

**ESCUCHEMOS LO NUESTRO PODCAST: LA CREACIÓN DE UN ESPACIO PARA
HABLAR DE MÚSICA ALTERNATIVA Y EMERGENTE HECHA EN MEDELLÍN**

Por:

Elvis Quintero Bustamante

Propuesta de Trabajo de Grado presentada para optar al título de profesional en Artes de la
Grabación y Producción Musical

Facultad de Artes y Humanidades

Artes de la Grabación y Producción Musical



Institución Universitaria

Medellín, Colombia

2024

**ESCUCHEMOS LO NUESTRO PODCAST: LA CREACIÓN DE UN ESPACIO PARA
HABLAR DE MÚSICA ALTERNATIVA Y EMERGENTE HECHA EN MEDELLÍN**

Por:

Elvis Quintero Bustamante

Asesor: Juan Felipe Londoño

Evaluadores: Juan David Manco, Jamir Mauricio Moreno Espinal

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	9
PLANTEAMIENTO DE LA PROPUESTA.....	10
ANTECEDENTES.....	11
Medios y Comunicadores	11
Otros	12
MARCO TEÓRICO	13
Sobre el podcast	13
Guion, estructura y duración.....	13
Equipos.....	16
Edición, mezcla y masterización.....	17
Sobre el análisis musical.....	17
Métodos	18
Sobre la divulgación musical.....	20
METODOLOGÍA DE LA IMPLEMENTACIÓN	22
Prospección de las propuestas sonoras.....	22
Preselección	22
Selección.....	22
Análisis musical.....	24
“Etéreo II” de Madera Jazz	25
“Soltar” de Latinta	28
“Frágil” de Shimura Cinema	32
“Vendrá la muerte” de El Diestro	35
Producción del podcast	38
Preproducción	38
Grabación	42
Postproducción	44
Publicación	46
CONCLUSIONES.....	47
REFERENCIAS	49
APÉNDICES	52

Índice de tablas

Tabla 1 Plantilla de guion	14
Tabla 2 Progresiones armónicas de Etéreo	26
Tabla 3 Progresiones armónicas de Soltar	29
Tabla 4 Progresiones armónicas de Frágil	33
Tabla 5 Progresiones armónicas de Vendrá la Muerte	36

Índice de figuras

Figura 1 Encuesta	23
Figura 2 Resultados de la encuesta.....	24
Figura 3 Forma de Etéreo II	25
Figura 4 Ejemplo de ritmo.....	27
Figura 5 Ejemplos de melodía	27
Figura 6 Forma de Soltar	29
Figura 7 Ejemplo de ritmo de la guitarra	30
Figura 8 Ejemplo de melodía	30
Figura 9 Forma de Frágil	32
Figura 10 Ejemplo de ritmo.....	33
Figura 11 Ejemplo de melodía	33
Figura 12 Forma de Vendrá la Muerte	36
Figura 13 Ejemplo de ritmo.....	37
Figura 14 Ejemplo de melodía	37
Figura 15 Partitura de la sintonía	39
Figura 16 Portada	39
Figura 17 Ejemplo de guion	40
Figura 18 Grabación de análisis	43
Figura 19 Grabación de entrevista.....	43
Figura 20 Edición del audio grabado	44
Figura 21 Ecuilización base de los episodios	45
Figura 22 Compresión base de los episodios	45
Figura 23 Limitación de los episodios	46

INTRODUCCIÓN

El interés por hablar de música alternativa y emergente¹ hecha en Medellín, tiene su raíz en la necesidad que tenemos los artistas de gestionar espacios donde mostrar el talento propio.

El objetivo principal de este trabajo de grado consiste, precisamente, en la creación de un *podcast* de divulgación musical dirigido a personas mayormente jóvenes, que a través de su contenido (el análisis) contribuya a la visibilización de una porción de las tantas propuestas alternativas y emergentes que hay en la ciudad.

Más allá de ser una plataforma para la difusión y promoción de artistas, la idea, inspirada en modelos que imparten materiales de un alto rigor académico, como (La clase de Juan, s.f.), es poner a disposición los conocimientos y experiencias adquiridos como estudiante de música y producción musical, en crear un espacio en el que, de manera sencilla y entretenida, se hable de la esfera analítica y reflexiva de estas músicas.

Para desarrollarlo se realizaron, como parte de los antecedentes y marco teórico, dos tipos de búsqueda: una exploratoria y otra documental sobre referentes y fuentes de información que brindasen un soporte técnico-teórico al proyecto. Además, como parte de la implementación, se llevó a cabo un plan que contempló la preselección y selección de las propuestas sonoras, el análisis de estas y, finalmente, la producción de los cuatro episodios, los cuales corresponden al producto presentado como resultado del proyecto.

¹ Para efectos de este trabajo de grado se entenderá por música alternativa y emergente, música que suele inclinarse por una estética distinta a los cánones comerciales y su público o escena es, de manera transitoria, específica y minoritaria.

PLANTEAMIENTO DE LA PROPUESTA

Si bien los recientes esfuerzos, desde lo privado y lo público, para apoyar y promover la escena artística de Medellín han permitido entrever ligeramente la oleada de propuestas musicales alternativas que se encuentran dispersas allí, estos no son suficientes para consolidar la escena alternativa local, por lo cual se hace imperativa la necesidad de crear más espacios que, además de promover la visibilización, contribuyan con la formación de públicos y la generación de comunidad artística para grupos alternativos y emergentes.

Escuchemos Lo Nuestro Podcast surge entonces como un proyecto engranado en la gestión artística que pretende incidir de manera significativa en la problemática ya expuesta mediante la creación de un espacio en el que se impulsen las músicas locales alternativas y emergentes y al mismo tiempo se rescaten los procesos creativos que hay detrás de estas; el desarrollo de la propuesta consiste en la producción de la primera temporada de un podcast de divulgación musical en la que, si bien habrá espacio para contenido de entretenimiento como entrevistas, es el análisis musical el elemento principal y diferenciador respecto de otras producciones de este estilo que ya se han hecho anteriormente a nivel local (país), por ejemplo, *El Enemigo*, *Cadencia*, entre otras. Y es que hoy, además de entretener a la audiencia, hay que formarla. Pues el público aspira a algo más que oír música de manera indistinta y, a su vez, los artistas no solo buscan nuevos públicos, sino también oyentes con criterio musical.

ANTECEDENTES

Cuando se habla de divulgación musical en la actualidad, hay que hablar de dos criterios importantes: medios y comunicadores.

Medios y Comunicadores

No cabe duda de que los canales de YouTube son la vía de comunicación que más aloja a divulgadores musicales de la nueva era en todo el mundo. Entre los más destacados se encuentran nombres como el de (Jaime Altozano, s.f.), músico y divulgador quien ha conseguido transformar la enseñanza de la música, compartiendo historias y análisis a través de su canal, como en este de *Música simple y compleja y el culo de Mozart*²; (ShaunTrack, s.f.), quien ha logrado que deconstruir el proceso creativo de una canción sea un tema de interés para todo tipo de público, como fue el caso de *Escucho/Analizo a SODA STEREO Por Primera Vez*³; en el mismo bando, pero del lado angloparlante, (Rick Beato, s.f.) y (David Bennett Piano, s.f.), quienes han conseguido introducir la teoría musical, en el cotidiano, mediante el análisis de distintos géneros, en particular el jazz y el rock, como se puede ver en *What Makes This Song Great? The Beatles (Live Analysis)*⁴ y *La canción más compleja de Radiohead*⁵. Así mismo, pero con enfoques más ligados hacia la crítica musical se encuentran los canales colombianos de (Alvinsch, s.f.) y (El Enemigo, s.f.); el primero, que pese al sarcasmo ha dado a conocer contenido bastante práctico en su serie *Analizando música de mierda*⁶, y el segundo, que en reseñas como la de *¿El mejor álbum de Medellín? 'La Flecha' de Feralucia*⁷, deja al descubierto la música alternativa del país.

² <https://www.youtube.com/watch?v=jliAUPj0Gko&t> (Jaime Altozano, 2017)

³ https://www.youtube.com/watch?v=s20yXXW6_U (ShaunTrack, 2019)

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=4CBa-whiUrQ> (Rick Beato, 2020)

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=s7yDKE_ZvI0&t (David Bennett Piano, 2023)

⁶ https://www.youtube.com/playlist?list=PLvWw6mxN_NmUm_Mf3vdGEyBMsvHlcUggQ (Alvinsch, 2021)

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=HalmRMQHRl4&t> (El Enemigo, 2022)

Ahora, aunque en Colombia hay propuestas importantes transmitiendo desde cada vez más medios (como los canales de YouTube), son justamente los contenidos sonoros a la carta, a la hora de hablar de divulgación musical contemporánea los que comienzan a liderar la carrera por llenar de información y conocimiento, el día a día de los oyentes, y sí, es que según la comunidad de expertos y amantes del podcast en español Podcaster@s (2022) somos uno de los países del mundo en escuchar más podcast en español.

