



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto Interdisciplinario

Del despecho y otros males

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Producción Musical y Sonora

Autor/a:

Tabata Soledad Alvarado Palacios

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

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

Yo, Tabata Soledad Alvarado Palacios, 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 al 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

Miembros del Comité de defensa

Andrés Bracero

Tutor del Proyecto Transdisciplinario

Nombre de miembro del Comité

Miembro del Comité de defensa

Nombre de miembro del Comité

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Agradezco profundamente a toda la gente que estuvo conmigo en este camino a obtener mi licenciatura y en el desarrollo de este proyecto. A mis familiares: A Pamela, a Troi, a Brenda y a Enrique, que me apoyaron siempre. A Emily y Daniella que estuvieron todo el tiempo para mí. A mi tutor Andrés Bracero que me guió en la preparación y desarrollo de mi tesis. A Aladino por participar en este proyecto tan especial.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a mi mamá y a mi papá que me enseñaron a luchar por mis sueños y han estado conmigo al lado del camino.

Resumen

El presente proyecto propone encontrar un vínculo entre la música tradicional y la música contemporánea, a partir de la recopilación bibliográfica y documental de la música rocolera y la música urbana. Para lograr la creación de este Ep, se desarrolló un análisis lírico y musical de la composición y producción musical. Este proceso permitirá consolidar un material sonoro en formato de ep con boleros rocoleros fusionados con trap y hip hop, que fue desarrollado a partir de la utilización de diferentes técnicas, métodos y todos los conocimientos aprendidos durante la carrera de producción musical. La autora de este proyecto ha elaborado una propuesta musical utilizando elementos de cada género para crear un producto musical nuevo y fresco, que consiga nuevas vías para que la música autóctona ecuatoriana se asocie con géneros urbanos que son escuchados en la actualidad. En Del Despecho y Otros Males, se experimentó con las sonoridades particulares de cada género, desde la composición lírica y los arreglos de guitarra y requinto del bolero rocolero hasta la implementación de beats en la parte percusiva en el proyecto. La temática como eje principal en el EP es el desamor y se desarrolla en cuatro propuestas sonoras desarrolladas en su totalidad.

Palabras Clave:

Bolero Rocolero, Música Urbana, Música Rocola, Hip Hop, Trap, Producción Musical.

Abstract

This project proposes to find a link between traditional music and contemporary music, based on the bibliographic and documentary compilation of rocola and urban music. A lyrical and musical analysis of musical composition and production will be developed. This process will allow to consolidate a sound material in ep format with boleros rocoleros fused with trap and hip hop, which will be developed from the use of different techniques, methods and all the knowledge learned during the music production career. The author of this project has developed a musical proposal using elements of each genre to create a new and fresh musical product, which provides new ways for the native ecuadorian music to be associated with urban genres that are listened nowadays. In *Del Despecho y Otros Males*, they experimented with the particular sounds of each genre, from the lyrical composition and the guitar and requinto arrangements of bolero rocolero to the implementation of beats in the percussion part of the project. The theme as the main axis in the EP is heartbreak and it is developed in four sound proposals developed in their entirety.

Keywords:

Bolero Rocolero, Urban Music, Rocola, Hip Hop, Trap, Musical Production.

ÍNDICE GENERAL

<i>Resumen</i>	6
<i>Abstract</i>	7
<i>Introducción</i>	11
<i>Objetivos del proyecto</i>	12
<i>Descripción del proyecto:</i>	13
<i>Metodología</i>	13
1. CAPÍTULO I	15
1.1 Antecedentes	15
1.1.1. El reggae.....	15
1.1.2 El Disco.....	17
1.1.3 El primer bolero: “Tristezas” de Pepe Sánchez (1883)	20
1.2 Marco teórico	21
1.2.1 Hip Hop	21
1.2.3 Trap	24
1.2.4 Trap en latinoamérica.....	25
1.2.5 El Bolero.....	25
1.2.6 La Música Rocola.....	27
1.2.7 Bolero Rocolero	28
1.3 Referentes musicales/artísticos	29
2. CAPÍTULO II	31
2.1 Propuesta Artística	31
2.1.1 Piezas musicales del EP	32
2.1.2 <i>Lo que tú y yo fuimos</i>	32
2.1.3 <i>Mucho para ti</i>	33
2.1.5 <i>Mi Chelita</i>	35

3. CAPÍTULO III	36
3.1 Pre-producción	36
4. CAPÍTULO IV	40
4.1 Producción	40
4.1.1 Implementación de beats	40
4.2 Grabación	42
4.3 Mezcla	45
4.4 Masterización	49
5. CAPÍTULO V	50
5.1 Diseño gráfico	50
5.2 Portada	51
5.3 Contraportada	52
6. CAPÍTULO VI	53
6.1 Conclusiones	53
6.2 Recomendaciones	53
6.3 Bibliografía	54

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Fragmento de la partitura del tema “Lo que tú y yo fuimos”.....	32
Figura 2. Fragmento de la partitura del tema “Mucho para ti”	33
Figura 3. Fragmento de la partitura del tema “Esa man”	34
Figura 4. Fragmento de la partitura del tema “Mi Chelita”	35
Figura 5. Cuaderno borrador con lluvia de ideas.	36
Figura 6. Captura de pantalla de notas de voz en el celular.....	37
Figura 7. Grabando maquetas en habitación, micrófono AKG P420, audiotechnica M30x.	38
Figura 8. Interfaz Focusrite Scarlett.	38
Figura 9. Sesión de maqueta de “Mi Chelita”.	39
Figura 10. Layering de bombo y redos en “Lo que tú y yo fuimos”.	40
Figura 11. Layering de teclados sintetizadores.	41
Figura 12. Beats contruidos a partir de percusión, efectos y sintetizadores.....	41
Figura 13. La cantane Tábata grabando voz en el estudio B de Manzana 14.	42
Figura 14. El cantante Aladino grabando voz en el home studio de Elvis Guapulema.	43
Figura 15. Tomás Morán grabando requinto en el estudio B de Manzana 14.....	43
Figura 16. Troi Alvarado grabando con un bajo Fender Jazz Bass.	44
Figura 17. Ruben Troya grabando con un bajo Lakland 5501.....	44
Figura 18. Compresión al bajo.....	45
Figura 19. Ecuación del requinto.	46
Figura 20. Ecuación de la voz.....	47
Figura 21. Ecuación en voz para emular voz en teléfono.....	47
Figura 22. Armónicos aumentados en la voz con un Exciter.	48
Figura 23. Compresión de las voces.	48
Figura 24. Canales de las voces en “Esa man”.	49
Figura 25. Portada.....	51
Figura 26. Contraportada.....	52

Introducción

El siguiente proyecto de titulación propuesto para la carrera de Producción Musical y Sonora, bajo la categoría de Proyecto inter/transdisciplinario, se trata de la producción de un EP de la autora, compositora y productora Tábata Alvarado. Del Despecho y Otros Males es un proyecto que nace de la necesidad de la autora de generar un mestizaje musical entre dos géneros populares.

La música rocolera es uno de los más escuchados en el Ecuador y forma parte de la identidad cultural nacional por lo que el investigar sobre sus orígenes, sus sonoridades y particularidades permitirá a futuras investigaciones nutrir proyectos y desarrollar nuevas propuestas sonoras. Ambos subgéneros forman parte de una identidad cultural propia de Latinoamérica, así como también, la unión de ambas puede significar un híbrido y también una representación de la multiculturalidad.

El analizar y entender la música rocolera ha permitido a la autora encontrar un camino para crear nueva música ecuatoriana, a través de la utilización de elementos de cada género para lograr una fusión de música nacional con ritmos actuales como los encontramos dentro de la música urbana.

El proyecto pretende lograr un EP con cuatro temas que giren en torno a la temática del desamor y de la ruptura que funcionen con coherencia total entre cada canción. El mestizaje musical se logra a partir de los ritmos de música urbana del hip hop y del trap complementados con la instrumentación, armonía, melodía, lírica e interpretación del bolero rocolero.

La autora propone implementar en la producción musical elementos que puedan enriquecer con sonoridades y texturas propias de la idea para alcanzar una estética individual y singular alrededor de cada idea para la propuesta. La propuesta plantea aportar al enriquecimiento del sector cultural contemporáneo del Ecuador con una visión más apegada a nuestra realidad latinoamericana desde lo lírico hasta lo musical.

Pertinencia

El interés de esta propuesta inter/transdisciplinaria surge a partir del común denominador y las conexiones que existen en el bolero rocolero, uno de los géneros musicales más populares del Ecuador, y la música urbana, que es la más escuchada actualmente en todo el mundo. Ambos son géneros populares y masivos. Asimismo, por su similitud lírica y por su temática que usualmente habla del desamor y la ruptura. Ninguno de los dos suele emplear un lenguaje poético sino más bien directo, con un léxico popular y un lenguaje callejero inspirado en escenas de la urbe y de la vida cotidiana de la ciudad o del pueblo.

Usualmente, esta música se escucha en bares e incluso se ve involucrado el alcohol, la diversión, el desahogo y el entretenimiento, despertando en la autora de este proyecto la necesidad de amalgamar estas músicas. Una vez desarrollada la investigación, se propondrá una nueva sonoridad que surja de la concepción híbrida de ambos géneros, combinando las particularidades de uno con su instrumentación particular y del otro que emerge de esta nueva era impulsada por la informática musical para que diversos género musicales logren converger y permitan conectar territorios que parecen muy distantes y diferentes pero que son más parecidos de lo que parecen, no solamente dentro de lo lírico/musical sino también en lo cultural y social.

Objetivos del proyecto

Objetivo general: Producir un EP de Bolero Rocolero de 4 canciones, fusionando 2 subgéneros de música urbana, 2 de Trap y 2 de Hip Hop.

Objetivos específicos:

- Investigar sobre el bolero rocolero y la música urbana.
- Analizar la composición, los arreglos, los instrumentos y la lírica de ambos tipos de música para el momento de la creación.
- Elaborar la letra, música y arreglos de los temas a producir en el EP.
- Realizar la grabación y la post producción del Ep.
- Entregar el producto final de forma física CD, así como en formato digital.

Descripción del proyecto:

Composición y producción de un *Extended Play*, nombrado “Del despecho y otros males”, de la cantante y compositora Tábata Alvarado, conformado por siete canciones en tonalidad menor con una duración máxima de trece minutos, es un material sonoro de música rocolera fusionado con música urbana que tiene como eje principal el desamor y la ruptura. El género principal es el bolero rocolero que vincula con la música urbana con específicamente el hip hop en dos temas y el trap en otros dos temas. Los temas son “Mucho para ti”, “Esa man”, “Lo que tú y yo fuimos” y “Mi Chelita”.

Metodología

Para el desarrollo del presente proyecto se ha aplicado tres tipos de metodologías como lo son:

Método de investigación bibliográfica, que permitió a la autora la recopilación de información sobre el origen, la evolución, características musicales y los exponentes más notables del género musical bolero rocolero, sustentando gran parte de la investigación de este género en el libro de la musicóloga Ketty Wong, llamado “La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador”. En primera instancia para investigar y analizar la música rocolera, desde su particularidad lírica para componer los temas, hasta su armonía y su instrumentación base. Así también dentro del género hip hop y del subgénero trap, se estudiaron a través de bibliografía y que ha permitido solidificar esta investigación.

Método creativo, se ha desarrollado mediante el análisis de la lírica de la música de ambos géneros focalizados en la temática del desamor, la aversión y la ruptura para a partir de estos conceptos componer la letra de cada tema. Cada tema fue concebido reflexionando sobre los aspectos negativos de una relación amorosa. En la producción, la intención principal fue la fusión de los beats de música urbana con los sonidos característicos del bolero rocolero. Este proceso se basó en la experimentación de las sonoridades de estos géneros musicales, por medio de herramientas de audio digital, instrumentos virtuales, librerías de sonido y loops rítmicos, dentro del Digital Audio Workstation (DAW) Logic pro X. También, se

contó con la participación de reconocidos músicos que colaboraron con su arte y talento. Todo el proceso creativo desde la composición de temas, los arreglos, la grabación, la edición, la mezcla y la masterización fue realizada por la autora.

