera total. La etapa de mezcla y máster se realizó *in the box*, es decir, sin el uso de hardware externo, usando *plugins* de emulación analógica que ayudaron a potenciar los arreglos y plasmaron una experiencia sonora en base a las producciones de los referentes artísticos, pero al mismo tiempo proponiendo de manera creativa un estilo propio en la mezcla.

Capítulo 3

Preproducción

La etapa de preproducción se dividió en tres fases: composición, arreglos y elaboración de maquetas. Después de realizar la investigación sobre la canción de autor, el *folk rock* y los referentes artísticos se inició la construcción de las letras de las canciones mediante un ejercicio de escritura experimental e intuitiva, en el que el autor plasmó sus sentimientos y reflexiones en sus canciones. El proceso fue distinto para cada canción y el primer registro de cada una se realizó con la ayuda de un celular en donde se almacenó las ideas melódicas para luego realizar los arreglos con ayuda de instrumentos virtuales.

Composición y arreglos

Aprendí a vivir

Esta canción se escribió desde la reflexión del autor con relación a los diferentes eventos que vivió en la pandemia, como la pérdida de familiares, las crisis emocionales, y la manera en que tuvo que afrontar estos momentos para seguir adelante y sobrellevar los problemas. Se utilizó palabras agudas, que se obtuvieron de verbos conjugados en pretérito indefinido con cambio vocálico (e-i), esto para darle un toque de autenticidad y dramatismo, que permita plasmar los eventos que enfrentó el autor, para el coro se decidió utilizar frases completas para que la composición no sea monótona y tenga cambios en la pronunciación de las frases.

VERSO 1

Sufrí, perdí, caí,
Lloré, luché, gané,
Volví, nací, reí.

VERSO 2

Pensé, callé, erré,
Cumplí, temí, herí,
Volé, busqué, curé,
Crecí, cedí, vencí.

CORO

Aprendí a vivir sin miedo a los errores,
Aprendí a vivir sin rendir cuentas a nadie,
Aprendí a vivir sin miedo a los errores,
Aprendí a vivir entre tanto desconcierto.

Es la canción que abre el disco, se encuentra en un compás de 3/4, en la tonalidad de Gm y a un tempo de 115 BPM. Empieza con un arpeggio de guitarra y voz, acompañados de un sintetizador que refuerza la línea melódica. En el desarrollo de la canción se van integrando los demás instrumentos como el bajo y la batería. Esta canción tiene arreglos de carácter minimalista, para guitarra acústica, eléctrica, bajo y batería, y un *beat* realizado con un *sample* de bombo andino. Tiene una duración de 3:04 y está estructurada de la siguiente forma:

Intro	Versos	Coro
Gm-C7	Gm-C7- Eb-D	F-Gm-D-Gm F-Gm-D-Eb-D

Tabla 3.1 Estructura de Aprendí a vivir (Elaboración Propia)



Imagen 3.1 Motivo melódico Aprendí a vivir (Elaboración Propia)

Soledad

La canción cuenta la historia del autor en los momentos de soledad en la pandemia, en los que necesita de la compañía de sus seres queridos y salir del confinamiento. Lo que más anhela es que pasen los días difíciles, en los que se siente insatisfecho con su realidad y espera mejores días. Esta canción está redactada en primera persona y el lenguaje utilizado es simple y literal, las frases de los versos terminan en su mayoría en palabras agudas y graves.

VERSO 1

Hoy la soledad no me viene bien
Sigo en el rincón de mi habitación
Espero una luz que me guie a ti
Para descansar de esta tempestad.

VERSO 2

Espero salir de este encierro
Ver más allá del horizonte
Encontrar el camino correcto
Con menos días grises por venir.

CORO

Quiero cerrar los ojos
Escapar de la realidad
olvidar por un momento
las llamas de esta ciudad.

OUTRO

Escapar de la realidad
Salir de esta tempestad
Cerrar los ojos y olvidar
Las llamas de la ciudad.

Esta es la segunda canción del álbum, está compuesta en la tonalidad de Dm, se encuentra en un compás 4/4 y está a 135 BPM. Tiene una introducción corta de guitarra eléctrica y *pads*, después se incorporan los demás instrumentos, guitarras eléctrica y acústica, bajo, batería, cuenta con un solo de guitarra eléctrica y al final se compuso un outro para guitarra acústica y voz. Tiene una duración de 3:56 y está estructurada de la siguiente manera:

Intro	Verso 1	Coro	Solo	Verso	Coro	Outro
Dm-F	Dm-F-Am	Bb-F-Gm- A7	Bb-F-Gm- A7	Gm-Dm-F	Bb-F-Gm- A7	Dm-F-G7- A7

Tabla 3.2 Estructura de Soledad (Elaboración Propia)

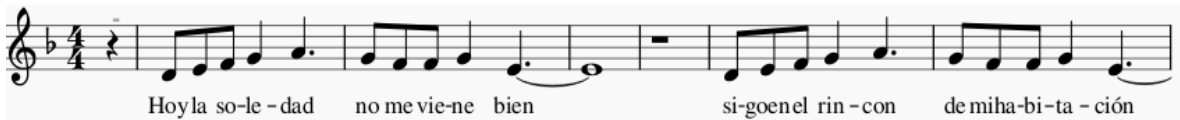


Imagen 3.2 Motivo melódico de soledad (Elaboración Propia)

Ni sabio ni genio

Se escribió esta canción desde el disgusto que produjo en el autor la indolencia de los políticos, quienes en el contexto pandémico estuvieron envueltos en casos de corrupción, mientras los ciudadanos trataban de sobrevivir en condiciones complejas. Es una composición con un mensaje que invita a la reflexión, a tener mayor empatía y dejar a un lado el ego y la codicia. Contiene dos versos con un lenguaje sencillo con rimas asonantes, por lo contrario, el coro lleva rimas consonantes.