Entre los referentes más destacados, se encuentra Sudakas dirigido por (Narváez, 2020-presente), una plataforma de periodismo musical que, a través de la entrevista, hace frente a la ausencia de la escena alternativa latinoamericana en los medios comerciales tradicionales. Por otro lado, se encuentran Cadencia podcast por (Villa, 2021-presente) y la plataforma de gestión musical independiente HagalaU por (Arango Naranjo, 2017-presente), que ponen en manifiesto una buena parte – por no decir todo – de lo que va sucediendo en la escena musical bogotana y antioqueña respectivamente.

Cabe mencionar que la gran mayoría de estos se han ido fusionando con espacios como las redes sociales para obtener un mayor alcance.

Otros

Es bien sabido que la divulgación musical también ha sido anfitriona de medios más convencionales. Por ejemplo, por mencionar algunos, se encuentra Radiónica, una emisora colombiana que se ha centrado en apoyar los proyectos independientes locales. Ruido: inventario de música en Medellín (Jaramillo Morales y Jaramillo Escobar, 2014), un libro en el que escanearon detenidamente lo que ha sido de las músicas alternativas de la ciudad de Medellín. Nación Rebelde (Tamayo, 2022), una serie documental para televisión que relata la transformación de la escena musical alternativa desde otrora hasta nuestros días. Y ya en el

ámbito de la música en vivo: Altavoz, un festival de música alternativa de Medellín que visibiliza músicos emergentes.

MARCO TEÓRICO

El presente marco tiene como eje central los aspectos técnico-teóricos relativos al podcast, al análisis y la divulgación musical.

En la primera sección, se llevó a cabo una búsqueda de tipo documental que permitiera determinar cómo hacer un podcast.

Sobre el podcast

El *podcasting*, surge oficialmente por allá en 2004, al combinarse, para unos, los conceptos *iPod* (aun cuando nunca estuvo limitado a dispositivos Apple) y *broadcast*, para otros, las expresiones *public on demand* y *cast*. Inicialmente, los podcasts eran archivos de audio descargables que permitían a los usuarios escuchar contenido en cualquier momento. Eventualmente, la evolución tecnológica y la proliferación de plataformas de *streaming* como Spotify, facilitaron aún más el acceso, lo que permitió a los oyentes disfrutar de episodios en línea sin necesidad de descargarlos previamente.

Baltanás (2019) en su artículo el podcast en el sector cultural emplea la siguiente analogía:

Es como un restaurante a la carta abierto veinticuatro horas, pero en el menú, en vez de platos hay programas de radio: te los sirven cómo y cuándo quieras. El podcast es un restaurante sonoro donde vamos a escuchar aquello del menú que más nos apetece. (p. 102)

Guion, estructura y duración

Según García (2021) en su artículo sobre *El Lenguaje Radiofónico*, la elaboración del guion responde, grosso modo, a si se enfatizará el texto, las indicaciones técnicas o ambos. Para

un enfoque más deliberado, por ejemplo, señala que pueden emplearse guiones literarios que privilegien el contenido verbal, mientras que, para una producción más improvisada, sugiere los guiones que incluyan, principalmente, las instrucciones o ítems. Además, indica que debe determinarse, por un lado, si el formato de presentación será americano (de una columna) o europeo (de dos o más) y, por el otro, dependiendo de si se prevén modificaciones durante la grabación, si este será abierto o cerrado.

El siguiente es un ejemplo sobre cómo elaborar un guion. (Ver Tabla 1)

Tabla 1

Plantilla de guion

Tiempo en Segundos	Efecto, música, cuña,...	Locutor	Entrevistado o Locutor 2
10"	Sintonía del programa		
10"	Cuña. A decir por locutor	"Bienvenidos a vuestro programa..."	
30"	Entrevista o comentario	¿Qué música nos traes para el programa hoy?	"Hola a todos, os propongo escuchar el número 5 de la lista de..."
40"	Música		
20"	Despedida	Perfecto, nos encanta "el autor..."	Luego vendremos con más novedades
10"	Sintonía y paso a publicidad		

Nota. Tomada de *Guía práctica para hacer escaletas de podcasts*, índ. 3, por Villanueva, 2019, ABISMOfm.

La estructura, por su parte, según Baltanás (2017) especialista en podcast, se ajusta, normalmente, a cuatro bloques principales: *introducción*, compuesta por la presentación, bienvenida y breve explicación de lo que va el episodio; *secciones y recapitulación*, divididas, a su vez, en dos temáticas: nudo y desenlace y; por último, *cierre*, el cual abarca la despedida y llamada a la acción. Sin embargo, dado que toda estructura debe adaptarse en función del contenido y tipo de podcast, otros expertos como Morris y Tomasi (2008), recomiendan, ante todo, analizar producciones, idealmente afines, que brinden una referencia más concreta de cómo estructurar esta.

Los siguientes son entonces dos análisis de formatos, actualmente en emisión, sobre contenido musical que servirán de guía para el desarrollo estructural del podcast.

La clase de Juan. Es una clase orientada a divulgar el jazz cuya duración ronda los 12 minutos y se desarrolla, por lo general, así: inicia con un saludo corto de bienvenida por parte de Juan Felipe y la sintonía del canal (30 segundos) seguida de la introducción, espacio en el que presenta el tema principal y propone el orden que tendrá el análisis musical (30 segundos). Luego, la primera sección la dedica a interpretar en el piano la obra musical escogida para analizar, así como a hacer un repaso de conceptos musicales generales relacionados con la pieza, delimitando así el contexto y las palabras clave a tener en cuenta durante el análisis. Con todo claro, en la segunda parte se dedica a profundizar en los elementos melódicos, armónicos y rítmicos de la canción haciendo énfasis en lo que le genera más curiosidad, (este gran bloque tiene 10 minutos de duración). Para terminar, da paso al cierre, espacio en el que hace llamado a la acción y presenta la sintonía nuevamente (1 minuto).

El Enemigo. En la sección dedicada a divulgar álbumes de música colombiana, inicia, normalmente, con 10 segundos de cortinilla y una introducción de 3 minutos aproximadamente, espacio que aprovecha para dar un contexto general sobre la banda, algunos datos sobre su identidad y sonido, así como un abre bocas sobre los elementos clave del álbum, para así sumergirse en el análisis. Luego, se centra, para el bloque principal, en hablar sobre la narrativa y la estética del álbum, es decir que canción tras canción profundiza en el tema y el texto de cada pieza, así como en la instrumentación, los arreglos, las texturas y las colaboraciones artísticas; dicho bloque dura 14 minutos. Finalmente, este ofrece, en aproximadamente 2 minutos, junto con el llamado a la acción y la despedida, una conclusión sobre lo mencionado y una opinión sobre el álbum.

En resumen, mientras que *La clase de Juan* se dirige a una audiencia más técnica y especializada, con un enfoque en la teoría musical. *El Enemigo* se enfoca en la accesibilidad y en la construcción de una narrativa que atrae a una audiencia diversa. Ambos canales, cada uno a su manera, ofrecen una visión complementaria de cómo la música puede ser comunicada y entendida en la era digital.

En cuanto a la duración, se tuvo en cuenta lo recopilado por el último reporte *ENCUESTAPOD* (2022) sobre consumo de podcast, el cual indica tiempos de entre 15 y 60 minutos como la duración ideal para las audiencias hispano hablantes.

Equipos

Según Riaño (2023) en su libro *Todo sobre Podcast*, es preciso, desde el punto de vista técnico, el uso de equipos dedicados que garanticen una calidad de audio superior. En ese orden de ideas, sugiere, antes que nada, un espacio idealmente acondicionado, bien sea con paneles acústicos o con mobiliario como alfombras y sofás que favorezcan la absorción del sonido, y permita minimizar ruidos y ecos no deseados al momento de grabar. Luego, recomienda emplear, cuando menos, audífonos, en teoría cerrados, para monitorizar el audio. Micrófonos, de preferencia cardioide (mínima captación del sonido desde los lados y la parte trasera en comparación con la frontal) y respuesta frecuencial plana (sin realces o atenuaciones considerables), para la captura de la voz; (el mecanismo, es decir, si es dinámico o de condensador, dependerá de las condiciones del espacio y las necesidades del podcaster) y una tarjeta de sonido para la conversión analógica-digital. Adicionalmente, un software de grabación de audio para todo el proceso de producción.