1. CAPÍTULO I

1.1 Antecedentes

1.1.1. El reggae

Para entender el origen del reggae se tomará como punto de partida el ska, género musical que se desarrolló en 1950 en Kingston, Jamaica. Este combinó elementos del mento y el calipso con el jazz americano y el rhythm and blues.¹

El ska se caracteriza por una línea de *walking bass* acentuada en los tiempos débiles.² De aquí, se deriva el rocksteady que aparece en 1966 y se caracteriza porque a comparación del ska, este género empieza a disminuir la velocidad de su tempo. La guitarra eléctrica toca la melodía principal, acompañando el bajo el cuál es más prominente que en el ska. Las líneas del *walking bass* del ska se reemplazaron por figuras más sincopadas. Count Ossie contribuyó a la evolución rítmica y percusiva del rocksteady en Jamaica.³

La desaceleración del ska que hizo que emerja el rocksteady, según varios críticos musicales, se debe a que el constante verano de 1966 creó una situación en la que la gente ya no quería bailar tan frenéticamente como antes. Otros sugieren que la ralentización se debe a que los músicos más jóvenes, que tenían menos conocimientos sobre otras formas de música, encontraron difícil mantener ese ritmo rápido del ska.⁴

A partir de la evolución de ambos géneros, aparece un nuevo ritmo denominado reggae. En 1968, la canción *Do the Reggay* de Toots and the Maytals fue la primera en usar el término reggae nombrando de esa forma al género.

También aparece el tema *Israelites* de Desmond Dekker, que ya contenía elementos que próximamente serían los que construirían a este nuevo género. La canción cantada en falsete se refería a los rastafaris como los “verdaderos” israelitas

¹ Hussey Dermot, «Ska», Encyclopædia Britannica.

² Dave Thompson, *Reggae & Caribbean Music*, Backbeat Books, (2002)

³ Kevin Chang, Wayne Chen. *Reggae Routes: The Story of Jamaican Music*

⁴ Stephen A. King, *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*, (2002), pg 41.

negros y fue lo que incremento la vinculación del reggae con los mensajes políticos y religiosos dentro de su música, lo que marcó una desviación con el rocksteady.⁵

El reggae está muy vinculado al Rastafari, un movimiento espiritual que se desarrolló en Jamaica en la década de 1930, debido a que muchos de los más prominentes músicos de reggae eran parte de esta comunidad. Es así como el género fue fundamentalmente una canción protesta desde la perspectiva del movimiento, así como también de los sectores oprimidos y racialmente marginados en Jamaica y sirvió como instrumento utilizado en la política partidista para apelar a estos sectores. Sin embargo, también se abordan otras temáticas como la independencia de África, la legalidad del cannabis y canciones de amor con una fuerte crítica social u otras con referencias sexuales.⁶

Productores como, Edward "Bunny" Lee, Lee "Scratch" Perry y Osborne Ruddock (conocido como King Tubby), contibuyeron en los primeros años de la música reggae, causando un gran impacto en el desarrollo de este. Tubby creó la música *dub*: música reggae instrumental mezclada con algunos efectos. Mientras Tubby estaba creando música dub, Perry ralentizaba los ritmos del reggae en los instrumentales para permitir que los mensajes políticos sean escuchados.⁷

En 1968, el reggae se había popularizado en la escena musical internacional. Blackwell, presidente de Island Records, creó *Trojan Records* para comercializar el género en audiencias internacionales. El artista de reggae Jimmy Cliff lanzó *Wonderful World, Beautiful People* en 1968, disfrutando de cierto éxito internacional.⁸ En 1970, Bob Marley y los Wailers finalmente logró el estrellato internacional. La popularidad de Rastafari incrementó en gran parte debido a la fama de Bob Marley, que incorporó elementos de música Nyahbinghi y de los cantos Rastafari en su música. Canciones como *Rastaman Chant* hicieron que Rastafari y la música reggae fueran vistas como estrechamente ligadas en el imaginario del público en todo el mundo.⁹

⁵ Ibíd, 51.

⁶ Jorge L. Giovannetti, *Sonidos de Condena. Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*, México, (2001).

⁷ Stephen A. King, *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*, (2002), pg 41.

⁸ Ibíd, 52

⁹ Jason Toynbee, *Bob Marley: Herald of a Postcolonial World?*, (2007).

El estándar rítmico del reggae desde el cual se estructuran las canciones, consiste básicamente en la unión de compases de 4/4 atresillados (con diversas variantes de tresillos de corchea), en los que se acentúan los tiempos 2 y 4 continuamente —en especial por la guitarra o los teclados—¹⁰ y se acompaña por una línea del bajo que evita el tiempo 1. Varios patrones de batería diferentes de enfoques son comunes en el reggae, como el *One Drop*, *Steppers* y *Rockers*. En *One Drop*, el bombo se toca en el tercer tiempo, usualmente con caja y charles. El ritmo del tambor *Steppers* es particular, ya que, el bombo se toca en los cuatro tiempos, mientras que la caja y el charles se agregan como el músico desee. Las características del reggae cambiaron con la introducción del ritmo de batería *Rockers*. Con *Rockers*, el bombo puede comenzar en casi cualquier tiempo, aunque en la mayoría de los casos es en el primero y tercero.¹¹

El bajo juega un papel dominante en este género y con la batería se unen para formar la parte más importante de lo que se llama en la música jamaicana, un *riddim*.¹² Productores musicales como Lee Perry y King Tubby experimentaron con el nuevo sonido reggae, implementaron los teclados y el sonido del órgano que asumen un importante papel de apoyo en la estructura estándar del género, proporcionando una textura colorida a sus arreglos.¹³

1.1.2 El Disco

El disco es un género de música dance que surgió en la década de 1970 en la escena nocturna urbana de los Estados Unidos.¹⁴

La música disco, se origina tomando sus raíces del soul y del funk, a finales de los sesentas. El soul es un género musical que surge en las comunidades afroamericanas en Estados Unidos entre 1950 y 1960 y se considera una fusión que

¹⁰ Daniel J. Leviting, *This Is Your Brain On Music*, (2006), pp. 113–114.

¹¹ Justin Wildridge, *Characteristics of Reggae Music: An Introduction*, (Jul 28, 2020).

¹² Billy Martin, *Riddim: Claves of African Origin*, (2006).

¹³ Stephen A. King, *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*, (2002), pg 55.

¹⁴ Kenneth Kimutai Too, «What Was Disco Dance Music, And Where Did It Begin?», Society, (Abr, 25 2017).

emerge de la música afroamericana gospel y del rhythm and blues.¹⁵ Se caracteriza por sus ritmos acentuados con palmadas y movimientos corporales extemporáneos y porque en su estructura existe siempre una llamada y una respuesta entre el vocalista principal y el coro. Las secciones cantadas suelen ser interpretadas de manera tensa y enérgica. Y también utiliza ocasionalmente la improvisación como parte de su forma.¹⁶

El funk es un estilo musical que surge a mitad de 1960 e inicios de 1970 en Estados Unidos. Este estilo tomó influencias del soul, jazz y r&b y se construyó a partir del *groove* que se origina a partir de la interacción de instrumentos rítmicos como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y una nueva técnica implementada conocida como el *walking bass*, el órgano Hammond y la batería, y los *vamps*, que son figuras, melodías o progresiones armónica estáticas que se repiten. James Brown como el pionero y máximo representante en este nuevo estilo musical.¹⁷

Ambos géneros fueron las principales influencias, que, con la implementación de la música sinfónica, como arreglos de cuerdas, concibieron el nacimiento de la música disco. Este género se caracteriza por el patrón rítmico *four on the floor*, líneas de bajo sincopadas, secciones de cuerdas, trompetas, piano eléctrico, sintetizadores y guitarras rítmicas eléctricas.¹⁸ Los temas normalmente están estructurados sobre un repetitivo compás de 4/4, marcado por una figura de hi hat, de ocho o dieciséis tiempos abiertos en los tiempos libres y con voces reverberadas.¹⁹

A menudo se afirma que el nacimiento del disco surge en las fiestas de baile celebradas en la casa del DJ David Mancuso de la ciudad de Nueva York, este lugar era conocido como *The Loft*, un club clandestino no comercial al que solo se podía acceder por invitación que inspiró a muchos otros. Después de algunos meses, las

¹⁵ Max Mojapelo, *Beyond Memory: Recording the History, Moments and Memories of South African Music*, (2008).

¹⁶ Valter Ojakäär, *Popmuusikast*, (1983).

¹⁷ Indira Granizo, Composición de temas a partir de una estructura popular que contenga elementos de jazz, funk y soul, UCSG, (2017)

¹⁸ Frank Hoffmann, «Disco Music», Sam Houston State University.

¹⁹ Alan Jones, Jussi Kantonen, Joel Brodsky, *Saturday Night Forever: The Story of Disco*. (1999).

fiestas se convirtieron en eventos semanales. Mancuso requería que la música tocada fuera rítmica e impartiera palabras de esperanza, redención u orgullo.²⁰

Barry White, cantante y compositor de música soul, r&b y luego del disco, fue uno de los pioneros, al ser quien alcanzó ser el número uno en los charts de febrero de 1974 con el tema *Love Theme*, popularizado por Barry White & Love Unlimited Orchestra. En 1975, temas como *The Hustle*, de Van McCoy o *Love to Love You, Baby*, de Donna Summer, acabaron por consolidar la primacía de la música disco. Otro personaje en la historia del disco fue el músico, dj y productor italiano Giorgio Moroder, quien incorporó los sintetizadores y las cajas de ritmos dentro del género, convirtiéndose en una gran influencia para la música dance posteriormente conocida como música techno y también de la aparición de nuevas variantes musicales del disco.²¹

El disco se popularizó tanto que dominó la escena musical en los años 1970. Películas como *Saturday Night Fever* también contribuyeron a la popularidad de la música disco y a que bandas emblemáticas y destacadas de este género como Bee Gees, que lograron vender 22 millones de copias del soundtrack, con temas como *Stayin' Alive* o *You should be dancing* se volvieron en los más escuchados del género.²²

Los ingenieros de mezcla tuvieron un papel importante en el proceso de la producción musical del disco, porque los temas usaban hasta 64 pistas de voces e instrumentos. En la producción, se doblan varios canales de pista y se usa a su favor el efecto de la reverberación y el delay, otorgándole una particularidad que define a este género.

La música disco fue una influencia clave en el desarrollo de la música electrónica de baile, música house, hip-hop, new wave, dance-punk y post-disco.²³

²⁰ Bill Brewster, Frank Broughton "Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey" (1999)

²¹ "The Legacy of Giorgio Moroder, the "Father of Disco"". Blisspop.

²² Alan Jones and Jussi Kantonen, *Saturday Night Forever: The Story of Disco*. Chicago. (1999).

²³ Peter Shapiro, *Turn the Beat Around: The Rise and Fall of Disco*, Macmillan, 2006.

1.1.3 El primer bolero: “Tristezas” de Pepe Sánchez (1883)

A finales del siglo XIX, el género trova se convertía en una música popular en la ciudad de Santiago de Cuba. Esto surge tras la mezcla de la música que provenía de Europa con los ritmos africanos y finalmente concibieron la música criolla, género musical cubano relacionado con la clave y la guajira, en la región oriental de la isla.²⁴

Los cantores le otorgaron su sello particular a este género, creando un movimiento musical con características muy bien definidas al que se le llamo académicamente *neorromanticismo popular cubano*. Ellos, quienes luego se denominaron trovadores, crearon lo que se conoce como la trova tradicional cuyas letras estaban relacionadas con Cuba y su contexto político y social, y en determinada cadencia que, al tomar fuerza, les otorgaron a las canciones su identidad nacional.²⁵

En esa época, Pepe Sánchez, músico y guitarrista cubano, entonaba sus canciones en serenatas y también en las reuniones que se hacían regularmente en las casas de los compositores-cantores. A estas reuniones se las denominó peñas y normalmente tenían lugar después de que los músicos finalizaban sus labores cotidianas, como obreros o artesanos. Estos creadores, cantantes y guitarristas se acoplaban formando dúos, tríos o cuartetos, creando o interpretando las canciones.²⁶

En Cuba, específicamente en Santiago, se concibe el tema titulado Tristezas, compuesto por Pepe Sánchez. Esta canción estructuralmente comprende dos secciones musicales de 16 compases cada una, que se separan por un pasaje instrumental que se ejecutaba melódicamente en la guitarra, al que le llamaban pasacalle. Pepe Sánchez está considerado como el pionero en la definición de los rasgos del bolero.²⁷

²⁴ Luis Rumbaut, «Bolero: Romantic Music of Latin America», *Journal of Latin American Arts and Culture*, (Oct-Dec, 2002), <http://www.lafi.org/magazine/articles/bolero.html>

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Helio Orovio, *El bolero latino*, La Habana, 1995.