VERSO 1

Voy dibujando una sonrisa
Aunque no la puedas ver,
Un garabato que entenderías
Solo si bajas del tren.

VERSO 2

Voy descifrando la melodía
Aunque no pueda cantar,
Un ruido extraño que entenderías
Solo si bajas del tren.

CORO

No es necesario ser un sabio
Para entender lo que está mal,
No hace falta ser un genio
Para arreglar lo que está mal.

Esta canción está compuesta en la tonalidad de F en un compás de 3/4 a 115 BPM y tiene una duración de 2:45. Tiene arreglos para guitarras eléctricas y acústicas, bajo, batería y teclados. Empieza con un *hook* rítmico de dos acordes que se repite antes de cada sección de la canción, tiene efectos de transición y guitarras eléctricas en reversa. Está estructurada de la siguiente manera:

Intro	Verso	Coro	Verso	Coro	Puente	Coro	Outro
F-Bb	F-Am- Dm-Bb-F	Gm- Bb-F	F-Am- Dm-Bb-F	Gm- Bb-F	Am-Gm- F-C7	Gm-Bb- F	F-Bb

Tabla 3.3 Estructura de Ni sabio ni genio (Elaboración Propia)



Imagen 3.3 Motivo melódico de Ni sabio ni genio (Elaboración Propia)

Viejos cocodrilos

Esta canción tiene influencias de la canción protesta y se desarrolla en referencia a la figura del político codicioso, que utiliza su posición para realizar actos de corrupción en beneficio de sí mismo. Relata el camino o estrategia que usan los políticos para llegar al poder, a través, de propuestas que por lo general no llegan a cumplir. En esta canción se puede encontrar figuras literarias como el símil, metáforas, y las hipérbolas. Contiene dos décimas que son utilizadas como versos y un coro. Por las características de las décimas se evitan las palabras esdrújulas y se realiza una rima consonante.

Primera décima:

Cuando se sube al balcón
 En un acto rimbombante
 Presume ser un diamante
 Un servidor sin condición.
 El salvador de la nación

Lanza sus falsas palabras
No deja sus artimañas,
Vive embriagado de poder
Que no le permite entender
Que hay maldad en sus entrañas.

Segunda décima:

Con su lisonja barata
Piensa que a todos cautiva
Y de manera furtiva
Se lleva toda la plata.
Cual auténtico pirata
Tirano, ruin, embustero,
No se conforma con oro
Quiere tener en sus manos
Todo el poder humano
Para amasar su tesoro.

CORO

Viejos cocodrilos
Corruptos y embusteros,
Viejos cocodrilos
La tinta verde les nubla.

Este es el último tema del EP, está compuesto en un compás de 4/4, en la tonalidad de Gm, y tiene una duración de 5:45 a 105 BPM. Inicia con un *hook* de cinco notas que se repite continuamente en ciertas partes de la canción como el intro, puente y outro. Esta composición se caracteriza por el uso de sintetizadores, *pads* y guitarras que ayudan a recrear una atmósfera adecuada para la transmisión del mensaje de la canción. Se encuentra estructurada de la siguiente forma:

Intro	Verso	Coro	Puente	Outro
Gm7-Cm7- Dm7	Gm7-Cm7- Dm7	Bb7-Am7-Cm- Dm Bb7-Am7-Cm-D7	Gm7-Cm7- Dm7	Gm7-Cm7- Dm7

Tabla 3.4 Estructura de Viejos Cocodrilos (Elaboración Propia)



Imagen 3.4 Motivo melódico de Viejos Cocodrilos (Elaboración Propia)

Elaboración de maquetas

Para elaborar las maquetas de las composiciones se utilizó un micrófono condensador Audio Technical 2035, una interfaz Audient ID 14 y una guitarra electroacústica Yamaha, así se registraron las canciones en un formato solista para voz y guitarra. Luego de esto, se procedió a programar baterías utilizando librerías de audios y escogiendo los *samples* más cercanos al sonido que se desea en el EP, esto se realizó en el programa Ableton con la ayuda de Byron Vallejo y Andrés Izquierdo.



Imagen 3.5 Foto de equipo de trabajo

Con las baterías estructuradas se empezó a construir las líneas de bajo para cada canción, para esto, se utilizó el plugin Modo Bass, que emula el sonido de un bajo Fender Jaazzbass en el software Reaper.



Imagen 3.6 Captura de pantalla del plugin modo bass

También se ocupó el plugin Analog Lab V5 de la empresa Arturia, este permitió crear armonías y melodías, utilizando emuladores de distintos instrumentos, como teclados, órganos, sintetizadores percusivos y melódicos.