Edición, mezcla y masterización

Ya en pro de mejorar la calidad perceptual del audio, Riaño (2023) señala que es necesario, en primer lugar, recortar errores técnicos (pausas y tics de habla) y eliminar ruidos no deseados (clics y pops). En segundo lugar, realzar y atenuar, mediante un ecualizador, frecuencias clave, como las medias donde está la inteligibilidad y presencia de las voces y las bajas donde podría haber resonancias inapropiadas. En tercer lugar, con la ayuda de un compresor, controlar los niveles de volumen, es decir, mitigar la diferencia entre los sonidos más suaves e intensos, y por último, limitar la señal de audio como una medida de protección contra los picos de volumen excesivos que podrían causar distorsiones indeseadas en el audio final.

En las siguientes dos secciones, se realizó una búsqueda de tipo más exploratorio que permitiera identificar las herramientas y métodos utilizados en dos campos, relativamente en desarrollo. El primero de ellos, el análisis de la música popular⁸ y el segundo, la divulgación musical en los nuevos medios digitales de comunicación.

Sobre el análisis musical

Dado que los métodos tradicionales de análisis musical – sobre todo aquellos que han relegado la música popular a la categoría de música “inferior”- no logran abarcar significativamente los aspectos que comprenden estas prácticas musicales, se optó por enfoques más modernos, como los de los musicólogos Middleton (1990) y Moore (2012), que además de concentrarse en la música por sí misma, profundizan en sus elementos extra-musicales.

⁸ Si bien el concepto de “música popular” permanece en constante evolución, en este caso, se tomaron dos de las categorías sugeridas por Frans Birrer (1985) para aterrizarlo. Estas son: “La sociológica: La música popular es asociada con la producción para o por un grupo social particular y La tecnológica-económica: La música popular es difundida por los medios masivos y/o el mercado de masas” (Middleton, 1990, p. 4).

Métodos

Los siguientes son entonces dos breves acercamientos a lo planteado por Middleton y en particular por Moore sobre cómo orientar el análisis de la música popular.

Studying Popular Music. Es un recurso introductorio para comprender la música popular desde una perspectiva académica. Se centra en estudiar mediante la fusión de múltiples perspectivas como la musicología y la sociología, la complejidad de sus aspectos formales y socioculturales, así como las implicaciones que guardan su recepción y su significado.

En el capítulo seis *from me to you*, Middleton (1990) habla particularmente sobre tres conceptos que van a permitir tanto al analista como al oyente interpretar el mensaje musical en toda su complejidad. Por un lado, están los niveles de significación, los cuales representan las capas en las que se puede interpretar el significado musical, que son: el *denotativo*, el *connotativo* y el *ideológico*, el primero, se centra en lo que se escucha de manera explícita en la música y la letra; el segundo, se refiere a las asociaciones simbólicas, emocionales y culturales que van más allá de la literalidad del sonido y las palabras, por ejemplo, en las sensaciones que puede evocar un acorde, y el último, se ocupa de los significados relacionados con el contexto social, histórico y demás. Por otro, se encuentran los distintos sistemas y convenciones (códigos) a los cuales los oyentes recurren para significar la música, por mencionar algunos, están los aspectos extra-musicales que vinculan la música con lo exterior (*referenciales*), por ejemplo, los gestos románticos que se pueden asociar al escuchar una canción de amor; los aspectos formales y estructurales de la música misma (*musicales*), por ejemplo, una armonía menor que puede despertar, dependiendo del contexto, nostalgia o angustia; los aspectos de producción musical que influyen en la percepción del oyente (*técnicos*), por ejemplo, una reverberación que puede desencadenar una sensación espacial de intimidad, y las letras, que interactúan con la música

para crear significados complementarios (*textuales*), por ejemplo, un frase sobre quietud seguida, a su vez, por una melodía repetitiva. Finalmente, están los métodos analíticos que permiten desentrañar el o los significados musicales, a modo de ejemplo, se encuentran *la semiótica musical y el estudio de la recepción*.

En este punto Middleton (1990) señala que:

Estos códigos podrían agruparse en categorías que, asociadas entre sí de diferentes maneras y proporciones, podrían formar modelos analíticos apropiados para tipos de canciones y situaciones de uso particulares. Dichos modelos deberían tener en cuenta no solo el *text* sino también el *context*. (p. 241)

En resumidas cuentas, sugiere trabajar en función de una metodología interdependiente, pues, cada nivel de significación se vincula con diferentes códigos, y los métodos analíticos facilitan el acceso y la interpretación de estos códigos, lo que debe resultar en la comprensión más profunda del significado musical.

Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song. Se enfoca, por otra parte, en proporcionar una metodología para analizar o, más precisamente, dar sentido a las canciones, menos “teórica” y más adaptada a cómo estas interactúan con sus oyentes, pues, según Moore (2012) es importante entender cómo las canciones populares crean significados en los oyentes o “viceversa”, no solo describiendo lo que significan, sino explorando el proceso a través del cual significan.

Dicha metodología se desarrolla a través de tres criterios fundamentales: medios y técnicas (*el análisis*), el cómo (*la interpretación*) y un proceso interrogativo (*la pregunta*). El primero, abarca grosso modo la revisión, organización e interacción de los aspectos musicales subyacentes en las canciones populares. La textura, que incluye la instrumentación, la

distribución espacial de los instrumentos y el timbre, contribuye a definir la identidad sonora de la canción; la forma, que se refiere a la armonía, los patrones rítmicos y la métrica, no solo organiza en el tiempo la estructura general de la pieza y define el estilo de la canción, sino que también incide en la recepción emocional percibida por el oyente, y la “persona”, que engloba tanto la melodía como la letra, trabaja en pro de transmitir una narrativa específica. El segundo, y tal vez el criterio más determinante, consiste en vincular de forma sistemática estos aspectos con la canción, es decir que, el análisis debe trascender la simple descripción técnica para considerar cómo estos elementos crean significados en contextos específicos, ya que como él mismo reconoce los significados son a menudo subjetivos y pueden variar dependiendo del contexto y la experiencia personal del oyente. Finalmente, el tercero, engloba un proceso transversal a los dos anteriores en el que, a través del cuestionamiento continuo, con preguntas sobre “cómo se transmiten esas letras en términos de melodía”, se profundiza en las conexiones entre los aspectos musicales y su impacto en la percepción de la canción, lo cual implica una revisión crítica y continua donde el análisis inicial se depure a medida que surgen nuevas preguntas y observaciones que enriquecen la comprensión de la canción.

Sobre la divulgación musical

Según lo recogido por Junquera (2022) en las entrevistas realizadas a varios divulgadores de renombre en España sobre *cómo comunicar la música*, la divulgación musical se apoya en dos grandes pilares: el *rigor académico*, donde la rigurosidad es planteada, por algunos de los divulgadores, en términos de “tener una estrecha relación con el ámbito musical” (párr. 4) y el *lenguaje* que, según señalan un par, se trata de “encontrar el punto entre la rigurosidad y el comunicar, hallar el equilibrio entre adaptarse al público que tienes delante y, en cierto modo, desafiarlo a asumir nuevos conocimientos” (párr. 6).

Esta recurre además a tres elementos básicos: el *discurso*, que tiene que ver con establecer “comparaciones con el lenguaje verbal – más conocido y utilizado a diario por el público – a través de símiles o metonimias” (párr. 9). La *comunicación*, en la que alguno sugiere “transmitir con carisma (...) pero sin caer en la monotonía y el tedio que supone simplemente enunciar lo que se ha concebido de forma escrita” (párr. 10), y finalmente, el *público* sobre el cual, otra, considera que “debe intervenir y conformar una parte activa del proceso, creando una sensación de comunidad” y agregan que es “el divulgador quien tiene que buscar a su público, y nunca al revés” (párr. 11).

Estos paradigmas configuran una especie de guía, podría decirse inédita, para divulgadores noveles sobre cómo crear, por un lado, el carácter de la divulgación musical respecto a su aplicación y efecto en el público, en otras palabras, el potencial divulgativo, y por el otro, sobre cómo hacerse con un discurso legítimo, una comunicación académica pero simple, y finalmente, la generación y formación de comunidad y públicos respectivamente.

METODOLOGÍA DE LA IMPLEMENTACIÓN

La siguiente metodología está compuesta por tres etapas generales distribuidas, a la vez, en fases independientes ajustadas a los objetivos específicos planteados.

Prospección de las propuestas sonoras

Esta etapa está construida con base en dos técnicas de investigación de mercado: grupo de enfoque y encuesta.