²⁷ Dulcila Cañizares, *La trova tradicional*, 2da ed, La Habana. p19, (1995)

1.2 Marco teórico

1.2.1 Hip Hop

El hip hop es un movimiento cultural y artístico que surgió a finales de los sesenta en Estados Unidos y se hizo popular entre los jóvenes latinos y afroamericanos de la periferia de Nueva York.²⁸

Esta música se origina en tiempos donde la ciudad estaba sumida en la explosión de la música disco, uno de los sectores más pobres de la ciudad, el sur del Bronx y Harlem.²⁹ El género musical se concibe en un momento dónde en los suburbios de la ciudad de Nueva York existían varios conflictos sociales; como la marginación y la segregación racial.³⁰ En vista de que los clubes y discotecas no eran accesibles para los habitantes de estos sectores, empezaron las denominadas “block parties” que eran fiestas callejeras que incorporaban djs que colocaban música popular, generalmente se destacaban el funk y el soul.³¹

A partir de ahí, se comenzaron a manipular los temas que reproducían con técnicas de *turntablism*, (o *Djing*) que es el arte de modificar o crear música mediante efectos de sonido y manipulación de los discos de vinilo sobre un plato giradiscos.³² Aparecen también técnicas como el *scratching*, utilizada para producir sonidos característicos a través del movimiento de un disco de vinilo hacia delante y hacia atrás sobre un tocadiscos, o como el *beat juggling*, en la que se juega con los tiempos, ritmos y sonidos de los discos de vinilo, manipulando el tiempo y cambiando de uno a otro tocadiscos por medio del mezclador para, a partir de dos discos, crear un ritmo nuevo.³³ Ambas se desarrollaron en paralelo a los *breaks*, bases creadas en las que se podía rapear.

²⁸ Joan Sandín Lillo «El Hip Hop como movimiento social y reivindicativo.» 2015, Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/71229>

²⁹ Jeff Chang, *DJ Kool Herc, Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Macmillan. (2005).

³⁰ Joan Sandín Lillo «El Hip Hop como movimiento social y reivindicativo.» 2015, Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/71229>

³¹ Gary Warnett, «How The Block Party Invented Hip-Hop», *The Journal*, 2016.

³² "The Art Of Turntablism | History Detectives | PBS". www.pbs.org. Retrieved March 31, 2021.

³³ Justin A. Williams, *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge University Press. p. 46. (2015)

A partir de estas innovaciones, aparece el *rapping*, que es una técnica musical de canto rítmica que incorpora rima e improvisación.³⁴ Otros elementos que se incorporaron eran los samples de ritmos o líneas de bajo de discos (o ritmos y sonidos sintetizados) y beatboxing rítmico.³⁵

Uno de los primeros discos de hip hop fue *Rapper's delight* de The Sugarhill Gang, publicado en 1979.³⁶ A principios de 1980, todos los principales elementos y técnicas del hip hop ya estaban desarrollados. Aunque no habían llegado al *mainstream* todavía, el género ya se encontraba disperso en todo Estados Unidos.³⁷

Pronto, el género se diversificó, desarrollando diferentes estilos. Se puede identificar esto en temas como *The Adventures of Grandmaster Flash on the wheels of steel* de Grandmaster Flash (1981), tema que se contruye a partir de samples de otras canciones como *Another One Bites the Dust* de Queen, *The Rapture* de Blondie, *8th Wonder* de The Sugarhill Gang, entre otros y que implementa el famoso *turntablism*. También *Planet Rock* de Africa Bambaataa que incorpora sonidos electrónicos inspirados en bandas como Kraftwerk o YMO.³⁸ O álbumes como *Licensed to Ill* de Beastie Boys que implementan instrumentos del género rock como baterías y guitarras eléctricas.

La utilización de cajas de ritmos como los modelos Roland 808 o Oberheim Dmx, marcaron las producciones discográficas de esta época. El uso de loops o la técnica de sampleo se volvió más fácil gracias a la nueva generación de samplers como el AKAI S900 y E-mu SP-12.³⁹

El contenido lírico del género evolucionó. Las letras se volvieron metafóricas y más complejas sobre los instrumentales. El influyente sencillo *The Message* de Grandmaster Flash and the furious five está considerado como pionero del rap con

³⁴ Aaron Brick, Investigación del hip-hop latino. Universidad de California, (2005) Berkeley, <http://lithic.org/works/hiphop.pdf>

³⁵ Jeff Chang, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip Hop Generation*, p. 90, (2005).

³⁶ Dave Simpson, «Sugarhill Gang: how we made Rapper's Delight», *The Guardian*, (2017).

³⁷ Jeff Chang, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip Hop Generation*, p. 90, (2005).

³⁸ Marisa Brown, «Planet Rock: The Album», *All Music*.

³⁹ Oliver Newland and Anthony Sfirse, «Amen-breaks and 808s: a look at the most influential drum machines ever made», *Happy*, (2021).

liricas sociales al abandonar el tema que normalmente se hablaba en otras canciones como las fiestas para hablar de la cruda realidad de la ciudad.⁴⁰

A finales de los años ochenta y toda la década de los noventa se desarrolla lo que se llamó la Edad del Oro del hip hop. Este periodo se define por la explosión definitiva de la cultura del hip hop y del rap que se caracterizó por su diversidad de estilos, calidad e innovación.⁴¹ Los artistas más destacados de este periodo son Tupac Shakur, Public Enemy, Boogie Down Productions, NWA, Eric B. & Rakim, Beastie Boys, Big Daddy Kane, De La Soul, A Tribe Called Quest, Jungle Brothers y Run D.M.C.⁴²

Este periodo permitió una constante evolución, cambios y creación de la cultura hip hop y su música y fue en este periodo donde se produjeron los primeros éxitos comerciales de discos de rap y también se difundió mundialmente.

1.2.2 Hip Hop en Latinoamérica

Para entender el origen del hip hop en Latinoamérica, se analizará el contexto en dónde este género surge. Muchos latinos, principalmente puertorriqueños, vivían en barrios neoyorquinos. Debido a la migración en los años sesenta y setentas, el nacimiento del Hip Hop involucró a latinos de las islas del Caribe. El primer país fuera de los Estados Unidos al que migró el género, fue Puerto Rico.⁴³

A fines de la década de 1980 y principios de 1990, la mayor parte del rap latino provenía de Nueva York y la costa oeste de los Estados Unidos. Entre los primeros raperos de la isla, estaban tres raperos de origen o raíces puertorriqueñas muy destacados de la época: TNT "El César", Brewley MC y Vico C.⁴⁴, quienes también fueron los primeros en firmar con discográficas como BM Records, el primer sello discográfico puertorriqueño especializado en el género urbano *underground*, que más tarde incluiría al reggaetón.⁴⁵

⁴⁰ Daniel Kreps, «Duke Bootee, Rapper and Co-Writer of Hip-Hop Classic 'The Message,' Dead at 69», *Rolling Stone*, (Ene, 15, 2021).

⁴¹ Cheo H. Coker, "Slick Rick: Behind Bars", *Rolling Stone*, 9 de marzo de 1995.

⁴² Greg Kot, "Hip-Hop Below the Mainstream", *Los Angeles Times*, 19 de septiembre 2001

⁴³ Aaron Brick, Investigación del hip-hop latino, UC Berkeley 2005

⁴⁴ Raquel Z. Rivera, *New York Ricans from the Hip Hop Zone*, (2003).

⁴⁵ Oscar Adame, «La historia de BM Records, la única disquera en la historia de la música underground – el antecedente directo del reggaetón», *Warp*, <https://n9.cl/xcvut>

Es importante mencionar a artistas como Mellow Man Ace, quien fue el primer artista latino en tener un sencillo bilingüe importante adjunto a su debut en 1989.⁴⁶ El rapero ecuatoriano, Gerardo Mejía, se popularizó por su sencillo *Rico, Suave*. Su álbum *Mo' Ritmo* disfrutó del estatus de ser uno de los primeros CD de Spanglish en el mercado.⁴⁷

El rap latino en Puerto Rico tuvo un impacto sustancial y surgió como una forma de protesta cultural y social dentro su contexto. Esto es similar a la forma en que los jóvenes estadounidenses y jamaicanos usaron el rap y el reggae como un medio para comunicar lo que sentían sobre temas sociales, culturales y políticos.⁴⁸

Actualmente, el hip hop está establecido en todos los países latinoamericanos y se puede diferenciar por sus diversos estilos. Algunos de ellos son geográficamente distinguidos: En México, se caracteriza por tener un sonido muy influenciado por el rock, con guitarras eléctricas y baterías acústicas como Molotov y Control Machete. Por otro lado, el Caribe tiene sus estilos fusionados con las formas nativas de la isla, como el reggae (reggaetón) y el merengue (merenrap), los cuáles son hechos para el baile.⁴⁹ Daddy Yankee es uno de los exponentes más destacados del rap en Latinoamérica y es considerado el rey del reguetón por haber sido uno de sus pioneros y haberlo popularizado en Latinoamérica.⁵⁰

1.2.3 Trap

El trap es un subgénero de la música hip hop que surge en el sur de los Estados Unidos en 1990. El género se denomina así por el término "trap" que viene de la jerga de Atlanta que se refiere a un sitio en el que las drogas se venden ilegalmente.⁵¹ En el género se hace uso de baterías sintetizadas y se caracteriza por tener patrones compuestos de hihat de subdivisión binaria o ternaria, bombos con un decaimiento prolongado (originalmente de la caja de ritmos Roland TR-808), sintetizadores y contenido lírico que a menudo se centra en consumo de drogas y violencia urbana.⁵²

⁴⁶ John Bush, "Mellow Man Ace | Biography & History". AllMusic

⁴⁷ Drago Bonacich, "Gerardo | Biography & History". AllMusic

⁴⁸ Giovannetti, Jorge L. "Popular Music and Culture in Puerto Rico: Jamaican and Rap Music as Cross-Cultural Symbols." New York: Palgrave, 2003

⁴⁹ Aaron Brick, Investigación del hip-hop latino, UC Berkeley 2005

⁵⁰ Gackstetter Nichols, Elizabeth (2015). Pop Culture in Latin America and the Caribbean

⁵¹ Richard Stacey, «Types Of Rap: A guide to the many styles of hip-hop». www.Redbull.com

⁵² Shawn Setar, «How Trap Music Came To Rule The World», Complex.

Utiliza muy pocos instrumentos y se centra casi exclusivamente en tambores y hihats de doble o triple tiempo. Este es el sonido característico de la música trap.⁵³

Los pioneros del género incluyen a los productores Kurtis Mantronik, Mannie Fresh, Shawty Redd, Zaytoven y Toomp, junto con los raperos Young Jeezy, Gucci Mane y T.I.⁵⁴

1.2.4 Trap en latinoamérica

El trap latino⁵⁵ es un subgénero musical del hip hop latino y surge finales del año 2000 en Puerto Rico. Esta toma influencia del hip hop sureño de la ciudad de Nueva York y de géneros puertorriqueños como el reguetón y el dembow.⁵⁶ Fue popularizándose masivamente a partir del 2015, coexistiendo junto al reggaetón dentro de la cultura urbana puertorriqueña.⁵⁷

Las raíces de este subgénero se encuentran en canciones de artistas principalmente reguetoneros y cantantes de Puerto Rico como Arcángel, Ñengo Flow, Randy, De La Ghetto, entre otros. Randy y Arcángel se atribuyeron el haber comenzado a finales del año 2006 el movimiento del trap latino.⁵⁸ El trap latino, así como el trap convencional se caracteriza por el uso de sintetizadores, cajas rítmicas, sub-graves, hi-hats de subdivisión binaria o ternaria y modos armónicos menores para darle una estética oscura y triste.