Imagen 3.7 Captura de pantalla del plugin Analog Lab V

Equipo de trabajo

Para el proyecto se eligió a compañeros de clase quienes contaban con experiencia en distintas facetas, como músicos de sesión, arreglistas, asistentes de grabación, etc. El equipo de trabajo estuvo integrado de la siguiente manera:

Integrantes	Rol desempeñado
Darío Yumisaca	Productor musical, compositor, arreglista
Andrés Izquierdo	Guitarrista
Marcelo López	Bajista
Juan Martínez	Baterista
Byron Vallejo	Baterista, asistente de grabación
Jonathan Chafla	Asistente de grabación
Carolina Melendres	Coros
Lucas García	Mezcla, mastering
Natalia Córdova	Arte y diseño de portada

Tabla 3.5 Distribución equipo de trabajo (Elaboración Propia)

Cronograma de las sesiones de grabación.

Se decidió grabar los instrumentos por separado por lo que se realizó sesiones de grabación para cada instrumentista en los estudios de Manzana 14 y TMR music.

INSTRUMENTO	ESTUDIO	FECHA
Batería	Estudio B Manzana 14	23/05/2022
Bajo	Cabina de ensayo	30/05/2022
Guitarras acústicas	Estudio B Manzana 14	06/06/2022
Guitarras eléctricas	Home studio	09/06/2022
Teclados, sintetizadores, etc.	Home studio	10/06/2022
Voces	TMR music	11/06/2022

Tabla 3.6 Cronograma de las sesiones de grabación (Elaboración Propia)

Capítulo 4

Producción

La grabación del EP se realizó en los programas Reaper y Protools, configurando los proyectos a una profundidad de 24 bits y con una frecuencia de muestreo de 44.1 khz. La técnica elegida para grabar fue la *overdubs*, que permitió registrar de manera individual cada instrumento en el siguiente orden: batería, bajo, guitarras electroacústicas, eléctricas, teclados y voces. Se utilizaron diferentes micrófonos y técnicas de grabación, de acuerdo con las características sonoras requeridas.

Batería

Se utilizó una batería Yamaha Stage de 3 piezas con los siguientes elementos:

- Bombo de 20 pulgadas
- Tom 12X8, floor tom 14x14
- Serie de platillos Zildjian Black custom dark
- Hihat 14 pulgadas
- Platillos de 18 y 19 pulgadas
- Redoblante Ludwig Black Beauty 14x5



Imagen 4.1 Foto grabación de batería

Para elegir estos elementos se realizó una prueba con diferentes cajas y platos. Se escogieron los Zildjian Black custom dark porque cumplían con el sonido requerido para los temas del EP. Se grabó en el estudio B de Manzana 14 y se contó con los siguiente equipos y micrófonos:

Equipos	Modelo	Cantidad
Interfaz Antelope Audio	Orion	1
Preamplificadores Warm	WA-412	2
Monitores Genelec	8330 A	2
Consola Yamaha	MGP24X	1

Tabla 4.1 Equipos de grabación (Elaboración Propia)

Técnicas de microfonía

Para grabar la batería se utilizaron 8 canales que son los disponibles en el Estudio B de Manzana 14, con el preamplificador Warm WA-412, se decidió emplear una técnica estéreo A-B para los *overheads* que permita capturar el sonido en conjunto de la batería y la sala para obtener una imagen estéreo amplia y precisa, para estos se utilizaron micrófonos de condensador AKG C414 y se posicionaron con dirección hacia los platos. También se utilizó microfonía puntual para los demás elementos, dos micrófonos en el bombo, uno en la parte interior para capturar el golpe del parche y otro en la parte exterior para obtener la presión de aire; dos micrófonos para el redoblante, uno en la parte superior direccionada hacia el centro y otro en la parte inferior para captar el entorchado, también se microfonearon de manera puntual los *toms*.

Input List

CH	INSTRUMENTO	PREAMP	PREAMP
1	Kick in	AKG E 902	Warm WA-412
2	Kick out	Shure beta 52	Warm WA-412
3	Snare Top	Shure SM 57	Warm WA-412
4	Snare Bottom	Shure SM 57	Warm WA-412
5	Tom	Audix DP7	Warm WA-412
6	Floor tom	Audix DP7	Warm WA-412
7	OHL	AKG C414	Warm WA-412
8	OHR	AKG C414	Warm WA-412

Tabla 4.2 Input list (Elaboración Propia)

Bajo

El bajo fue grabado por línea con la intención de utilizar en posproducción *plugins* de emulación de amplificadores y así tener más opciones para encontrar el sonido deseado para el EP. Se utilizó un bajo eléctrico Fender Jazz bass de 4 cuerdas, y se ecualizó buscando un sonido que se acople a la batería. Para la grabación se ocupó una caja directa que permitió obtener un sonido más limpio y amplificar de mejor manera la señal. También se utilizaron los siguientes equipos:

Equipos	Modelo	Cantidad
Interfaz Audient	ID14	1
Caja directa	AV2	1
Monitores Genelec	8330A	2