Preselección

La preselección se realizó de manera aleatoria con la ayuda de la plataforma de streaming *spotify* y un grupo de enfoque (consumidor de estas músicas) conformado por cinco personas, a quienes se les solicitó sugerir un máximo de dos canciones locales atendiendo a dos requisitos: que fuesen de artistas alternativos y emergentes, es decir, propuestas fuera de lo convencional que al momento de la preselección tuviesen entre 200 y 4000 oyentes mensuales y una trayectoria menor a 10 años. Además de esto, también se insistió en que fuesen artistas actualmente activos para poder garantizar su participación en el podcast y de géneros disímiles para democratizar la preselección.

Los sencillos preseleccionados fueron: *Anatomía* de un Solsticio de Seback, *Amnesia* de Memorabilia, *El Ritmo de Memoria* de Memoria Insuficiente Ska, *Etéreo II* de Madera Jazz, *Frágil* de Shimura Cinema, *Ondas de Micelio* de Inner Groove, *Rrom* de Hombre Memoria, *Soltar* de Latinta y *Vendrá la Muerte* de El Diestro.

Selección

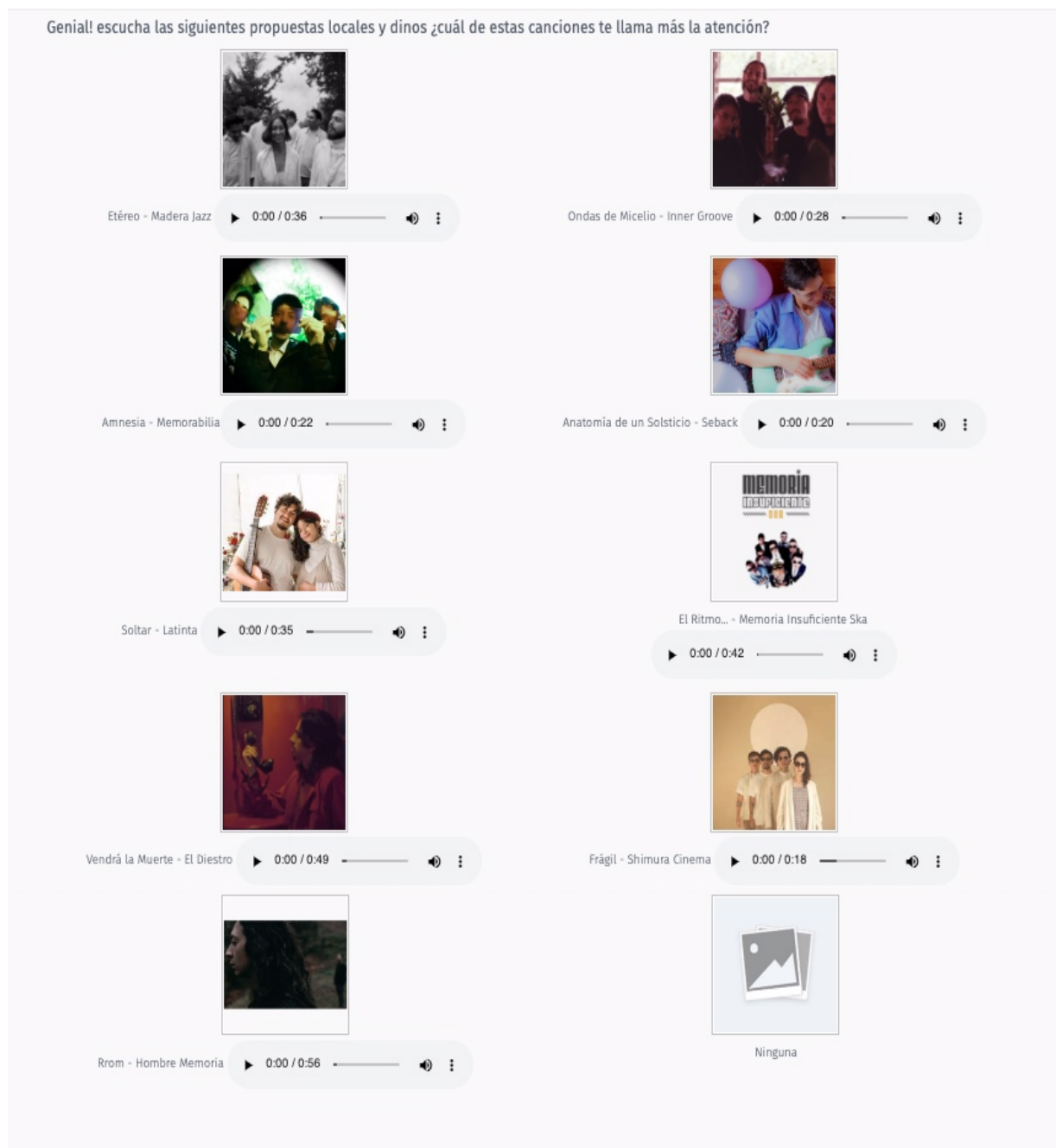
Por su parte, el proceso de selección se realizó por medio de una encuesta online (ver figuras 1 y 2), en la plataforma QuestionPro (<https://www.questionpro.com>), en donde se preguntó a un grupo de 60 personas melómanas con gustos musicales distintos, que oscilan entre

los 18 y los 36 años – fracción que representa al público objetivo del proyecto – el nivel de interés por uno de los sencillos preseleccionados.

Figura 1

Encuesta

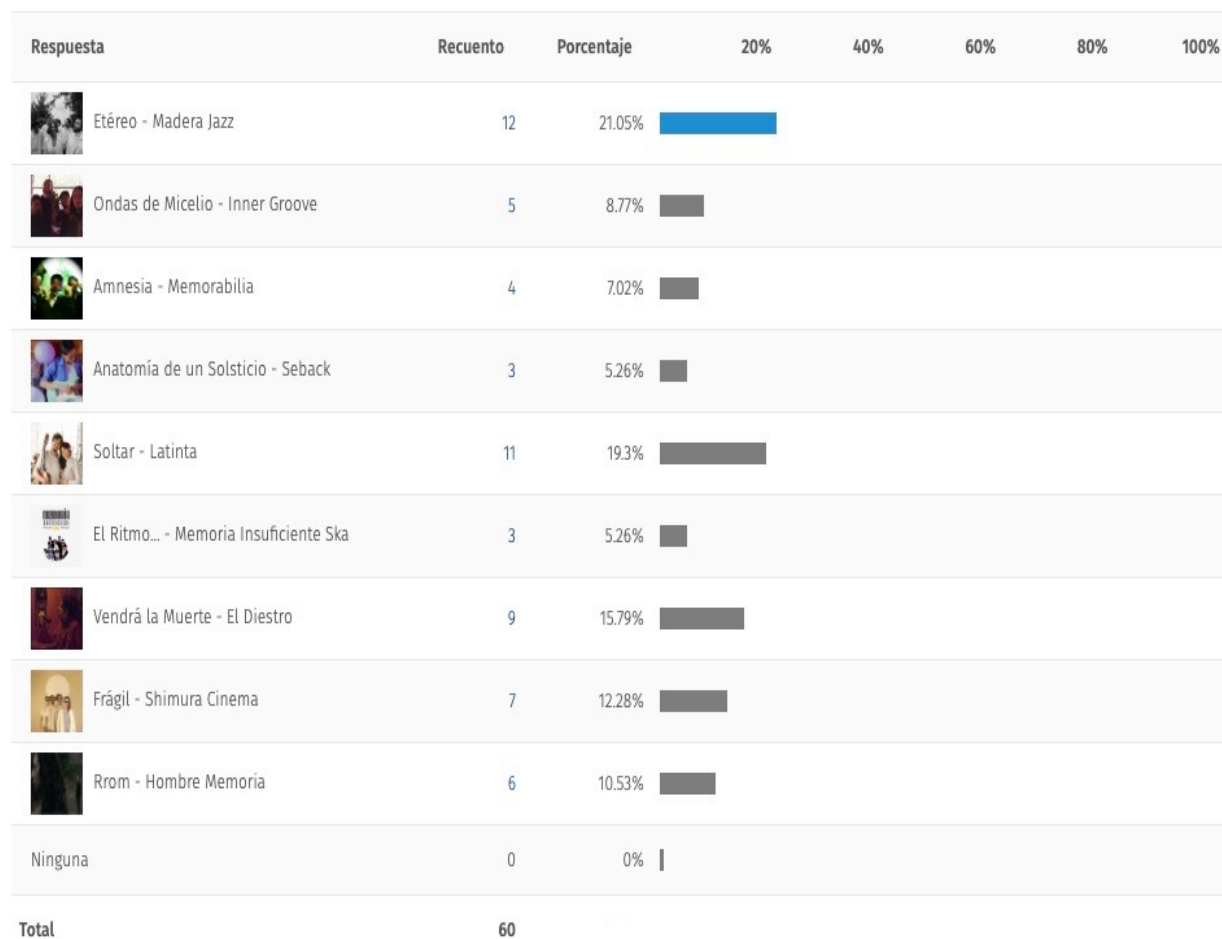
Genial! escucha las siguientes propuestas locales y dínos ¿cuál de estas canciones te llama más la atención?