1.2.5 El Bolero

El género bolero surge por la combinación de los estilos musicales afrocubanos que eran acompañados de claves y tambores de conga.⁵⁹ Este se originó en el oriente a fines del siglo XIX como parte de la tradición de la trova.⁶⁰

⁵³ Stelios Phili, «Fighting Weight: From the Trap to the Treadmill». *GQ*.

⁵⁴ «Types Of Rap: A guide to the many styles of hip-hop», *Redbull*, (Ene 24, 2020.)

⁵⁵ Gijón, «Qué es el trap y por qué ha conquistador a los jóvenes», *El Comercio*, 9 de julio de 2018.

⁵⁶ Christina Portilla, «Latin Trap Brings New Music to Miami», *Miami New Times*, (Ago 23 2017.)

⁵⁷ Miles Raymer, «Who owns trap?», *Chicago Reader*.

⁵⁸ «Ozuna, Bad Bunny, De La Ghetto, Farruko & Messiah Narrate a Brief History of Latin Trap», *Billboard*, 17 de agosto de 2017.

⁵⁹ Luis Rumbaut, «Bolero: Romantic Music of Latin America», *Journal of Latin American Arts and Culture*, (2002), <http://www.lafi.org/magazine/articles/bolero.html>

⁶⁰ Daniel Party, *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 9: Genres: Caribbean and Latin America*. Bloomsbury Publishing. pp. 62–67. ISBN 978-1-4411-3225-3. (2014).

Originalmente, los boleros eran cantados por trovadores individuales mientras tocaban la guitarra. Con el tiempo, se hizo común que los trovadores tocaran en grupos como dúos, tríos, cuartetos, etc.⁶¹ Dos factores influyeron para que el bolero cubano se difundiera masivamente: el disco y la radio. Cuando el bolero nació no existía ninguno de los dos, pero poco a poco se originó lo que algunos llamaron la revolución de los medios de comunicación, causada por el gramófono, los discos y la radio.⁶²

Con la invención del fonógrafo en 1877, y la fabricación de discos planos en serie, se originó mercado de consumo para la música grabada.⁶³ Por otro lado, aparecía un gran aliado en la divulgación musical: la radio.

La radio comenzó sus transmisiones en 1906 en Massachussets, Estados Unidos y desde ese momento se inició la posibilidad de difundir a grandes distancias todo tipo de información y música a través de este medio.⁶⁴ Algunas difusoras de radio se especializaron en transmisión de boleros, entre ellas destacan la RCH – Cadena Azul, de Cuba; XEW, de México; Radio Nacional de España y Radio Barcelona, de España; Radio Corporación, de Chile; Radio Mundo y Radio Belgrano, en Argentina; la Voz de Barranquilla y la Voz de Bogotá, en Colombia. A partir de esta difusión por diferentes países de Latinoamérica, el bolero se convertiría en un punto de enlace e identidad.⁶⁵

Desde Cuba, el bolero arribó a la Península de Yucatán y se extendió por todo México, luego se introdujo en Puerto Rico; después arribó a República Dominicana y Haití. La implementación de las músicas y sonoridades de cada país, lo modificaron y lo convirtieron en el bolero que conocemos hoy en día, siendo así el más extendido y sostenido de la música en Latinoamérica y el Caribe.⁶⁶

⁶¹ Luis Antonio Bigott, *Historia del bolero cubano, 1883-1950*, (1993).

⁶² Evangelina Tapia Tovar, *Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero*, XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. (2007).

⁶³ Randall Stross, «The Incredible Talking Machine», *TIME*, (Jun, 23, 2010)

⁶⁴ Ekaterina Vólkova Américo, «Pável Sanáiev – Enterrem-me Atrás do Rodapé», Universidad de Ciencias Humanas de Moscú, (2014).

⁶⁵ Evangelina Tapia Tovar, *Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero*, XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. (2007).

⁶⁶ César Pagano Villegas, *Estrategia y táctica para revitalizar el bolero*, Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural, (2016).

El bolero fue el resultado de la combinación de varios géneros: de la contradanza hereda la percusión; de la música habanera, el canto; del danzón; de la música de Yucatán, el rasgueado rítmico de la guitarra prima y el respaldo tonal de la segunda que rasgueaba.⁶⁷

En 1950, gracias al Trío Matamoros y, más tarde, al Trío mexicano Los Panchos, el bolero alcanzó una gran popularidad en América Latina, Estados Unidos y España. Algunos compositores destacados que contribuyeron a consolidar el bolero fueron: Alberto y Rafael Hernández, los hermanos Martínez Gil, Gabriel Ruiz, Federico Baena, entre otros.⁶⁸

En Ecuador, Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas constituyeron toda una escuela en la interpretación de boleros emparentada con el pasillo andino y el vals peruano por su profundo sentimentalismo. Se trata del llamado *bolero rocolero*. Este subgénero del bolero es compartido con otros países de las tierras de la cordillera andina, como el centro y sur de Colombia, Perú, Chile, Bolivia, y desde luego, Ecuador.⁶⁹

1.2.6 La Música Rocola

Se denomina *música rocolera*, a la producción musical que apareció a finales de los años setenta en Guayaquil con cantantes inicialmente costeños.⁷⁰

Rocolera es un término general que aglutina un repertorio de temas y artistas en tres géneros musicales específicos, -el bolero, el valse y el pasillo- con lírica que trata sobre aspectos negativos de la relación en pareja, como la traición, la venganza, y las rupturas amorosas. Su nombre deriva de la palabra *rocola*, la expresión que los ecuatorianos utilizan para designar al aparato tragamonedas.⁷¹

⁶⁷ Evangelina Tapia Tovar, *Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero*, XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. (2007).

⁶⁸ Luis Antonio Bigott, *Historia del bolero cubano, 1883-1950*, (1993).

⁶⁹ Evangelina Tapia Tovar, *Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero*, XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. (2007).

⁷⁰ Hernán Ibarra, *Que me perdonen las dos: el mundo de la canción rocolera*, 1991.

⁷¹ Ketty Wong, *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.

Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo se difundieron por ser precursores de esta música del género rockolero en los años setentas, sin embargo, no fueron parte del boom rocolero que se desarrolló en los años 80.⁷² Por supuesto, existen conexiones entre los cantantes mencionados y los intérpretes rocoleros ecuatorianos, pero se trata de hechos diferentes.⁷³ A inicios de los años sesenta, Ifesa y Fediscos reclutó nuevos compositores e intérpretes de música nacional, ya que, debido a la invasión de músicas internacionales experimentaron una baja en la venta de discos de música ecuatoriana y es dónde aparece una nueva generación de las clases populares en las provincias costeñas formada por Chugo Tovar, Juan Álava, Kike Vega, Máximo León y Roberto Calero, entre otros. Es así como estos artistas empiezan a componer y a interpretar boleros y valeses sobre traiciones, venganzas y rupturas de la relación de pareja. Paralelamente, los cantantes en la Sierra comenzaron a cantar pasillos con una estética rocolera y cristalizaron lo que hoy se conoce como el estilo rocolero clásico. Seis cantantes representan este estilo: Roberto Zumba, Claudio Vallejo, Segundo Rosero, Ana Lucía Proaño, Juanita Burbano y Teresita Andrade.⁷⁴

1.2.7 Bolero Rocolero

El cine, la radio y las giras de concierto de famosos artistas como Los Panchos, Leo Marini y Armando Manzanero popularizaron el bolero romántico de México y el caribe en el Ecuador. A pesar de la popularidad de este género musical en toda América Latina, los músicos ecuatorianos no sintieron la necesidad de componer este tipo de música hasta los años setenta debido, en gran parte, a que el Ecuador ha tenido su propia canción romántica en el pasillo nacional. El bolero rocolero contiene el típico acompañamiento en guitarra acústica y requinto, los arreglos rocoleros incluyen el sonido de un sintetizador y, en el caso de los boleros, una percusión ligera en las congas y en las maracas.⁷⁵

Uno de los artistas destacados que moldearon la imagen de la música rocolera como una expresión vulgar y con un léxico popular es el cantante Enrique Vargas

⁷² *Ibíd.*

⁷³ Hernán Ibarra, *Que me perdonen las dos: el mundo de la canción rocolera*, 1991.

⁷⁴ Kitty Wong, *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.

⁷⁵ Kitty Wong, *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.

Mármol conocido por Aladino. Aladino nació en el hogar de una familia pobre en el barrio de Cristo de Consuelo, una de las zonas marginales de Guayaquil.⁷⁶ En 1977, grabó el tema Mujer Bolera y agregó la frase: “Para ti, colorada infiel, por el daño que me hiciste”; la cual popularizó con el tiempo, y que originalmente era dicha por Pablo Aníbal Vela, El Rey de la Cantera. Sus temas fueron un éxito con un estilo particular para agregar frases dialogadas entre las canciones de forma lúdica, una característica particular del género.⁷⁷ Sus canciones frecuentemente emplean un lenguaje callejero, o se inspiran en escenas de la calle y la vida diaria del pueblo e introduce textos vulgares referentes a una mujer infiel y cruel. Estos temas están asociados de cierta manera con las experiencias de desarriago de los mestizos de las clases bajas y media-baja que tratan de lidiar con las dificultades de la vida urbana.

1.3 Referentes musicales/artísticos

Para la elaboración de *Del despecho y otros males*, se obtuvo como primera referencia al cantautor y rapero español Anton Álvarez, más conocido como C. Tangana y su más reciente trabajo *El Madrileño*, publicado en febrero del 2021. Este álbum se caracteriza por utilizar como base los ritmos de trap y de r&b e implementar géneros musicales tradicionales como el flamenco, el son cubano y el bossanova. Dentro del disco participan varios artistas destacados de cada género, como Toquinho, José Feliciano, Jorge Drexler, Niño de Elche, entre otros. El productor Alizzz, quien participó como el productor musical de la propuesta, utilizó varios samples de electrónica, beats de hip hop y trap y sintetizadores para darle ese híbrido.

También, uno de los álbumes que contribuyeron a la propuesta de la autora fue el reciente trabajo de la cantante colombiana Kali Uchis, *Sin miedo (del amor y otros demonios)*, publicado en noviembre del 2020. En esta propuesta, existen varios híbridos en todas las canciones, principalmente en los primeros temas que son boleros con percusión, teclados, piano y también arreglos de vientos metales. Estos boleros se complementan con guitarras eléctricas y unas voces con una mezcla reverberada

⁷⁶ Marcela Noriega, «Aladino, un artista de lo popular» 09 ene 2011

⁷⁷ «Aladino, el rocolero que fue baladista» *El Universo*, ed. (6 de octubre de 2013).

que le dan un estilo más contemporáneo a los temas, también se les agrega chasquidos, bombos y redos utilizados normalmente en el trap y se logra una propuesta artística diferente y que funciona muy bien.

2. CAPÍTULO II

2.1 Propuesta Artística

Del despecho y otros males es la producción de un material sonoro que consta de cuatro composiciones inéditas que surgieron a partir del planteamiento de la autora y compositora Tábata Alvarado. Este proyecto se basa en concebir una nueva propuesta musical al encontrar varios hilos conectores entre dos géneros: el bolero rocolero y la música urbana, específicamente el hip hop y el trap. La lírica de estos dos géneros posee un lenguaje coloquial, informal, directo y popular, las temáticas suelen tener contenido social y se vinculan con las relaciones amorosas, particularmente del desamor y la ruptura, caracterizándose por círculos armónicos en tonalidades menores. Así, ambos son géneros populares, siendo el bolero rocolero uno de los más escuchados en todo el Ecuador y la música urbana, uno de los más escuchados en todo el mundo. Por último, éstos dos géneros se conectan porque forman parte de una identidad cultural propia de Latinoamérica. Su combinación es una representación de la multiculturalidad.

Mediante la conclusión de estos análisis, se conjugan todos los conocimientos adquiridos durante la carrera de producción, entre los que se pueden destacar: canto, composición musical, edición de audio, programación, mezcla y arreglos. El proyecto pretende lograr un EP que funcione con coherencia total entre cada canción, a partir de los conocimientos mencionados anteriormente. El mestizaje musical se logra a partir de los ritmos de música urbana del hip hop y del trap complementados con la instrumentación, armonía, melodía, lírica e interpretación del bolero rocolero.