Tabla 4.3 Equipos de grabación (Elaboración Propia)

Guitarra electroacústica



Imagen 4.2 Foto grabación de guitarra

La guitarra que se utilizó para la grabación fue una Yamaha F-310P electroacústica de 6 cuerdas, para esto se eligió la técnica estereo *mid-side* con dos micrófonos de condensador AKG C414, ya que permite capturar una imagen estéreo amplia y tener un mayor control de esta. Se utilizó un micrófono con patrón polar cardioide direccionado al doceavo traste de la guitarra y el otro micrófono con un patrón polar de figura ocho a los lados (*side*). Para esto se setearon dos canales en el software Reaper, el primer canal (MID)

para el micrófono cardioide paneado al centro y el segundo para el micrófono de figura 8 paneado a la izquierda, este último canal, se invirtió la fase y se paneó a la derecha. Los micrófonos se ubicaron a una distancia de un metro frente al guitarrista.

Equipos	Modelo	Cantidad
Interfaz Antelope Audio	Orion	1
Preamplificadores Warm	WA-72	1
Monitores Genelec	8330 A	2
Consola Yamaha	MGP24X	1

Tabla 4.4 Equipos de grabación (Elaboración Propia)

Guitarra eléctrica

Para la grabación se eligió una guitarra eléctrica Gretsch G2215-P90 esta fue grabada por línea, mediante la interfaz de audio Focusrite Scarlett 2i2 de 3era Generación. Se grabó con la idea de obtener una señal limpia y después tratarla con un emulador de amplificadores para encontrar el color deseado para la producción.



Imagen 4.3 Foto grabación de guitarra eléctrica

Equipos	Modelo	Cantidad
Interfaz Focusrite	Scarlett 3ra gen	1
Audifonos	Athm 20x	1

Tabla 4.5 Equipos de grabación (Elaboración Propia)

Voces

La grabación de voces se realizó en cuatro sesiones en el estudio TMR music. Para esto se utilizó un micrófono Warm Audio WA-47 de condensador de diafragma grande, una interfaz Focusrite Scarlett 1ra generación y un preamplificador Presonus. Se probaron varios micrófonos, dinámicos y de condensador, eligiendo finalmente el WA-47 por la respuesta de frecuencias equilibrada y precisión que tiene, lo que ayudó a potenciar la voz del cantautor. La distancia entre el micrófono y el cantante varió según ciertas secciones de las canciones. Se experimentó utilizando distancias de 5 centímetros para lograr una voz más íntima y entre 15 a 30 centímetros, en busca de una voz más abierta y espaciosa.



Imagen 4.4 Foto grabación de voces

Equipos	Modelo	Cantidad
Interfaz Focusrite	Scarlett 1ra gen	1
Preamplificador Presonus	Pretube v2	1
Monitores JBL	8330 A	2
Micrófono Warm	WA-47	1

Tabla 4.6 Equipos de grabación (Elaboración Propia)

Posproducción

Edición

En la etapa de edición se decidió por la estética del EP y con relación a la música *folk*, no editar todo al *grid*, manteniendo la expresividad de los músicos. Se empezó por la batería que es el instrumento que más tiempo demandó. Se realizó una escucha de las diferentes tomas capturadas para elegir las mejores, la edición se realizó en bloque, agrupando los ocho canales de batería. Se utilizó la herramienta de *stretch marker* en Reaper y se editó tomando como referencia las pistas del bombo y redoblante para acercarnos al *grid*, también se cortaron los golpes de los *toms*.



Imagen 4.5 Captura de pantalla edición baterías

Después se realizó la edición del bajo, las guitarras, y los teclados de la misma manera que se editó la batería, cortando y uniendo las tomas y con ayuda del *stretch marker*. La edición de las voces se realizó con el programa *melodyne* con la intención de realizar ajustes de tono y tiempo, pero no de afinar todo de manera perfecta. Se trabajó en modo *offline* para evitar el consumo de recursos en la computadora y posteriormente realizar cualquier proceso sin perder los ajustes.



Imagen 4.6 Captura de pantalla edición voces

Mezcla

Para la mezcla se planteó una idea minimalista que resalte la expresividad musical y la temática de cada canción, además de un tratamiento individual y colectivo de cada elemento de la mezcla. Se utilizaron *tracks* de referencia, el proceso fue realizado *in the box* y se utilizaron *plugins* de emulación analógica como ecualizadores, compresores, efectos, etc. La idea fue lograr una mezcla balanceada, con una imagen estéreo amplia, con el uso de diferentes planos y dinámicas que aporten de manera efectiva a las canciones del EP.

Creación y setup de la sesión

La sesión para todos los temas se realizó en el software Protools, se importaron los *tracks* y las referencias. La cadena de monitoreo estuvo compuesta por una interfaz scarlett de primera generación, monitores JBL y control de monitoreo mackie big knob. Para distinguir las diferentes secciones de instrumentos se utilizó etiquetas de color en cada pista. Se realizó un ruteo general, enviando cada elemento a un bus, por ejemplo, las pistas de la batería a un bus llamado *mix drums*, las guitarras electroacústicas y eléctricas asignadas a un bus *guitar mix*, y así, con los demás instrumentos. Se crearon también *tracks* auxiliares a los que se les asigno efectos como reverberación, *delay* y otros. Esto fue necesario para tener un mayor control sobre los elementos de la mezcla, para aplicar procesamientos comunes y realizar automatizaciones grupales. Se realizó un balance vertical y horizontal mediante el volumen y panning de cada instrumento y se ubicó en el espacio respectivo a cada uno, se hizo el proceso de *gain staging* en todas las pistas para

tener un buen nivel y suficiente *headroom* para llegar a la etapa de masterización. Se hizo una escucha preliminar para analizar la producción y los géneros del EP.