Song Title	Artist	Duration
Etéreo	Madera Jazz	0:00 / 0:36
Ondas de Micelio	Inner Groove	0:00 / 0:28
Amnesia	Memorabilia	0:00 / 0:22
Anatomía de un Solsticio	Seback	0:00 / 0:20
Soltar	Latinta	0:00 / 0:35
El Ritmo...	Memoria Insuficiente Ska	0:00 / 0:42
Vendrá la Muerte	El Diestro	0:00 / 0:49
Frágil	Shimura Cinema	0:00 / 0:18
Rrom	Hombre Memoria	0:00 / 0:56
Ninguna		

Figura 2

Resultados de la encuesta



Tras reunir y cotejar los resultados, los sencillos seleccionados fueron: *Etéreo II* de Madera Jazz y *Soltar* de la Latinta, siendo las más votadas, seguidas por *Vendrá La Muerte* de El Diestro y *Frágil* de Shimura Cinema, respectivamente.

Análisis musical

Con carácter previo al análisis se llevó a cabo una fase complementaria que consistió, grosso modo, en dos actividades: en primer lugar, con el fin de establecer hipótesis intersubjetivas que permitieran un análisis interpretativo más amplio y contextualizado, se realizó una nueva reunión con el grupo de enfoque (de la preselección) en la que se socializaron

perspectivas, sensaciones e inquietudes sobre las canciones seleccionadas. Algunos de los datos recopilados fueron expresiones como: velorio para “Vendrá la Muerte” o incompletitud para “Soltar” y preguntas como: ¿por qué “Etéreo” suena tan etéreo? o ¿por qué “Frágil”, a pesar de ser bailable, suena tan nostálgica?; posteriormente, se realizaron, como material de apoyo, cada una de las transcripciones de los sencillos seleccionados.

Ahora bien, el siguiente análisis, inspirado en los métodos propuestos en el apartado *sobre el análisis musical* (pp. 18, 19 y 20), se centró en explorar las dimensiones tanto musicales como no musicales de las canciones “Etéreo II”, “Soltar”, “Frágil” y “Vendrá la muerte”, para establecer el marco analítico e interpretativo de estas, es decir, sus aspectos y significado.

“Etéreo II” de Madera Jazz

Esta canción, suscrita al género jazz colombiano, es la novena del álbum *Cuando Nos Movemos* publicado en 2022.

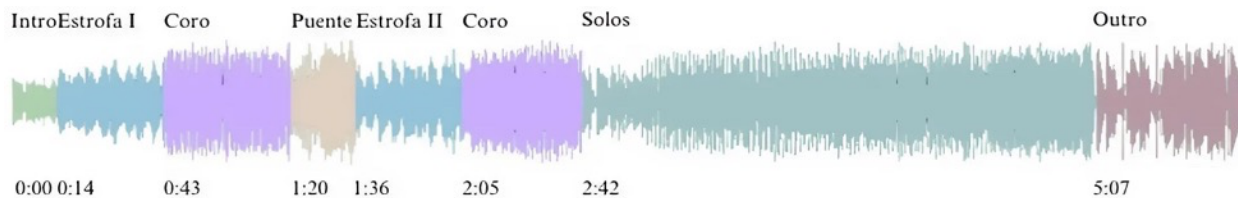
Marco analítico.

La textura. Es tanto contrapuntística como de melodía acompañada. Se basa, como es tradicional en el jazz moderno, en una capa rítmico-armónica conformada por batería, bajo eléctrico y guitarra eléctrica y una capa melódica por voz y vientos (clarinete y flauta). Esta se caracteriza por la variedad estilística e interpretativa de *grooves*; los distintos roles, líderes y/o acompañantes que desempeñan los vientos, el bajo y la guitarra; y los juegos contrapuntísticos entre los distintos timbres a lo largo de la canción, al igual que por el cambio en la profundidad del espacio en la segunda estrofa por el exceso de *echo* en la guitarra.

La forma. Es el estándar binario simple (estrofa – coro), dividida en: (Ver Figura 3)

Figura 3

Forma de Etéreo II



Esta se distingue por ser híbrida dado que en las secciones puente y *outro* utiliza elementos rítmicos ajenos al jazz (género preponderante en la canción) correspondientes, en este caso, al currulao del pacífico colombiano.

La armonía. es modal, abarca las siguientes progresiones: (Ver Tabla 2)

Tabla 2

Progresiones armónicas de Etéreo

Intro / Estrofa I	F#m7 F#m7	Gmaj7 Gmaj7	F#m7 Bm7	Bm7 A (C#°/G)	A	Bm7	
Coros	C#°/G	Gmaj7	F#m7	C#m7b5 /E	Dmaj7/F	C#m7b5 /E	Dmaj7/F
Puente	Em7_6	F#m7_6	Gmaj7	Gm6	C#°/G	F#m7	
Estrofa II	Em7	F#m7	Gmaj7	F#m7			
Solos	Em7 Bm7	F#m7 Cmaj7	Gmaj7 Am7	Cmaj7 Fmaj7			
Outro	Em7	Bm7	Gmaj7	Gmaj7	F#m7		

Nota. Sujetas a rearmonizaciones propias del estilo.

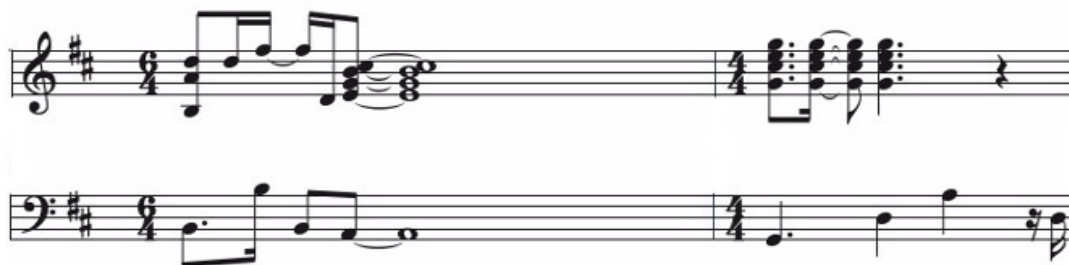
Todas estas progresiones, excluyendo la de la sección de solos (que se basa en los modos de G mayor), están basadas en los modos de D mayor y, guardan, por sus guiños al modo eólico, dórico e incluso al mismo jónico, cierta ambigüedad respecto a su centro tonal. Sin embargo, el ritmo armónico y la(s) cadencia(s) lidia(s) sugieren, considerablemente, al modo G lidio como centro principal. Cabe mencionar que, el Gm6 y el Fmaj7 de las secciones puente y solos respectivamente son solo acordes de intercambio modal.

El ritmo. Se desarrolla a lo largo de las siguientes estructuras: una de 6/4 que abarca *intro* y estrofas; una de 4/4 que se suma en coros y solos, y por último, una de 6/8 que corresponde al

currulao del puente y el *outro*. Consiste entonces, grosso modo, en cambios métricos (ver Figura 4) sobre una equivalencia de pulso igual pulso y superposiciones rítmicas entre cuartos y octavos.

Figura 4

Ejemplo de ritmo



Nota. Cambio métrico de la Estrofa I al Coro

La melodía. Opera de tres maneras distintas: la primera, para las estrofas, consiste en una línea melódica cordal que cita por momentos a la escala pentatónica menor de F# y en otros al modo B eólico. La segunda, para los coros, en una secuencia melódica, en su mayoría, por grados conjuntos que se muda al modo lidio (ver Figura 5). La última, en unas melodías instrumentales, ejecutadas por lo vientos a lo largo de la canción, con influencias del *bebop* donde se emplean pasajes rápidos, bordaduras cromáticas y notas cordales. Cada una de estas melodías tiene un uso reiterado de síncopas, anacrusas y variaciones rítmicas.

Figura 5

Ejemplos de melodía



Nota. Secuencia melódica del coro.

La letra. (Ver Apéndice E)

Marco interpretativo.