Este proyecto tiene como objetivo implementar en la producción musical elementos que puedan enriquecer con sonoridades y texturas propias de cada canción para alcanzar una estética individual y singular alrededor de cada idea para la propuesta. También tiene como objetivo contribuir al sector cultural contemporáneo de nuestro país con una visión más apegada a nuestra realidad latinoamericana desde lo lírico hasta lo musical.

La inspiración sonora parte de la escucha crítica de artistas como Aladino, Jenny Rosero, Segundo Rosero y Roberto Calero. De esta forma se pudo meditar el

contenido lírico y se inició la composición. También, se tomaron recursos inspiracionales a partir del espacio y ambiente donde la autora reside y se desenvuelve. Es ahí que la composición toma recursos inspiracionales como el barrio, la ciudad de Guayaquil, como también experiencias personales y relaciones amorosas que permitirán a los oyentes identificarse con lo que se propone a través de este proyecto. Desde estos puntos de partida, se desarrolló una lluvia de ideas sobre subtemas para cada canción e inició el proceso de composición lírica.

La tonalidad menor se utiliza en todas las canciones para destacar emociones como la tristeza, la pena, la indiferencia y la melancolía.

2.1.1 Piezas musicales del EP

2.1.2 *Lo que tú y yo fuimos*

Lo que tú y yo fuimos es un tema concebido en la tonalidad de La menor, un tempo de 110 bpm con una estructura Intro-Estrofa-Coro-Estrofa-Coro.

La temática está pensada en lo que sucede después de una ruptura amorosa, cuando uno de los involucrados rememora el pasado con melancolía. (Ver Anexo 1).

*“Y morirán las noches en el Malecón,
Borracha lloraré con un vaso de alcohol,
Y mientras miré al río te recordaré,
Por lo que tú y yo fuimos una vez.”*

The image shows a musical score for the song "Lo que tú y yo fuimos". It consists of two staves of music in G minor. The first staff starts at measure 17 and ends at measure 20. The second staff starts at measure 21 and ends at measure 24. The lyrics are written below the notes, and chords are indicated above the staff.

17 G G Am A7

bráe-sa chi-ca cuan-to tea-do ré teharáel a-mor co-mo te lohi-ce yo y

21 Dm Am G Am

te do-lor y

Figura 1. Fragmento de la partitura del tema “Lo que tú y yo fuimos”

2.1.3 Mucho para ti

Mucho para ti, es un tema que se concibe en la tonalidad de La menor, tiene un tempo de 110 bpm y tiene una estructura de Coro-Estrofa-PreCoro-Coro-Solo-PreCoro-Coro. Es el primer tema que utiliza el recurso del *rap*.

*“Todo tu cuento de a dólar,
Ni la más chira de amor te lo compra,
Ni tu discurso inocente,
De superhéroe, inteligente, único y diferente”*

Comienza con una intro en dónde solo aparece el requinto y la voz cantando el siguiente verso: *“Todo el río Guayas te lloré, mi amor”*, (haciendo referencia al río guayaquileño) para luego de finalizar el compás, entrar a la sección B en dónde se implementan beats de hip hop y un requinto que acompaña a la melodía principal. (Ver Anexo 2)

The image shows a musical score for the song "Mucho para ti". It consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff starts with a Dm chord and contains the lyrics: "To - doel rí - o gua - yas te llo - ré mia - mor to - das mis can -". The second staff starts with a C7 chord and contains the lyrics: "cio - nes dea - mor tees - cri - bí me de - jas - te so - lay yo te di -". The third staff starts with a G chord and contains the lyrics: "jea - diós ya - hora en - tien - do que soy mu - cho pa - ra ti". Chords are indicated above the notes: Dm, G, C7, F, E, Dm, G, C7, F, E. There are also some slash marks above the notes.

Figura 2. Fragmento de la partitura del tema “Mucho para ti”

Así como en el hip hop, este tema repite varias veces el coro como hook principal y en las estrofas hay secciones de rapeo hablado y cantado también.

2.1.4 Esa man

“Esa man” es un tema que se pensó originalmente para ser fusionado con el género hip hop. El término *man* forma parte del léxico popular ecuatoriano y latinoamericano para referirse a un hombre o una mujer. Este tema se encuentra en 110 bpm y su tonalidad es Si menor. La estructura armónica es A- B - C – A – B – C.

*“Pero nada te importó porque te vas,
Con esa man, que ni siquiera pelearía por ti,
Con esa man, que nunca te dará lo que te di.”*

El tema se origina reflexionando sobre una situación común que muchas veces provoca la ruptura en una relación y es cuando existe un triángulo amoroso. En este caso, la tercera persona involucrada es una mujer y es con quién la otra persona decide quedarse. A partir de esta idea surge la letra de la canción, que fue muy inspirada en el tema “La guayabita” de Jenny Rosero.

La sección en dónde se simula la grabación de una nota de voz por celular se la pensó tomando como referencia las secciones habladas particulares de los boleros rocoleros dónde el cantante deja de cantar la melodía del tema y comienza a hablar sobre lo que siente alrededor de la temática en cuestión. Uno de los ejemplos más claros puede ser el tema “La otra” de Cecilio Alva, dónde toda la canción exceptuando el coro son secciones habladas sin melodía ni versos con estructura o rima. (Ver Anexo 3)

The image shows a musical score for the song "Esa man". It consists of two staves of music in the key of B minor (one sharp, F#). The first staff starts at measure 57 and is labeled "Coro". The chords are Em, Bm, A, and E. The lyrics are: "man que ni siquiera pelearía por ti con esa man que nunca te dará lo que te di y vas a". The second staff starts at measure 61 and has chords Em, Bm, A, and F#. The lyrics are: "ver a - rre-pen-ti-do vol-ve-rás a mí me bur-la - re-é por que vas a su-frir con e-sa".

Figura 3. Fragmento de la partitura del tema “Esa man”

2.1.5 Mi Chelita

Mi Chelita es un tema que surge en la tonalidad de Si menor y tiene una estructura A – B – C – A y tiene un tempo de 115 bpm. En esta canción, se incorpora el cantante Enrique Vargas Mármol, conocido por su nombre artístico *Aladino*. El título *Mi Chelita*, es una personificación o prosopopeya, que es un tipo de metáfora ontológica y una figura de estilo que consiste en atribuir propiedades humanas a un animal o a un objeto.

*“Ay, mi chelita-chelita-chelita,
La que siempre me acompaña
cuando me quedo solita.
Ay, mi chelita-chelita-chelita,
La que siempre me consuela,
La que siempre me acolita.”*

El término *chelita*, es en el vocablo popular latinoamericano, una forma de nombrar a la cerveza. Es ahí donde se concibe la metáfora, porque al unir ambas palabras se construye también el nombre Michelita, un diminutivo de Michela, nombre femenino, por lo que la canción trata de una persona que quiere desahogarse y olvidar sus penas con su amiga Michelita, que en realidad es una cerveza. (Ver Anexo 4)

The image shows a musical score for the song "Mi Chelita". It consists of two staves of music in the key of B minor (one sharp, F#). The first staff starts at measure 57, marked as the beginning of the "Coro" (Chorus). The lyrics under the first staff are: "li-ta che-li - ta che - li-ta la que siem-pre mea-com - pa-ña cuan-do me que-do so-". The chords above the first staff are G, Bm, and F#. The second staff starts at measure 61. The lyrics under the second staff are: "li ta aymiche -li ta cheli - tache -li ta laquesiempremeconsuela laquesiempremeaco". The chords above the second staff are Bm, G, Bm, and F#.

Figura 4. Fragmento de la partitura del tema “Mi Chelita”

3. CAPÍTULO III

3.1 Pre-producción

La sistematización del proceso de pre-producción fue primero la creación de las canciones, que como ya está mencionado previamente, fueron inspiradas al escuchar boleros rocoleros de artistas como Aladino, Jenny Rosero, Segundo Rosero y Roberto Calero, así como también en música urbana actual con la misma temática. Los cuatro temas hablan de la ruptura, pero cada uno con una respuesta diferente ante esta situación y desde una perspectiva particular.

Se hizo una lluvia de ideas en un cuaderno borrador sobre las temáticas que podrían ser implementadas en cada canción y luego, se hizo un desglose hasta lograr una idea para cada canción. Más tarde, se escribirían las letras en un bloc de notas de un teléfono celular. Las letras se construyeron a partir de versos que contenían las mismas sílabas métricas en cada estructura para luego obtener un efecto rítmico y de rima dentro de la estructura de la canción. Se utilizó la guitarra como instrumento principal para crear la armonía y la melodía fue plasmada con la voz y registrada en notas de voz en un teléfono celular.

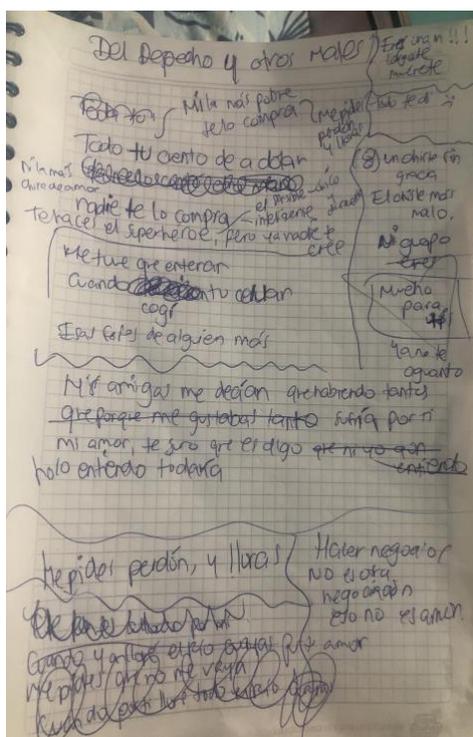


Figura 5. Cuaderno borrador con lluvia de ideas.



Figura 6. Captura de pantalla de notas de voz en el celular.

Se revisaron los tempos de cada tema, analizando previamente el de los boleros rocoleros estándares que están entre los 90 a 120 bpm. Posteriormente, se grabó la guitarra y la voz. La voz fue grabada con un micrófono AKG p20 y la guitarra electro-acústica en línea con una interfaz Focusrite Scarlett 18i8.

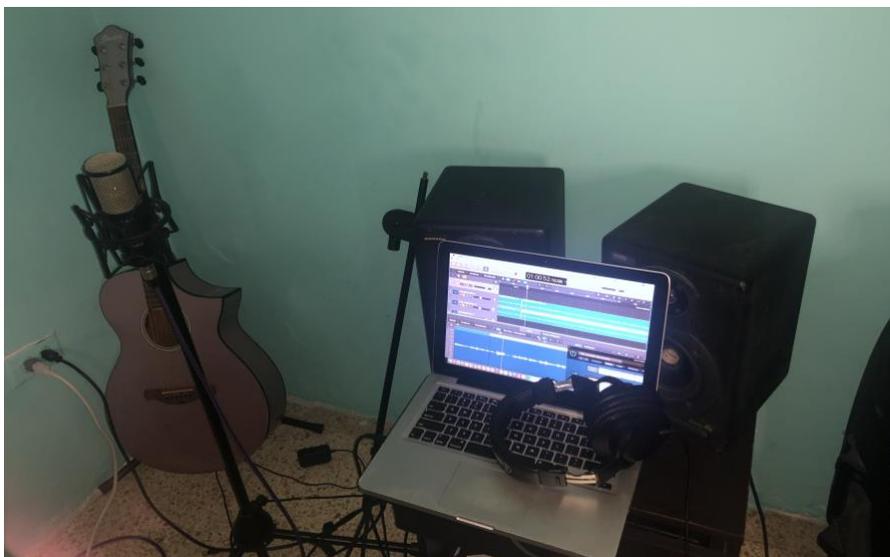


Figura 7. Grabando maquetas en habitación, micrófono AKG P420, audiotechnica M30x.