Batería

Se utilizó *trim* en cada pista de la batería a un nivel entre -14 y -16 y se nivela los sonidos de la batería, ubicando a los elementos de este instrumento en distintos planos según su importancia. En el primer plano: bombo, caja, *hihat*, segundo plano: *toms*, platos, *ride*; tercer plano: *overheads*. Se realizó un balance estéreo utilizando el control de panorama de cada pista, colocando a cada elemento a la izquierda, derecha y en el centro. La ubicación utilizada en todos los temas fue la siguiente:

ELEMENTO	UBICACIÓN
Bombo	Centro
Caja	Centro
Tom1	Izquierda
Tom2	Derecha
Overhead L	Izquierda
Overhead R	Derecha

Tabla 4.7 Paneo de batería (Elaboración Propia)

En esta parte se realiza un análisis de cada pista para realizar un tratamiento individual, como la ecualización, compresión y el uso de efectos.

Bombo

Para la mezcla del bombo se tuvo dos micrófonos, uno al interior y otro al exterior, de los cuales se obtuvo el sonido medio agudo del golpe en el parche y la presión del aire, sonidos graves y subgraves. La combinación de estos dos micrófonos permitió obtener un sonido robusto y grande con buena dinámica. La ecualización se basó en obtener un sonido contundente por lo que se realizó una ecualización sustractiva para limpiar las frecuencias no deseadas, utilizando filtros pasa altos y pasa bajos en cada pista. También se realizó un realce de frecuencias entre los 80-120Hz alrededor de 3dB. Las herramientas utilizadas fueron el ecualizador paramétrico Acon digital equalize 2 y los compresores CLA-2A, CLA 76 de waves.



Imagen 4.7 Captura de pantalla mezcla de bombo

Caja

La caja se grabó con dos micrófonos, uno para obtener el sonido del parche y el otro para capturar el sonido del entorchado, en este último se tuvo que invertir la fase. Se realizó una compresión utilizando *plugin* de waves CLA-76 para controlar la dinámica y se aplicó una ecualización sustractiva en busca de un sonido más limpio atenuando la zona entre los 200-700 Hz, también se aplicó un filtro pasa altos para quitar el contenido del bombo en la zona de los 100-200Hz.



Imagen 4.8 Captura de pantalla mezcla de caja

Toms

Para mezclar los *toms* se contaron con dos pistas, una del *tom* de piso y la otra del *tom* de aire, las cuales, fueron paneadas a la izquierda y otra a la derecha. Se utilizó una compuerta para reducir el sonido de los platos y tener un sonido más limpio de los *toms*. Se aplicó una compresión discreta con el *plugin* X-comp para controlar la dinámica y aportar un sonido análogo a la pista. Se realizó ecualización usando un filtro pasa altos en la zona

de los 40-50 Hz y un realce de frecuencias en la zona de los 4000Hz para obtener más ataque.



Imagen 4.9 Captura de pantalla mezcla de toms

Overheads

En el caso de los *overheads* se tuvo dos canales, uno paneado a la izquierda y otro a la derecha. Se realizaron procesos individuales como ecualización y compresión, y se enviaron a un bus para hacer una compresión general. Se priorizó obtener el sonido completo de la batería, consiguiendo un sonido más natural, por lo que se utilizó un filtro para quitar el sonido del bombo entre los 150hz y se realizó ecualización aditiva entre los 1000-6000 Hz en ciertos temas. Se utilizó el ecualizador paramétrico Acon Digital Equalize 2 y los compresores de waves dbx-160 para controlar los picos de la señal, en la imagen se puede visualizar la compresión realizada con un *ratio* de 4:1 alrededor de 10 dB.



Imagen 4.10 Captura de pantalla mezcla de overheads

La batería en conjunto se envió al bus *drums* en el que se aplicó ecualización, un filtro pasa altos en la zona entre los 100-200Hz, se realizó dos tipos de compresión con los *plugins* CLA mixdown y dbx-160 de waves y en los efectos se aplicó el *plugin* de T-Racks Sunset Sound Studio Reverb con una reverberación de tipo *plate spring* que permitió simular un sonido de textura análoga, recreando un imagen estéreo amplia.