El mensaje. Hace alusión a la etereidad inherente que tienen las cosas, las personas y la vida misma. Hecho que se percibe en aspectos como:

El ritmo. Por la constante resignificación del pulso (los cambios continuos de compás sobre un mismo pulso) y combinación de ritmos (polirritmia) que, en este caso, retratan esos cambios que atraviesa el o la protagonista del texto, como ocurre con la métrica en el paso al coro, que se mueve de 6/4 a 4/4, al tiempo que el texto dice “*desaparecer de aquí, mirar hacia otro mar*” o con la guitarra, en la segunda estrofa, que se separa de la base interpretando tresillos (octavos) sobre cuartos, a la vez que se oye “...*es mejor bifurcar nuestros caminos*”. Estos recursos podrían entenderse incluso como una especie de figuralismo.

La armonía. En principio, por el uso del modalismo, el cual no solo sumerge al oyente en una sonoridad etérea, sino que rompe de entrada con la estabilidad que evocaría lo tonal, como sucede con la progresión de la *intro* y la estrofa I que, dada la ambigüedad típica de lo modal, sugiere hasta dos posibles modos como centro tonal: el modo lidio y/o el modo eólico. Adicionalmente, por la gran variedad de progresiones, seis para ser exactos, que, en este contexto, reflejan la sensación de impermanencia suscitada en el texto.

La melodía. Puntualmente, en las líneas de la voz, por el exceso de figuraciones sincopadas y la entrega rubateada que, para este caso, refuerzan el carácter cambiante e inestable expresado tanto en la letra como en la música.

“Soltar” de Latinta

Esta canción de naturaleza acústica y melódica, típica del género folk-acústico, es la segunda del EP *Riela Luna* publicado en 2023.

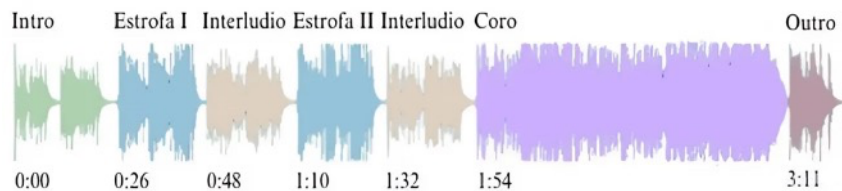
Marco analítico.

La textura. Es homofónica y de melodía acompañada, salvo por una melodía momentánea que es contrapuntística. Se basa en un diseño propio de la canción de autor: una capa rítmico-armónica de solo guitarra, una capa melódica a dos voces y, en este caso específico, una capa extra de cuerdas meramente ornamental. Esta se caracteriza por el cambio (textural) que experimenta el coro con el contrapunto de las voces y la entrada de las cuerdas, así como por la alternancia de la guitarra en su rol como solista (enlace instrumental a las partes vocales) y acompañante a lo largo de la canción.

La forma. Por su símil estructural, recuerda, sutilmente, a la canción estrófica (*intro* – estrofa – interludio – estrofa – *outro*), pero dada la inclusión de material nuevo al final de la canción, responde, en su lugar, al estándar binario simple, dividida en: (Ver Figura 6)

Figura 6

Forma de Soltar



La armonía. Consiste básicamente en una cadencia suspensiva de cuatro acordes en Eb menor, sobre la cual se van dando una serie de variaciones, en primer lugar, gestos, como es típico en tonalidad menor, de sus paralelos dórico y frigio. En segundo lugar, una tonización al iv grado al final de cada estrofa y, por último, una modulación a Eb dórico en la segunda mitad del coro. Cabe aclarar que, el acorde Bm7/D es una aproximación cromática. (Ver Tabla 3)

Tabla 3

Progresiones armónicas de Soltar

Intro	Ebm7	Bm7/D	Bbm/Db	Abm/Cb				
Estrofas <i>*tonización</i>	Ebm7	Bm7/D	Bbm/Db	Abm/Cb	Ebm/Gb	Eb/G	Abm	Fb/Ab gesto frigio
Interludios	Ebm7	Bm7/D	Bbm/Db	Cm7b5 gesto dórico				
Coro <i>*modulación</i>	Ebm7 Ebm7	Bm7/D Fm7	Bbm/Db Gbmaj7	Abm/Cb Ab7				

El ritmo. Se desenvuelve en una métrica de 4/4. Este se caracteriza en gran medida, por la interpretación ad libitum (más rápido y rubateado en las secciones instrumentales que en las vocales), así como por el uso generalizado de patrones rítmicos cortos y repetitivos. (Ver Figura 7)

Figura 7

Ejemplo de ritmo de la guitarra



Nota. Patrón rítmico principal

La melodía. Opera de dos formas: durante las estrofas, consiste en una homofonía a dos voces que enfatiza diatónicamente los grados del relativo (Gb) mayor y a lo largo del coro, consta, sobre todo, de un contrapunto entre dos motivos (ostinatos), uno, con figuraciones cortas y el otro, más largas, que se desarrollan entre Eb menor y, más tarde, junto con la ligera modulación, Eb dórico. (Ver Figura 8)

Figura 8

Ejemplo de melodía

(te rie go) (na ces nue va men te)

de ja re sol - tar, cuan do sea de di a ju ro de ja re sol - tar, cuan do sea de di a ju ro

Nota. Contrapunto del coro

La letra. (Ver Apéndice F)

Marco interpretativo.

El mensaje. Remite a esa lucha interna que conlleva el proceso de soltar algo, bien sea a una persona, situación, hábito o emoción, a pesar de querer hacerlo. Circunstancia que se percibe en aspectos como:

La armonía. Antes que nada, por el uso persistente de la semicadencia de subdominante a lo largo de la canción que, al carecer de resolución (cadencia suspensiva), deja en el oyente una sensación general de incompletitud, como la narrada en el texto. En segundo lugar, por presentar, mediante distintos *voicings*, alguno que otro guiño al relativo mayor, como ese que se da con el iv grado menor al final de la cadencia principal que, por encontrarse en primera inversión, aparenta ser más un IV mayor con sexta, de la escala de Gb, o, lo que es lo mismo, un IV con la segunda o novena de Gb en la soprano, esperando ser resuelta a la tónica, lo que, en este escenario, alude sutilmente a la expectativa de soltar. Por último, por la modulación (al dórico) y el movimiento contrario que se presentan en la progresión del coro, ya que estos simbolizan, aún más, la tan anhelada sensación de dejar ir.

La melodía. Por un lado, por ser contrastante a la armonía (líneas melódicas resaltando el relativo mayor mientras el acompañamiento está en Eb menor), lo cual, en este caso, refuerza completamente, además de la esperanza expresada en la letra, la introducida antes por el guiño al Gb. Por otro lado, por las personalidades contrarias tanto rítmica como melódicamente (juego contrapuntístico) que tienen las líneas del coro, pues representan en todo su esplendor esa contrariedad del personaje principal que clama: “*cuando sea de día juro dejaré soltar*”, al tiempo que su otro yo dice “*te riego, sigues en mi mente*”.

El ritmo. Por la fluctuación en la velocidad del pulso debido a la interpretación ad libitum, que evoca ese ir y venir inmanente al duelo.

La textura. Por la adición de un nuevo timbre (cuerdas) que, al dar una mayor profundidad y expresividad durante el coro, intensifica el estado caótico y el clímax de la canción.

“Frágil” de Shimura Cinema

Esta canción de dance pop es la homónima del sencillo *Frágil* publicado en 2022.

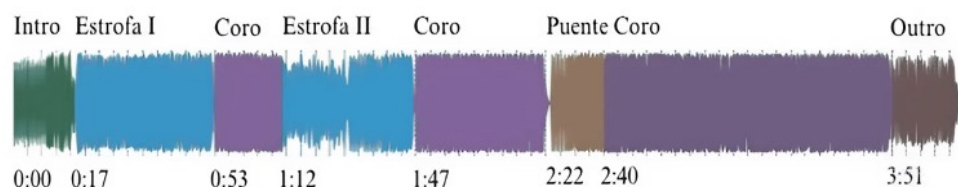
Marco analítico.

La textura. Es de melodía acompañada. Se basa en un diseño típico de los géneros derivados del dance: una capa rítmico-armónica compuesta por batería electrónica, bajo eléctrico y sintetizador y una capa melódica por voz, secuenciador y guitarra eléctrica. Esta se caracteriza por la variedad de efectos (filtro pasa bajas, *rise up*, *reverbs* y *delays*) y recursos tímbricos (el clásico - en casi cualquier canción popular - ascenso de la melodía al registro agudo de la voz, el doblaje de esta a la octava, las contramelodías llevadas por el secuenciador y el reemplazo de la voz por la guitarra), usados a lo largo de toda la canción.