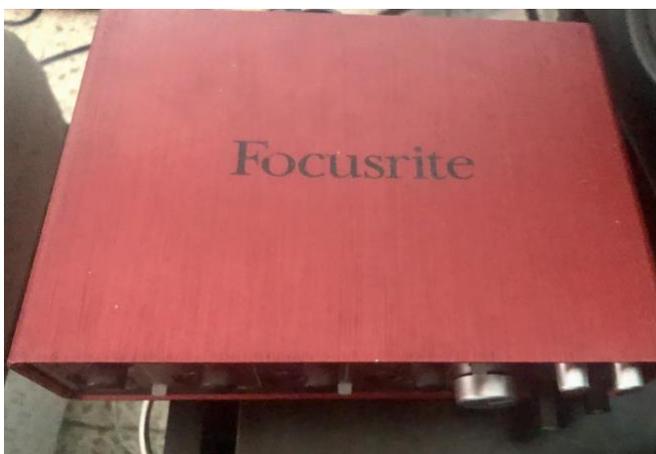


Figura 8. Interfaz Focusrite Scarlett.

El DAW que se utilizó para realizar las maquetas previas a la producción fue Logic Pro X. Se incorporaron beats que se lograron con baterías sintetizadas. Luego, se incorporó un bajo y un teclado hecho en midi con los arreglos que se pensaron previamente en el momento de la creación. La percusión fue implementada por el plug-in Arcade de Output de los bancos de sonido *Sazón*. Incluso, las secciones donde participan a los artistas invitados fueron grabadas dentro de los demos como un modelo pre-grabación.

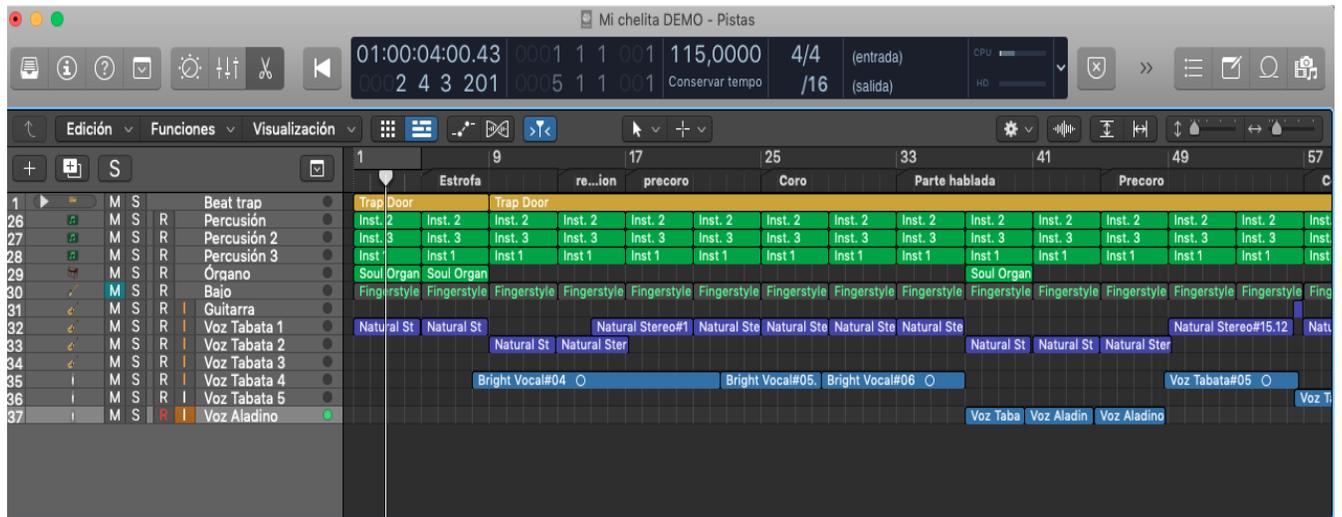


Figura 9. Sesión de maqueta de “Mi Chelita”.

4. CAPÍTULO IV

4.1 Producción

4.1.1 Implementación de beats

En la sección percusiva, para lograr la fusión de trap y hip hop, se implementaron sonidos como kicks, snares y efectos de la librería de sonidos del productor de música urbana Tainy, “Tainy Sound Supply Vol. 1”, la librería “Matrix – Urban Trap Vol.1.” y “Drums that knock” de DECAP. Cada librería posee beats construidos como también samples de bombo, hihat, claps, y otros más instrumentos utilizados dentro del género de música urbana, lo cuál me resulto bastante útil al armar las bases rítmicas. También se obtuvieron algunos sonidos de la librería de Logic.

Para el resultado de un sonido particular, se hicieron varias capas de sonidos con varios bombos y con varios redos de distintas librerías.

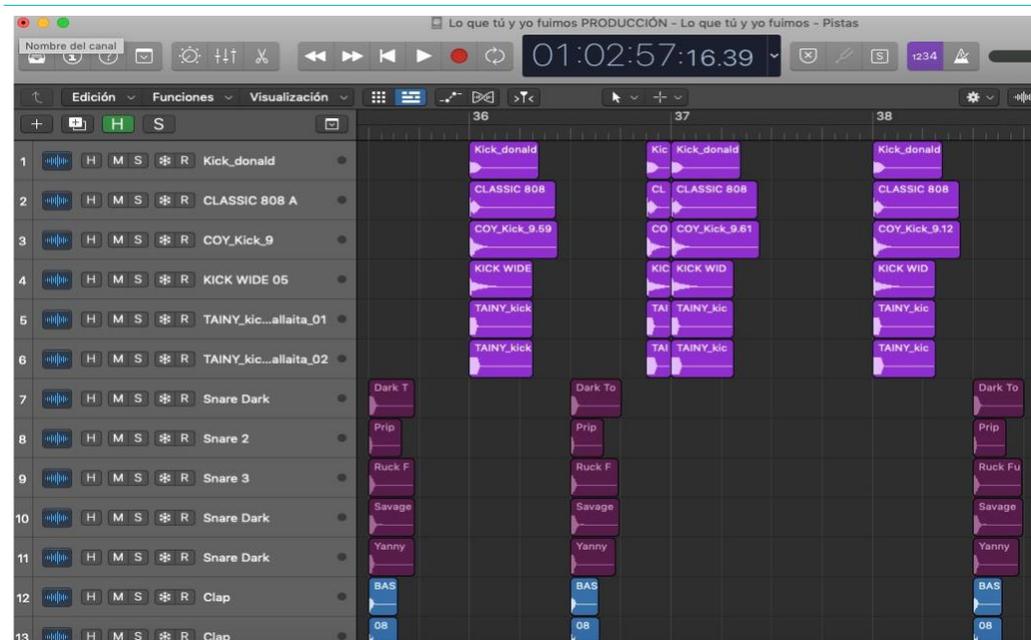


Figura 10. Layering de bombo y redos en “Lo que tú y yo fuimos”.

Para colocar samples de efectos de sonido, se utilizó la librería de Arcade de Output llamada “DRIP”. Se utilizaron efectos como reverse para generar dinámica a los temas. La percusión también fue construida a partir de samples del banco de sonidos “Sazón” de Arcade, de los cuáles se obtuvieron congas, palillos y egg shakers.

Se implementaron teclados sintetizadores en el proyecto con la intención de emular a los teclados que se utilizan usualmente en los boleros rocoleros. Se utilizó un órgano Vintage B3 de los sintetizadores de Logic, un teclado Rhodes, como también emuladores de instrumentos de viento y de cuerdas. En esta sección también se aplicó la técnica de *layering*, para obtener un resultado sonoro particular en los sintetizadores.



Figura 11. Layering de teclados sintetizadores.

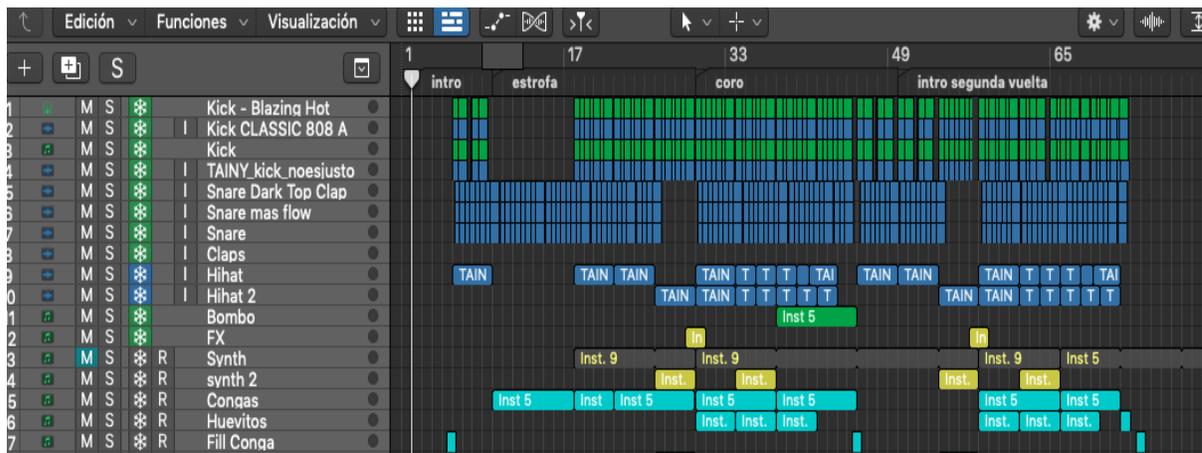


Figura 12. Beats construidos a partir de percusión, efectos y sintetizadores.

4.2 Grabación

La grabación se dio a cabo en junio y julio del 2021. Los instrumentos que fueron grabados fueron las voces, requinto, teclados y bajo. Algunos fueron grabados en estudios de grabación, otros en home studios.

Voces: La voz principal de los temas interpretada por Tábata Alvarado fue grabada en los estudios de grabación de Manzana 14 de la Universidad de las Artes, dentro del estudio B. Para esta sesión, se utilizó un micrófono Neumann U87. Se utilizó una polaridad cardioide. No se utilizó Pop Filter porque el resultado sin él, daba un color particular de voz. El micrófono estuvo conectado a un preamplificador de Warm audio WA 273, que, a su vez estaba conectado a una interfaz de audio Antelope. Todo este proceso de grabación se controlaba mediante una consola Yamaha MGP24X.



Figura 13. La cantante Tábata grabando voz en el estudio B de Manzana 14.

La voz invitada para el tema “Mi Chelita”, con el cantante Aladino, fue grabada en el home studio del productor Elvis Guapulema. El micrófono que se utilizó fue un Neumann U87. Se utilizó una polaridad cardioide.

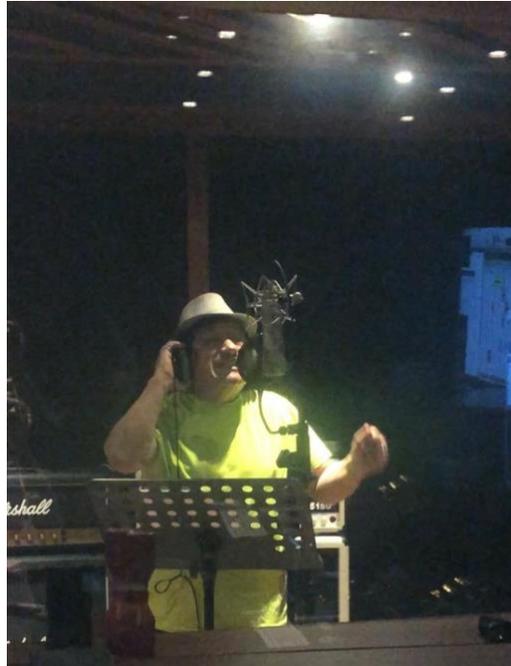


Figura 14. El cantante Aladino grabando voz en el home studio de Elvis Guapulema.

Requinto: El requinto fue grabado en el Estudio B de Manzana 14 y fue interpretado por el requintista Tomás Morán y se utilizó la técnica de grabación estéreo *Midside*, y para ello, los micrófonos Akg C414. En este proceso también se utilizó el preamplificador de Warm audio WA273 y la interfaz de audio Antelope.