Imagen 4.11 Captura de pantalla mezcla de bus drums

Bajo

Para el bajo se tuvo una sola pista, fue grabado por línea con una caja directa y ecualización previa por lo que se obtuvo una señal clara y limpia, con un sonido satisfactorio. Se ubicó en el centro de la mezcla y se realizó un barrido frecuencial, desde las frecuencias agudas hacia las graves, en el que se determina mediante la escucha un sonido opaco en la zona de los medios bajos. Para disminuir esta frecuencia se realizó una ecualización sustractiva entre los 300-500Hz. De igual manera, se hizo un barrido para determinar las zonas que necesitaban un realce, en este caso, la zona de los medios agudos entre 1 y 6Khz. Se aplicó compresión para controlar la dinámica con el plugin Jack Joseph Puig y ecualización aditiva con el plugin API 550B de waves. Además, se agregó saturación con el Plugin Audio Assault Head Crusher para añadir calidez y textura análoga.



Imagen 4.12 Captura de pantalla mezcla de bajo

También se utilizó un plugin que emula el sonido de un amplificador de bajo, en este caso el Amplitube, realizando un pequeño realce de frecuencias agudas, medias y añadiendo un poco de distorsión para que no pierda presencia en la mezcla.



Imagen 4.13 Captura de pantalla amplificador de bajo

Guitarra electroacústica

Para el registro de las guitarras electroacústicas se realizó la técnica estéreo *mid side*, por lo que se obtuvo tres pistas para la mezcla. En ciertos pasajes de los temas, como en los inicios y finales, se utilizó un solo canal en mono, pero en su mayoría se utilizaron las tres pistas una ubicada en el centro y las otras paneadas a la izquierda y derecha. El canal del medio permitía dar más profundidad o cercanía según el nivel que se le asignaba, en cambio las otras dos pistas al estar duplicadas mantenían el mismo nivel. En la

ecualización se utilizó un ecualizador paramétrico para atenuar las frecuencias entre los 200 y 500 Hz que presentan un sonido opaco y se aplicó un filtro pasa altos para atenuar las frecuencias bajas innecesarias. Después, se realizó ecualización aditiva para obtener mayor presencia en la mezcla realizando las frecuencias en la zona de los medios agudos entre 1 y 6 khz. Además, se aplicó saturación para dar más presencia a las guitarras y se realizó compresión con el plugin CLA de waves.



Imagen 4.14 Captura de pantalla mezcla de guitarras electroacústicas

Guitarra eléctrica

La guitarra eléctrica fue ecualizada y grabada por línea, para obtener una señal limpia con el sonido deseado. Su ubicación varió de posición en los diferentes temas del EP. A este instrumento en general se le realizó una ecualización poco invasiva, aplicando un filtro pasa altos en la zona de los 120-150 Hz y también compresión con el CLA- 2A para controlar la dinámica.



Imagen 4.15 Captura de pantalla mezcla de guitarras eléctricas

También se añadieron a las guitarras eléctricas *plugins* emuladores de amplificadores, como el Archetype: Cory Wong o el Omega Ampworks Granophyre de Neural, los que permitieron añadir efectos de pedales como *reverb*, *delay* y *overdrive*.



Imagen 4.16 Captura de pantalla amplificador de guitarras eléctricas

Todas las guitarras electroacústicas y electroacústicas fueron enviadas al bus *guitars* para realizar compresión y añadir reverberación utilizando el FlexVerb de Solid State Logic, que permitió obtener profundidad y cuerpo en la mezcla.



Imagen 4.17 Captura de pantalla mezcla de guitarras eléctricas

Teclados

En los teclados, *pads* y sintetizadores al ser instrumentos virtuales con sonidos prediseñados no necesitaron de procesos complejos. Se aplicó un filtro pasa altos para quitar las frecuencias bajas y se realizó un realce alrededor de 1 a 2 dB en las frecuencias de 200-300hz y 100-2000 hz para tener mayor cuerpo y presencia en la mezcla. Se realizó una compresión con el *plugin* CLA-2A para controlar la dinámica.



Imagen 4.18 Captura de pantalla mezcla de teclados

Voces

La voz principal se ubicó en el centro, se aplicó el *d-esser sibilance* de waves para eliminar ciertas partes sibilantes de la voz de manera suave. Los efectos que se utilizaron fueron la reverberación CLA Epic, filtros y *delay* de H-delay hybrid para ciertas partes de las canciones. Las voces de los coros se panearon a los lados y recibieron un tratamiento parecido, se posicionaron en un plano más profundo utilizando compresión para controlar la dinámica y la segunda compresión para añadir un color análogo con emulación de cinta. Se automatizó el nivel de la voz para que tenga mayor intención y fuerza en los coros.



Imagen 4.19 Captura de pantalla mezcla de voces

En el bus de las voces se aplicó una ecualización sustractiva, atenuando las frecuencias de la zona nasal entre los 500 y 1000 Hz. Al mismo tiempo, se utilizó un filtro pasas altos con frecuencia de corte en los 80 Hz. Además, se utilizó un *d-esser sibilance* para eliminar sonidos ásperos y obtener voces más brillantes.



Imagen 4.20 Captura de pantalla mezcla de bus vocals

En el bus mix se realizó compresión con el plugin *stereo bus compressor* de SSL para obtener cohesión y fuerza en la mezcla. También se añadió el *plugin fresh air* que aporta brillo y presencia.