La forma. Es el estándar binario simple (estrofa – coro), dividida en: (Ver Figura 9)

Figura 9

Forma de Frágil



La armonía. Es no funcional y, posteriormente, modal. Consta entonces de un bucle armónico conformado por dos acordes (menores) que se sostiene sin variación alguna casi hasta

el puente de la canción, y de una progresión lidia que, tras alternarse un par de veces con la relación armónica anterior, se establece, finalmente, como modo principal. (Ver Tabla 4)

Tabla 4

Progresiones armónicas de Frágil

Intro, estrofas y coros	G#m7	D#m7	
Puente, coro final y outro	Emaj7	G#m7	D#m7

El ritmo. Está basado, sistemáticamente, en un patrón que marca las cuatro negras del compás (en el bombo) conocido como *four on the floor* (ver Figura 10). No obstante, también se ve atravesado por adornos e interacciones rítmicas tanto regulares como sincopadas, que van variando la densidad de cada sección.

Figura 10

Ejemplo de ritmo

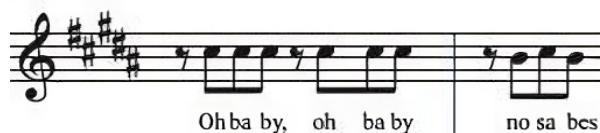


Nota. Four on the floor

La melodía. Consiste, grosso modo, en una serie de motivos rítmico-melódicos de dos compases, algunos de comienzo acéfalo y otros tético, que se caracterizan por sus repeticiones contiguas y por ser contrastantes con relación a la armonía; es decir, por la repetición de cada uno de estos motivos sobre un acorde distinto (ver Figura 11). Aunque en la voz no hay mayores cambios con la llegada del lidio, la guitarra posteriormente, en su rol melódico, se encarga de enfatizar este modo.

Figura 11

Ejemplo de melodía



Nota. Motivo acéfalo

La letra. (Ver Apéndice G)

Marco interpretativo.

El mensaje. Evoca la dependencia y la fragilidad generada por un vínculo disfuncional, en especial, de índole romántico y/o pasional. Estados que se perciben en aspectos como:

La armonía. De entrada, por la progresión inicial que, al ser cíclica y de acordes exclusivamente menores, por una parte, representa ese círculo vicioso que no logra abandonar la interlocutora y, por otra, la tristeza como sentimiento guía de la narrativa. Y, más tarde, por el acorde de Emaj7 (centro tonal de la progresión lidia) que, si bien al inicio se percibe como un gesto arbitrario, en este contexto, es la encarnación de ese lugar “mejor” al que, según afirmaciones como “cada día se me va anhelando otro lugar” o “...lo siento, debo irme a otro lugar”, se ansía llegar.

La textura. Por el uso deliberado de efectos que son, en resumidas cuentas, los encargados de dar mayor definición o intensidad a las emociones, como el filtro pasa bajas que, al enmascarar las frecuencias altas y medias, simboliza esos episodios de ensimismamiento (inmersión) que atraviesa el personaje en fragmentos como “just imagine, all you’ve got to do is tragic” (puente), o el rise up que anuncia la desesperación o agitación que se expresa en el coro y, finalmente, las reverbs y delays, en especial las utilizadas en la voz, que personifican esos ruidos o pensamientos internos.

La melodía. Por la alternancia entre líneas melódicas más alargadas y fluidas que además se ubican en el registro medio de la voz (para las estrofas) y líneas más entrecortadas, repetitivas y colocadas en el registro agudo (para los coros) que, de un lado, refleja esa curva o inestabilidad

emocional que atraviesa la protagonista y, de otro, intensifica las afirmaciones más viscerales, como “oh baby...no sabes cómo duele tenerte tan cerca...”, entre otras.

El ritmo. Por su groove constante (sobre los 100 bpm) que, además de ser común dentro del Dance Pop, comprende características que tradicionalmente se asocian a lo alegre o divertido y que, en este contexto, representa un aparente bienestar (distracción) que se contrapone a la fragilidad o vulnerabilidad que evocan los demás aspectos, lo que subraya ese conflicto emocional que narra la canción.

“Vendrá la muerte” de El Diestro

Esta canción rockanrolera ocupa el tercer lugar en el álbum *En la Diestra de Dios Padre* publicado en 2023.

Marco analítico.

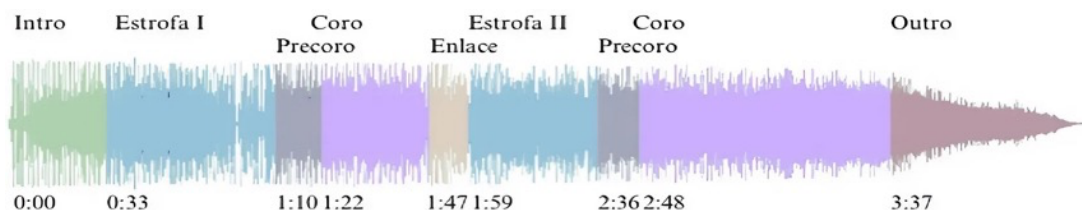
La textura. es homofónica y de melodía acompañada. Se basa en un diseño estándar dentro de su género: la batería, bajo eléctrico, guitarra acústica y mellotrón cubren la capa rítmico-armónica, mientras los vientos - seguro traídos del jazz - y la voz ocupan la capa melódica. Esta se caracteriza por el intercambio de roles por parte de la guitarra rítmica, que participa de la sección melódica en el enlace al primer precoro; el bajo, que dobla y refuerza los *backgrounds* de los vientos al final del primer coro y los vientos, que además de ejecutar su rol como *backgrounds*, tan sólo ornamentales, terminan por un lado, reforzando el *groove* de la segunda estrofa con un ostinato rítmico y por otro, en el caso del saxofón, tomando el lugar de solista durante el *outro* de la canción. Además, el uso de recursos tímbricos, ya bien conocidos, como el ascenso de la melodía al registro agudo de la voz y, junto con la incorporación de los demás platos, la apertura del *hi-hat* en los coros. Finalmente, la expansión y transformación del espacio textural, marcada por la llegada del segundo coro y *outro* de la canción, a través de la

introducción de unas voces sintetizadas o lo que parece ser un mellotrón bañado en reverberación y una especie de solo compartido entre el saxofón tenor y el *synth lead*.

La forma. Es ABC (estrofa – precoro – coro), dividida en: (Ver Figura 12)

Figura 12

Forma de Vendrá la Muerte



La armonía. Está basada, en su mayoría, en una línea cliché descendente (el bajo haciendo cromáticamente los grados 8-7-b7-6) sobre el acorde Ab menor. Sin embargo, esta no se ciñe a la progresión original y, en cambio, es rearmonizada por acordes más tensos e incluso variada, en un par de ocasiones, por una línea cliché ascendente con un gesto dórico. La progresión del precoro, por su parte, es una especie de cadena entre el sustituto tritonal del dominante y el dominante, que se libera finalmente con el popular II – V en busca de la tónica. (Ver Tabla 5)

Tabla 5

Progresiones armónicas de Vendrá la Muerte

Intro *rearmonizaciones	Abm 7	G b13	Gb 13	Fm 7b5		
Precoro	E 13	Eb 7	Bbm 7b5	Eb 7		
Coro *variación	Abm 7 Abm 7	G b13 Bb alt	Gb 13 Cbmaj 7	Fm 7b5 Db 7 gesto dórico	Bbm 7b5	Eb 7

El ritmo. Consiste en un *groove* sincrético en el que convergen, además del patrón base, típico del rock, en la batería, la clave tradicional de la bossa nova en la guitarra y las figuraciones características del funk en el bajo. (Ver Figura 13)

Figura 13

Ejemplo de ritmo



Nota. Línea de bajo (funk)

La melodía. Es diatónica y en su mayor parte anacrúsica. Se desarrolla en dos sentidos: en las estrofas y el precoro, está conformada, esencialmente, por motivos distintos y sincopados. Contrario de lo que sucede en los coros, donde está basada en la isorritmia de un mismo motivo que, si bien es anacrúsico, es regular (ver Figura 14). Paralelamente se identifican, a lo largo de la canción, una serie de melodías instrumentales bien sea regulares o sincopadas, de carácter contrapuntístico, homofónico y/o solista que operan como refuerzos de la armonía o como conectores entre frases y secciones.

Figura 14

Ejemplo de melodía



Pues por las no ches tu de bi li da — ad

Nota. Isorritmia del coro

La letra. (Ver Apéndice H)

Marco interpretativo.