Figura 15. Tomás Morán grabando requinto en el estudio B de Manzana 14

Bajos: Los bajos fueron grabados en línea directa desde las residencias de los músicos. El tema “Lo que tú y yo fuimos” fue grabado por Rubén Troya, y “Esa man”, “Mucho para ti” y “Mi Chelita” por Troi Alvarado. Rubén Troya utilizó un bajo Lakland 5501 y una interfaz SSL de dos canales. Troi Alvarado utilizó un bajo Fender Jazz Bass y una interfaz Focusrite Scarlett de 18 canales.



Figura 16. Troi Alvarado grabando con un bajo Fender Jazz Bass.



Figura 17. Ruben Troya grabando con un bajo Lakland 5501.

4.3 Mezcla

En el proceso de mezcla de los temas, no hubo mucha dificultad, ya que, previamente, la grabación se logró en cabinas bien acondicionadas y con equipos de calidad, lo que generó un resultado que no tuvo mucho que modificar. Por otra parte, los sonidos de las librerías ya venían masterizados. Todos los canales fueron mezclados con plug-ins nativos de Logic Pro X.

Para empezar, a todos los instrumentos digitales, efectos, samples y beats se les implementó un compresor/limitador para que no sature la señal. Todos fueron enviados a un canal auxiliar para agregarles reverberación y luego fueron paneados y automatizados hasta lograr el sonido que se estaba buscando. A algunos sintetizadores se les colocó un ecualizador para subir algunas frecuencias agudas.

En el bajo se aplicó compresión paralela, ya que, la grabación de este llegaba a los -2dbTP. Se hizo una compresión bastante agresiva y se le aplicó un limitador de -2db, luego se usó un ecualizador para eliminar el ruido que generaba la saturación.

Este se mantuvo paneado al centro.



Figura 18. Compresión al bajo.

El requinto fue ecualizado y se le aumentaron los medios a partir de 1490 hz, ya que, el instrumento era un poco viejo y el aumentarle medios y agudos entre 4900 y 5000hz le dio más color y más brillo al sonido del requinto. Este se paneo a la derecha.



Figura 19. Ecualización del requinto.

La voz principal fue colocada en medio, fue comprimida y ecualizada. Se usó la compresión paralela, se agregó un exciter para aumentar armónicos y darle brillo a la voz y se ecualizó aplicando un high pass filter, se eliminó con ecualizador de campana a partir de 92.5hz y en 186hz para eliminar graves que generaban un sonido con mucho cuerpo y peso en los graves que molestaba un poco. Luego, se le aumento en 1470hz para darle claridad a la voz.

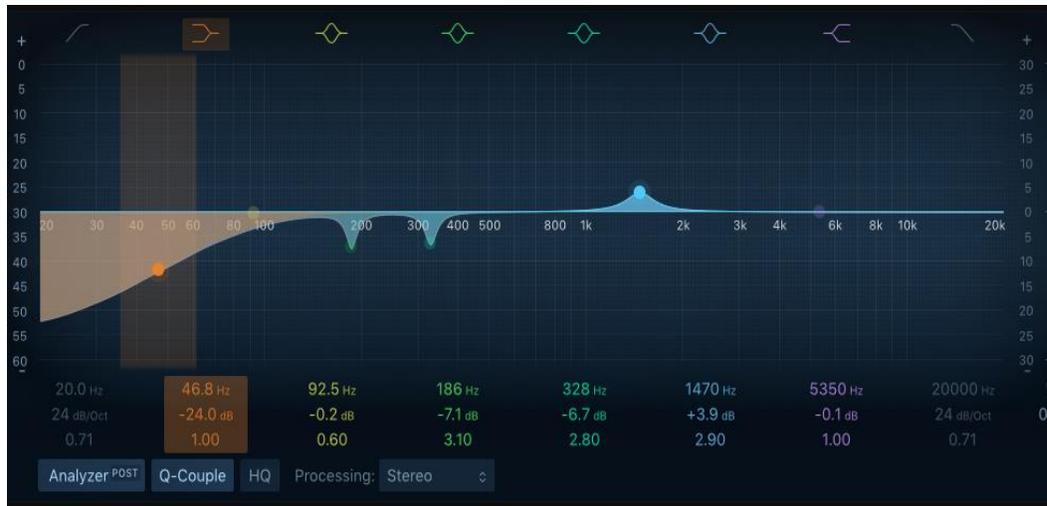


Figura 20. Ecuación de la voz

A la voz grabada en el tema “Esa man” que simula la nota de voz, se la ecualizó para que tenga el sonido de una voz desde un teléfono convencional. Para lograr eso, se eliminaron los agudos a partir de 2800 hz, también 1000hz y se aumentó en 200hz. Esto logró una textura muy parecida a la de un teléfono, sin brillo, tapado y opaco.



Figura 21. Ecuación en voz para emular voz en teléfono.



Figura 22. Armónicos aumentados en la voz con un Exciter.



Figura 23. Compresión de las voces.

En temas como “Esa man”, dónde había varias voces, se panearon a la izquierda y derecha para generar espacialidad. Se les agregó reverberación que simule un *small hall*.



Figura 24. Canales de las voces en “Esa man”.

4.4 Masterización

En el proceso de masterización para que los temas terminen su proceso de post-producción, se utilizó la plataforma online de ingeniería de masterización Emastered, que tornó las canciones a un sonido más profesional e impecable con este proceso. Las canciones tomaron un ancho de estéreo necesario, la ecualización dejó a los temas mucho mejor de como sonaban sólo con la mezcla, al igual, que la compresión que se hizo.

5. CAPÍTULO V

5.1 Diseño gráfico

El diseño de la portada y la contraportada del CD se creó por Tábata Alvarado, a partir de la influencia de portadas de álbumes de bolero rocolero, publicadas en los años ochenta. Se analizó la estética y el concepto que era normalmente usado en las portadas, en el cuál aparecía el artista del álbum en alguna cantina o con una botella de alcohol. Se visitó el bar “La Taberna” en el Cerro Santa Ana, un bar con un aspecto a cantina y con una decoración vintage en dónde se capturaron varias imágenes con la artista y al final se escogió para la portada, una fotografía de la artista sentada en una barra con una jarra de cerveza y una botella Pilsener. En la contraportada se escogió una imagen dónde aparece una botella Pilsener encima de una mesa y atrás se pueden observar una pila de discos de vinilo, una imagen de Julio Jaramillo, pedazos de periódico encuadrados, imágenes del equipo guayaquileño Barcelona Sporting Club, entre otros elementos de la ciudad de Guayaquil. El diseño del título también se lo pensó en la estética usualmente utilizada en los discos ochenteros guayaquileños de música rocola, se usaron colores llamativos y un estilo *kitsch*, una estética pasada de moda y extravagante para el tipo de letra y los colores que se utilizaron.

5.2 Portada



Figura 25. Portada

5.3 Contraportada



Figura 26. Contraportada

6. CAPÍTULO VI

6.1 Conclusiones

A partir de la investigación realizada a profundidad sobre el origen del bolero rocolero y la música urbana, se puede concluir que son géneros que han nacido de la expresión popular, ambos en barrios marginales que a través de la música han podido manifestar su sentir.

El análisis lírico de los géneros permitió reflexionar sobre su lírica y contribuyó a que la composición se desarrolle de manera efectiva a partir de una lluvia de ideas que ayudó a plantear un concepto claro sobre el proyecto y temáticas para cada canción del EP.

El inspirarse en el diario vivir y en la producción de artistas referentes de cada género, permitió componer y fusionar las temáticas del bolero rocolero con las sonoridades del hip hop y del trap.

El utilizar micrófonos de alta gama y espacios acondicionados correctamente al momento de realizar la grabación, permitió que el resultado sea un producto de calidad. La fusión de sonoridades tradicionales tanto del bolero rocolero como de la música urbana generaron una paleta de posibilidades sonoras, que obtienen como resultado una producción musical innovadora y rica en elementos, donde se utilizan máquinas de ritmo digitales y también instrumentos como requintos, timbales, congas y percusión.

6.2 Recomendaciones

Se recomienda promover la producción musical de géneros tradicionales fusionados con otros géneros para así lograr un híbrido que genere un producto musical nuevo que pueda promover la música tradicional ecuatoriana y aporte a la propuesta musical contemporánea.

Incentivar la creación de música digital por computadora, que permitió la conjunción de elementos como teclados sintetizadores, la creación de beats de música urbana, la manipulación y modificación de audio y la post-producción de cada uno de los temas.

6.3 Bibliografía

- Adame, Oscar. «La historia de BM Records, la única disquera en la historia de la música underground – el antecedente directo del reggaetón», Warp, <https://n9.cl/xcvut>
- Brick, Aaron. Investigación del hip-hop latino, UC Berkeley 2005
- Bigott, Luis Antonio. Historia del bolero cubano, 1883-1950, (1993).
- Bonacich, Drago. «Gerardo | Biography & History», AllMusic.
- Brewster, Bill y Frank Broughton, Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey, (1999)
- Brown, Marisa. «Planet Rock: The Album», All Music.
- Bush, John. «Mellow Man Ace | Biography & History», AllMusic.
- Cañizares, Dulcila. La trova tradicional, 2da ed, La Habana. p19, (1995)
- Chang, Jeff y Kool Herc. Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation. Macmillan. (2005)
- Chang, Kevin y Wayne Chen. Reggae Routes: The Story of Jamaican Music
- Coker, Cheo H. «Slick Rick: Behind Bars», Rolling Stone, 9 de marzo de 1995.
- Dermot, Hussey. «Ska» Encyclopædia Britannica.
- Gackstetter Nichols, Elizabeth. Pop Culture in Latin America and the Caribbean, (2015).
- Gijón, «Qué es el trap y por qué ha conquistador a los jóvenes», El Comercio, 9 de julio de 2018.
- Giovannetti, Jorge L. «Popular Music and Culture in Puerto Rico: Jamaican and Rap Music as Cross-Cultural Symbols. » New York: Palgrave, 2003
- Giovannetti, Jorge L. Sonidos de Condena. Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica, México, (2001).
- "Granizo, Indira. Composición de temas a partir de una estructura popular que contenga elementos de jazz, funk y soul, UCSG, (2017)"
- Hoffmann, Frank. «Disco Music», Sam Houston State University.
- Ibarra, Hernán. Que me perdonen las dos: el mundo de la canción rocolera, 1991.
- Jones, Alan, Jussi Kantonen y Joel Brodsky. Saturday Night Forever: The Story of Disco. (1999).

- Kimutai Too, Kenneth. «What Was Disco Dance Music, And Where Did It Begin? », Society, (Abr, 25 2017).
- King, Stephen A. Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control, (2002), pg 41.
- Kot, Greg. «Hip-Hop Below the Mainstream», Los Angeles Times, 19 de septiembre 2001
- Kreps, Daniel. «Duke Bootee, Rapper and Co-Writer of Hip-Hop Classic 'The Message,' Dead at 69», Rolling Stone, (Ene, 15, 2021).
- Leviting, Daniel J. This Is Your Brain on Music, (2006), pp. 113–114.
- Martin, Billy. Riddim: Claves of African Origin, (2006).
- Mojapelo, Max. Beyond Memory: Recording the History, Moments and Memories of South African Music, (2008).
- Newland, Oliver y Anthony Sfirse, «Amen-breaks and 808s: a look at the most influential drum machines ever made», Happy, (2021).
- Noriega, Marcela. «Aladino, un artista de lo popular» 09 ene 2011
- Ojakäär, Valter. Popmuusikast, (1983).
- Orovio, Helio. El bolero latino, La Habana, 1995.
- Pagano Villegas, César. Estrategia y táctica para revitalizar el bolero, Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural, (2016).
- Party, Daniel. Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 9: Genres: Caribbean and Latin America. Bloomsbury Publishing. pp. 62–67. ISBN 978-1-4411-3225-3. (2014).
- Phili, Stelios. «Fighting Weight: From the Trap to the Treadmill». GQ.
- Portilla, Christina. «Latin Trap Brings New Music to Miami», Miami New Times, (Ago 23 2017.)
- Raymer, Miles. «Who owns trap? », Chicago Reader.
- Rivera, Raquel Z. New York Ricans from the Hip Hop Zone, (2003).
- Rumbaut, Luis. «Bolero: Romantic Music of Latin America», Journal of Latin American Arts and Culture, (Oct-Dec, 2002), <http://www.lafi.org/magazine/articles/bolero.html>
- Sandín Lillo, Joan. «El Hip Hop como movimiento social y reivindicativo.» 2015, Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/71229>
- Setar, Shawn. «How Trap Music Came to Rule the World», Complex.
- Simpson, Dave. «Sugarhill Gang: how we made Rapper's Delight», The Guardian, (2017).