Imagen 4.21 Captura de pantalla mezcla de bus mix

Se realizó automatización de volumen en cada sección de los temas con el fin de resaltar las diferentes partes de la estructura de la canción. Los niveles finales de la mezcla estuvieron entre los -6 y -8 dB, tratando de mantener un *headroom* óptimo, para llegar a la etapa de masterización. La mezcla pasó por un control de calidad en diferentes sistemas de monitoreo, para esto se realizó una escucha en diferentes sistemas, desde audífonos económicos, hasta audífonos profesionales, monitores de estudio y celulares, para determinar el funcionamiento de la mezcla.

Masterización

La etapa de masterización se realizó *in the box* utilizando las siguientes herramientas:

Ecualizador paramétrico

Se aplicó ecualización *mid side*, realizando una limpieza de las frecuencias graves innecesarias en los lados para tener una mezcla más pulida y dejar el espacio de frecuencias graves en el centro de la mezcla, esto ayudó a tener mayor balance y claridad, evitando así, problemas de enmascaramiento. Para esto, se aplicó un filtro pasa altos con una frecuencia de corte de 120Hz. También se utilizó un compresor multibandas en ciertas frecuencias, realizando modificaciones sutiles para atenuar la zona de los medios graves.



Imagen 4.22 Captura de pantalla masterización

Se utilizó el *plugin Classic Clipper* de waves para controlar la dinámica y agregar textura a la mezcla, de manera que los elementos se encuentren cohesionados. También se usó el *plugin ozone* para obtener una imagen estéreo más amplia y controlada, en las que se distinguen los diferentes elementos de la mezcla y se visualice que la mezcla se encuentra balanceada.



Imagen 4.23 Captura de pantalla masterización

Medidor de lufs

En esta cadena de máster también se utilizó un medidor de T-racks para verificar el nivel de LUFS, Peak, RMS. El *track* final se exportó a un nivel de -14 LUFS, que es el estándar para las plataformas virtuales, y con un pico máximo real de -1dB.



Imagen 4.24 Captura de pantalla masterización

Capítulo 5

Diseño gráfico

El arte de la portada y contraportada estuvo a cargo de la diseñadora Natalia Córdova, se realizaron reuniones para conversar sobre la visión estética que se quiere representar en el EP. Se realizó una ilustración del cantautor con una idea de carácter minimalista.

Portada y contraportada de la carátula de disco

El primer boceto fue realizado a partir de una fotografía del autor, en este se visualiza una idea de cómo sería la portada, la tipografía y el fondo. Se decidió escoger la tipografía más sencilla, eliminar los elementos del fondo y realizar la ilustración con menos rasgos.



Imagen 5.1 Primer Boceto

En el segundo boceto se presentan los cambios sugeridos, la figura del autor con menos trazos, el fondo sin elementos y con una textura distinta. Además, se añade la contraportada con el nombre de las canciones.



Imagen 5.2 Segundo Boceto

Después de obtener el segundo boceto se decidió añadir los créditos en la contraportada y utilizar más color en las figuras. También se realizó una ilustración en la contraportada, la misma que fue utilizada para el diseño del disco.



Imagen 5.3 Portada y contraportada del EP



Imagen 5.4 Montaje del producto final

Conclusiones

La música de autor a lo largo del tiempo se ha visto influenciada por diferentes géneros musicales, desde la música folclórica hasta la experimental, conjugando sonidos acústicos y electrónicos, con arreglos para instrumentación y formatos variados, pero ha mantenido su esencia que es el contenido lírico en relación con el contexto político, social y reflexivo.

En Ecuador ha existido desde la década de los 70 una tradición de la canción de autor ligada a la lucha de la izquierda política, pero en el transcurso del tiempo, varios cantautores han desligado de sus prácticas artísticas las ideologías políticas.

Los cantautores experimentan con diversas técnicas de grabación, géneros musicales y el contenido lírico, en busca de encontrar su singularidad artística. Antes, la producción de música de autor se centraba en captar interpretaciones más fieles y la naturalidad de los músicos, sin realizar demasiados procesos de edición, como afinación y cuantización. Ahora, en la música de autor se utilizan los softwares de grabación y edición como herramientas para contribuir a la expresividad del artista.

Recomendaciones

A lo largo del tiempo se han presentado distintas formas de producir un EP de canción de autor. Por lo tanto, se recomienda apuntar a una producción en la que se resalten los elementos más importantes como el contenido lírico y la expresividad de los músicos, utilizando técnicas de grabación que permitan capturar la propuesta sonora deseada.

Se recomienda realizar una posproducción cautelosa que aporte a las composiciones y la propuesta sonora, utilizando los recursos disponibles para la edición, mezcla y masterización, sin caer en el perfeccionismo rítmico y sonoro al que se acostumbra en la industria musical.

Bibliografía

Cripps, Colin. *La música popular en el siglo XX*. Madrid: Akai, 1999.

«Entrevista a Enrique Males», por Edison Gabriel Paucar., *Enrique Males: Un hombre futuro*: Revista digital La Barra Espaciadora (08 de agosto de 2020).

González Lucini, Fernando: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 vols. Madrid: Grupo Cultural Zero, 1984-1987, passim.