- Shapiro, Peter. *Turn the Beat Around: The Rise and Fall of Disco*, Macmillan, 2006.
- Stacey, Richard. «Types of rap: A guide to the many styles of hip-hop». www.Redbull.com
- Stross, Randall. «The Incredible Talking Machine», *TIME*, (Jun, 23, 2010)
- Tapia Tovar, Evangelina. *Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero*, XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. (2007)."
- Thompson, Dave. *Reggae & Caribbean Music*, Backbeat Books, (2002)
- Toynbee, Jason. *Bob Marley: Herald of a Postcolonial World?* (2007).
- Vólkova Américo, Ekaterina. «Pável Sanáiev – Enterrem-me Atrás do Rodapé», Universidad de Ciencias Humanas de Moscú, (2014).
- Warnett, Gary. «How The Block Party Invented Hip-Hop», *The Journal*, 2016.
- Wildridge, Justin. *Characteristics of Reggae Music: An Introduction*, (Jul 28, 2020).
- Williams, Justin A. *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge University Press. p. 46. (2015)
- Wong, Ketty. *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.

6.4 Anexos

Anexo 1:

Esa man

Yo que tanto te escuché
Te abracé cuando sufría tu corazón
¿Como pude imaginar
que me amabas de verdad?
Cuando otra ya dormía en tu habitación

Y me tuve que enterar
Cuando ví tu celular y me encontré
Una foto de los dos
y un mensaje en tu whatsapp,
Letras negras con el nombre de esa man

//Como loca, lancé por el balcón
Mi amor de mas,
Pero nada te importó porque te vas...

CORO

Con esa man, que ni siquiera pelearía por ti
Con esa man, que nunca te dará lo que te di,
Ya vas a ver, arrepentido volverás a mi,
Me burlaré, porque vas a sufrir...

Con esa man, que es tan corriente como las demás
con esa man, que le falta lo que tengo de más
Ya vas a ver, por mi te puedes ir,
Te pareces más a ella que tu a mi//

Esa man

♩ = 110

Intro

Em Bm A₄ A

5 Em Bm A₈ F#

Yo que tan-to tes-cu-

Estrofa

9 Bm Bm F# A

ché tea-bra-cé cuan-do su fría tu co-ra-zón có-mo pu-dei-ma-gi

13 F# F# Bm Bm

nar que mea ma -bas de verdad cuando o trayador mía en tu habi ta ción y metu vequeente

17 Bm F# A

rar cuan-do vi tu ce-lu-lar y meen-con-tré u-na fo-to de los

21 F# F# Bm

dos y un men-sa-je en tu whatsapp le-tras ne gras con el nom-bre dee-sa man

Pre-coro

24 Em Bm A

co mo lo ca lan cé por el bal cón mia mor de mas pe ró na da teim por tó por que te

Coro

28 F# Em Bm A

va-as con e-sa man que ni si-que-ra pe-lea-ría por ti con e-sa ma an que nun-ca teda

2
32 E Em Bm A

 ra loquete di yava sa ver a -r-repen-ti-do volverás a mi me bur-la-re é porque vas a su

36 F# Em Bm A

 frir con e sa ma quees tan co rrien te co mo las de más con e sa ma an que le fal ta lo

40 E Em Bm F#

 que ten-go de mas ya vas a ver por mi te pue-des i-ir te pa-re-ces más a ella que tu a-

44 Bm Intro 2 Em Bm A

 mi

48 F# Em Bm

 co-mo

52 Pre-coro Em Bm A

 lo-ca lan-cé por el bal-cón mia-mor de mas pe-ró na-da teim-por-tó por-que te

55 A F#

 na - da teim - por - tó por - que te va - as con e - sa

57 Coro Em Bm A E

 man que ni si quiera pelear ía por ti con e sa ma an que nun ca te da-ra loquete di yava sa

61 Em Bm A F#

 ver a -r-re-pen-ti-do vol-ve-rás a mi me bur-la - re-é por que vas a su-frir con e-sa

65 Em Bm A E 3

marqueestancorriente comolasdemáscone samaan quelefalta loquetengodemasyavasa

69 Em Bm F# Bm

ver por mi te pue-des i - ir te pa - re - ces mas a e-lla que tua - mi

73 Intro Em Bm A F#

Intro

Anexo 2:

Mi Chelita

Tengo una amiga que siempre me escucha Cuando ese tonto me hace llorar

//Y me acompaña en el dolor, Como este que siento hoy

Porque ya sé que con otra tu te vas//

Pre-coro

Esta noche me voy a refugiar

En los brazos de algún hombre de verdad

Esta noche me voy a emborrachar

Con mi amiga mi chelita en este bar

Coro

Ay mi chelita, chelita, chelita.

La que siempre me acompaña,

Cuando me quedo solita

Ay mi chelita, chelita, chelita

La que siempre me consuela

La que siempre me acolita

Ya no te inundes por esos amores

Que te hacen solo sufrir y llorar

Y cantar del despecho y otros males

Y emborracharte hasta no poder más

Se repite Pre-coro y Coro

Mi Chelita

Tabata Alvarado

$\text{♩} = 115$

Intro

G Bm F#₄ Bm

Ten-gou na

Estrofa

5 Bm F# A Bm

mi-ga que siem-pre me escu-cha cuan-do ese ton-to me ha-ce llo-rar y mea-com

9 G Bm A F# Bm

pañ a en el dolor como este que yo siento hoy por que ya sé que cono tra tu te vas y me acom

13 G Bm A F# Bm

pañ a en el do lor como este que yo sien to hoy por que ya sé que cono tra tu te vas es ta

Pre-coro

17 D Bm F# Bm

no-che me voy a em-bo-rrachar en los bra-zos de al-gún hom-bre de verdad es ta

21 D Bm F# Bm

no-che me voy a em-bo-rra char con mía mi-ga mi che-li ta en-es-te- bar_ay mi-che

Coro

25 G Bm F# Bm

li ta che li - tache-li ta la que siem pre me acom pa ñ a cuando me quedo so-li ta a y mi che

29 G Bm F# Bm

li-ta che li - ta che-li-ta la que siem pre me consue la la que siem pre me aco - li-ta

2

33 G Bm F#₄ Bm

37 G Bm F#₈ Bm

Estrofa

41 Bm F# A Bm

des por e-sos a - mo - res que teha-cen só-lo su-frir y llo - ra - ar y can-tar

45 G Bm A F# Bm

del des-pe-cho yo-tros ma-les yem-bo-rra-char-te has-ta no po-der más pe-roés-ta

49 Pre-coro D Bm

no - che me voy aem - bo-rra - char en los

51 F# Bm D Bm

bra-zos deal-gún hom-bre de ver dad es-ta no-che me voy aem-bo-rra char con mia

55 F# Bm

mi - ga mi che - li - taen - es - te - bar ay mi-che -

57 Coro G Bm F#

li-ta che-li - ta che - li-ta la que siem-pre mea-com - pa-ña cuan-do me que-do so-

61 Bm G Bm F#

li ta aymiche - li ta cheli - tache - li ta laquesiempremeconsuela laquesiempremeaco

65 Bm

li - ta

66 Final G Bm F#₄ Bm 3

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff is divided into four measures. Above the first measure is a box containing the word "Final". Above the second measure is the chord "G". Above the third measure is the chord "Bm". Above the fourth measure is the chord "F#₄". Above the fifth measure is the chord "Bm". Above the sixth measure is the number "3". Each measure contains a slash with a dot (/:) indicating a solo. The staff ends with a double bar line.

Anexo 3:

MUCHO PARA TI

CORO

Todo el río Guayas te lloré, mi amor
Todas mis canciones de amor te escribí,
Me dejaste sola y yo te dije adiós,
Y ahora entiendo que yo soy mucho para ti...

Estrofa

Todo tu cuento a dólar
Ni la mas chira de amor te lo compra
Ni tu discurso inocente
De superhéroe, inteligente
único y diferente
Yo estaba tan fascinada,
Con tu elocuencia y tu labia barata,
Dicen que el amor es ciego,
Pero yo creo que estaba borracha

Pre-Coro

Mis amigas me decían
que yo era mucha hermosura
Mi mamá me lo advertía
que no estabas a la altura
Hasta viéndole la cara
a la pobre de tu ex novia
Me doy cuenta que soy mucho
Y tú eres una basura

Se repite CORO, PRE-CORO Y CORO.

Mucho para ti

♩ = 120

Tabata Alvarado

Dm / G /

To - doel rí - o gua-yas te llo - ré mia-mor to-das mis can-

5 C7 F E Dm /

cio-nes dea-mor tees - cri - bí me de-jas-te so-lay yo te di -

9 G / C7 F E

jea-diós ya - horaen-tien-do que soy mu-cho pa - ra ti

♩ = 90

Estrofa

13 Am Dm G FE

To - do tu cuen-to dea-dó lar nila mas chi - ra dea - mor te lo compra ni tu dis cur soi - no cen - te

17 Am Dm G F E

yo esta - ba tanfas ci na-da contue-lo-cuen-claytula-bia ba - ra - ta di-cenqueel a-mores cie-go

Pre-coro

21 Dm Am Dm Am

me de - cí - an mis a-mi-gas que yoe - ra mu-cha her - mo - su - ramimamá te advirti - á que no esta basa - la - tu - ra

25 Dm Am G E

has ta vién do le la ca ra la po-bre de tu ex no via me doy cuen - ta que soy mu-cho y tue - res u na ba su ra

29 Dm G C7 F E

To - doel rí - o Gua - yaste llo - ré mia - mor to-das mis can-cio-nes dea-mor tees - cri - bí

2

33

Dm G C7 F E

me de-jas-te so-lay yo te di - jea- diós ya - ho-raen-tiendo queso mu - cho pa - ra ti

37

Dm G C7 F E

Anexo 4:

Lo que tu y yo fuimos

Espero y te des cuenta de una vez
Que nadie más te va a querer así
Que yo no tendré siempre 23
Y no estaré mis años tras de ti
Ya un mes pasó desde que dije adiós
Seguro estás con otra en tu colchón
¿Sabrá esa chica cuanto te adoré?
¿Te hará el amor como te lo hice yo?

CORO

Y pasarán los días en esta ciudad,
Y sola esperaré que pase este dolor,
Y me preguntaré con rabia y con rencor
¿Por qué jamás luchaste por mi amor?
Y morirán las noches en el Malecón,
Borracha lloraré con un vaso de alcohol
Y mientras miré al río te recordaré
Por lo que tu y yo fuimos una vez.

SE REPITE TODO EL TEMA

Lo que tú y yo fuimos

♩ = 110

Tabata Alvarado

Intro

Dm Am E₄ Am

Es -

5 Estrofa

Am Am Dm Dm

pe-roy te des cuen-ta deu-na vez que na-die más te va aque-rer a - si que

9

G G Am Am

yo no tén-dre siem-re vein-ti-trés y noes-ta-ré mis a-ños tras de ti yaun

13

Am Am Dm Dm

mes pa-só des-de que di-jeadiós se - gu-roes-tás con o-traen tu col chón sa-

17

G G Am A⁷

bráe-sa chi-ca cuan-to tea-do ré tehar del a-mor co-mo te lohi-ce yo y

21

Dm Am G Am

pa-sa-rán los dí-as en es-tá ciu-dad y so-laes-pe-ra-ré que pa-sees-te do-lor y

25

Dm Am G Am A⁷

me pre-gun-ta ré con ra-biaycon ren-cor por que ja-más lu-chas-te por miamor y

29

Dm Am G Am

morir ánlas no - ches en el ma-le-cón bo - rra-cha llo-ra-ré con un va-so deal-co-hol y

2

33 Dm Am E E7

mien - tras mireal rí o tere corda ré por lo que tuy-yo fui mos u - na

37 Am E Am

vez