Haro Lupita. «*Que es la música folk, historia y principales artistas*». Página Web. Debate, Acceso el 20 de mayo de 2022. <https://www.debate.com.mx/cultura/Que-es-la-musica-folk-historia-y-principales-artistas-20210321-0270.html>

Ortiz Diego. *La canción de autor se enfrenta a nuevos escenarios en el país*. Página web. EL COMERCIO. Acceso el 10 de mayo de 2022. <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/canciondeautor-retos-ecuador-musicosecuatorianos-espacios.html>

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [12 de junio de 2022]

Torrego Egado, Luis Mariano: *La educación popular a través de la canción de autor (años 1960-1980)*. Madrid: UNED, 1997.

Torrego Egado, Luis Mariano. *La educación a través de la canción de autor*. Revista de educación, ISSN 0034-8082, N.º 338, 2005, págs. 229-244

Aprendí a vivir

Darío Javier Yumisaca

Intro
 $\text{♩} = 115$
 Gm Gm C7 Gm C7

5 Gm C7 Gm Gm C7 **A**
 Su -

9 Gm C7 Gm
 fri per - dí ca - i Llo -

13 Gm C7 Gm
 ré lu - ché ga - né vol -

17 Eb D **B**
 ví na - cí re - í Pen -

21 Gm C7 Gm
 sé ca - llé e - rré cum -

25 Gm C7 Gm
 plí te - mí he - rí vo -

29 Eb D **C**
 lé bus - qué cu - ré cre -

33 Eb D F
 cí ce - dí ven - cí A - pren - dia vi -

38 Gm D



vir sin mie - doa los e - rro - res a - pren - día vi -

42 Gm F



vir sin ren - dir cuen - tas a na - die A - pren - día vi -

46 Gm D



vir sin mie - doa los e - rro - res a - pren - día vi -

50 E♭ D



vir en - tre tan - to des - con - cier - to

Soledad

Dario Javier Yumisaca

A
♩ = 135 Dm F Am Dm F Am

Hoy la so-le - dad no me vie-ne bien si- go en el rin - con de mi ha-bi - ta - ción

8 Dm F Am Dm F Am

es-pe-rou - na luz que me guí - ea ti pa-ra des-can - sar des - ta tem - pes - tad

B
16 G Dm F Am Dm

de-se-o sa-lir de es - ten - cie - rro ver más a - llá del ho - ri - zon - te

25 G Dm F Am Dm

en-con-trar el ca-mi - noco - rrec-to con me - nos dí - as gri - ses por ve - nir

33 **C** B♭ F G B♭ F

quie-ro ce-rrar los o - jos es - ca-par de la rea-li - dad ol - vi - dar por un

39 G B♭ F G

mo-men-to las lla - mas de es - ta ciu - dad quie-ro ce-rrar los o - jos es - ca-par de la rea-li -

45 B♭ F G A7

- dad ol - vi - dar por un mo-men - to las lla - mas de es - ta ciu - dad

Ni sabio ni genio

Dario Javier Yumisaca

A
♩ = 115 F Am

Voy di - bu - jan - do u - na son - ri - sa aun - que no la pue - das ver

8 Dm B♭ F
un ga - ra - ba - to quen - ten - de - ri - as so - lo si ba - jas del tren

17 **B** Gm B♭
No es ne - ce - sa - rio ser un sa - bio pa - ra en - ten - der

21 F Gm
lo ques - ta mal Noha - ce fal - ta ser un

26 B♭ F
ge - nio pa - ra - rre - glar lo ques - ta mal

C
32 F
Voy de - sci - fran - do la me - lo - dí - a aun - que no pue -

37 Am Dm
- da can - tar un rui - do ex - tra - ño

42 B♭ F
quen - ten - de - ri - as so - lo si ba - jas del tren

Viejos cocodrilos

Dario Javier Yumisaca

A

$\text{♩} = 105$

Gm7 Cm7 Dm7

Cuan-do se su-beal-bal-cón en un ac-to rim-bon-ban-te pre-su-

6 Gm7 Gm7

me ser un dia-man-te un ser - vi-dor sin con-di-ción el sal - va-dor de la na-ción

11 Cm7 Dm7 Gm7

lan za sus fal-sas pa-la-bras no de - ja sus ar-ti-ma-ñas vi-vem -

16 Cm7 Dm7

bria-ga-do de po-der que no le per-mi-ten-ten-der que hay mal - dad en sus en-tra - ñas

B

21 Bb7 Am7 Cm Dm

vie - jos co - co-dri - los co-rrup-tos yem-bus-te - ros

26 Bb7 Am7 Cm Dm Bb7 Am7

vie - jos co - co-dri - los la tin-ta ver-de les nu-bla vie - jos co - co-dri - los

32 Cm Dm Bb7 Am7 Cm D7

co-rrup-tos yem-bus-te - ros vie - jos co - co-dri - los la tin-ta ver-de les nu-bla

C

38 Gm7 Cm7 Dm7

con-su li-son-ja ba-ra-ta pien-sa que a to-dos ca-u-ti va y de ma-ne-ra fur-ti-va

44 Gm7 Gm7 Cm7

se lle - va to - da la pla - ta cualau - ten - ti - co pi - ra - ta ti - ra -

49 Dm7 Gm7

no ruin em - bus - te - ro nose cn - for - ma con o - ro

54 Cm7 Dm7