El mensaje. Hace referencia al recorrido de un personaje hacia al inframundo, cuyo carácter frente a la muerte parece ser tanto resignado como intrépido e incluso seductor.

Narrativa que se percibe en aspectos como:

La armonía. En términos generales, por la elección de una tonalidad menor que, a su vez, se desarrolla mediante una línea cliché de acordes cromáticos, descendentes y en su mayoría

tensionantes, lo que, por un lado, transmite esa sonoridad oscura y casi angustiante que prevalece a lo largo de la mayoría de las secciones y, por otro, simboliza concretamente esa ruta clásica, concebida en descenso, de llegada al inframundo.

La textura. Principalmente, por acudir a diversos timbres y gestos que sitúan al oyente en una atmósfera lúgubre, como pasa con los apoyos esporádicos de vientos que, por su registro grave y su carácter parco y punzante, exacerbaban la tensión en el ambiente, con el synth melódico del segundo precoro que, imitando a una trompeta, opera como referencia sutil a la marcha fúnebre o con los acompañamientos de mellotron bañados en reverb que, emulando a un ensamble coral en una iglesia, confieren ese aire propio de un ritual litúrgico. Adicionalmente, por el tratamiento progresivo del groove en la batería, igualmente bañada en reverb, como recurso para plasmar la turbiedad y el caos que delimitan ese infierno de la historia.

La melodía. Por la presencia de isorritmos en todas las líneas del coro que, tras evocar ligeramente técnicas comunes de la música culta sacra (por ejemplo, motetes isorítmicos y misas renacentistas), confieren ese aire religioso que, en este caso, refuerza el imaginario fúnebre que insinúa la canción.

Producción del podcast

Finalmente, con el repertorio analizado y de cara a la última etapa de esta metodología, se iniciaron las actividades en torno a las siguientes tres fases:

Preproducción

En esta fase se realizaron tanto la estructuración del contenido como la conceptualización sonora y visual del podcast.

La sintonía. Se compuso en respuesta a uno de los ejes esenciales del podcast: el componente alternativo. Esta consiste entonces en un riff de bajo, como elemento central, un

acompañamiento de guitarra y un *groove* de batería en los que coincide el carácter rítmico y sincopado de las músicas latinoamericanas con armonías no funcionales propias del rock (género precursor del género alternativo). (Ver Figura 15)

Figura 15

Partitura de la sintonía

The image displays a musical score for guitar and bass, organized into three systems. Each system consists of two staves: an Electric Guitar (E.Gtr.) staff in the upper position and a Bass staff in the lower position. The music is written in 4/4 time. The first system shows a sparse arrangement with the guitar staff mostly empty and the bass staff containing a rhythmic line. The second system introduces more complex guitar parts with chords and arpeggios, while the bass continues its rhythmic pattern. The third system features dense, intricate guitar parts with many chords and arpeggios, and the bass part remains active with a syncopated rhythm. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings.

La portada ad-hoc. Se realizó, por medio de la herramienta de diseño Canva

(<https://www.canva.com>), siguiendo los lineamientos técnicos planteados por la plataforma distribuidora Spotify (2024). Formato: JPEG, PNG. Tamaño: 3000 x 3000 píxeles. Proporción: 1:1 Modelo de color: RGB. (Ver Figura 16)

Figura 16


Portada



El guion y la estructura. Se ajustaron, de acuerdo con lo señalado en el apartado *sobre el podcast* (p.13), a uno *técnico, abierto y europeo* donde figuraran los enunciados clave para las secciones de introducción, análisis y cierre y, otro, *literario* que contuviera en detalle cada una de las preguntas para la sección de entrevista (ver Figura 17).

Figura 17

Ejemplo de guion

<p>Capítulo 1 Título: ¿Por qué Etéreo suena etéreo? Duración: 15 minutos Locutores L1: Elvis Quintero L2: Laura Tobón</p>			
Duración aprox.	Bloque	Instrucciones/Intervenciones/Mx	
40 seg.	Introducción	<p>Locutor 1 <i>Sintonía de fondo</i> Presentación del capítulo y resumen sobre la temática del podcast. Presentación de la canción y artista a analizar en el capítulo.</p>	

10 min.	Análisis	<p><i>Música sube y fondea</i> Charla en el estudio <i>Locutores 1 y 2</i> Tema: Ritmo (métricas y resignificación del pulso) <i>Música</i> Tema: Armonía (modalismo) <i>Música</i> Tema: Las melodías <i>Música</i></p>
4 min.	Entrevista	<p><i>Música de fondo</i> L1: Démosle entonces la bienvenida al primero de ellos. Bajista, director artístico y por supuesto uno de los compositores de Madera Jazz. Mateo Saldarriaga. Entrevistado: Responde</p>
		<p>L2: Bueno, la idea es que nos contés sobre el proceso detrás de Etéreo, pero antes contáanos qué lidera el proceso compositivo de Madera Jazz en general? la música o la letra? es decir, cuál suele llegar primero? Entdo: Responde L1: Y sentís que lo musical, sea que llegue antes o después del texto, abarca lo que quieren manifestar? o es con la llegada de la letra que (aparece) se asoma un/el significado? Entdo: Responde L2: Ahora sí, cómo fue el proceso detrás de Etéreo? y ¿en qué momento apareció el concepto de etereidad? Entdo: Responde L1: La sensación musical de etereidad es indiscutible. Desde que aspectos musicales, crees que, lograron esa sonoridad? y ¿cómo los usaron para darle sentido a la canción? Entdo: Responde L2: El ritmo es, para nosotros, lo que marca, en gran parte, esa sonoridad volátil y cambiante del tema ¿contáanos más de esa hibridación de estilos y ritmos? Entdo: Responde</p>

		<p>L2: Bueno Mateo y una última pregunta ¿qué viene para los fans de Madera Jazz este 2024? ¿en qué andan trabajando?</p> <p>Entdo: Responde</p> <p>Juego de preguntas rápidas</p> <p>La melodía en eólico y la armonía en lidio de las estrofas. ¿criterio o serendipia?</p> <p>Paso del 6/4 de la estrofa al 4/4 del coro. ¿criterio? o ¿serendipia?</p> <p>Ese solo tan brutal que te tiraste. ¿criterio? o ¿serendipia?</p>
30 seg.	Cierre	<p>Llamada a la acción y despedida.</p> <p><i>Sintonía de fondo</i></p>

Nota. Capítulo 1 ¿Por qué Etéreo suena etéreo?

Grabación

La grabación de los episodios, retomando lo contemplado en el apartado *sobre el podcast* (p.16), se realizó mediante el siguiente equipamiento y configuración: (Ver figuras 18 y 19)

Los equipos. Se utilizaron tres micrófonos *Shure SM58* (con su respectivo filtro anti-pop) debido a su capacidad para centrarse tanto en la fuente sonora predominante, como en las frecuencias donde se encuentra la mayor parte de la energía de la voz humana; unos audífonos *Audiotechnica Ath-m50x* por su diseño cerrado y unos *Beyerdynamic DT 880* que, si bien son semiabiertos, se usaron con conocimiento de causa para obtener cierta consciencia del entorno, al tiempo que se interactuaba en la grabación; una interfaz de audio *Tascam Serie 208i* por sus preamplificadores capaces de manejar una amplia gama de niveles de señal sin introducir distorsión perceptible y manteniendo un bajo nivel de ruido de fondo y el software de grabación de audio *Logic Pro X*. Adicionalmente, se usó, como herramienta didáctica, un controlador MIDI Arturia KeyLab 49 Essential.

El set up. Los micrófonos se ubicaron directamente (On axis) hacia la boca de cada locutor a una distancia, más o menos, de entre 10 a 15 cm, con el fin de reducir el *bleed*, aprovechar el efecto de proximidad (crucial en este tipo de locuciones) y garantizar una captura detallada de la voz. Además de esto, se aplicó una ligera inclinación para evitar sibilancias y sonidos plosivos.

La ganancia, por su parte, se ajustó sobre todo al volumen natural y elevado de cada voz, pero sin perder de vista la, bien conocida, zona segura o nivel de referencia (-18 dBfs y -12 dBfs), de manera que se evitasen distorsiones y se mantuviese una óptima relación señal-ruido.

El espacio. Todas las grabaciones se realizaron en un *home studio* (reacondicionado en función del podcast), ubicado en el barrio Laureles de la ciudad de Medellín.

Figura 18

Grabación de análisis



Nota. Capítulo 4 ¿A que suena que Vendrá la Muerte?

Figura 19

Grabación de entrevista



Nota. Capítulo 1 ¿Por qué Etéreo suena etéreo?

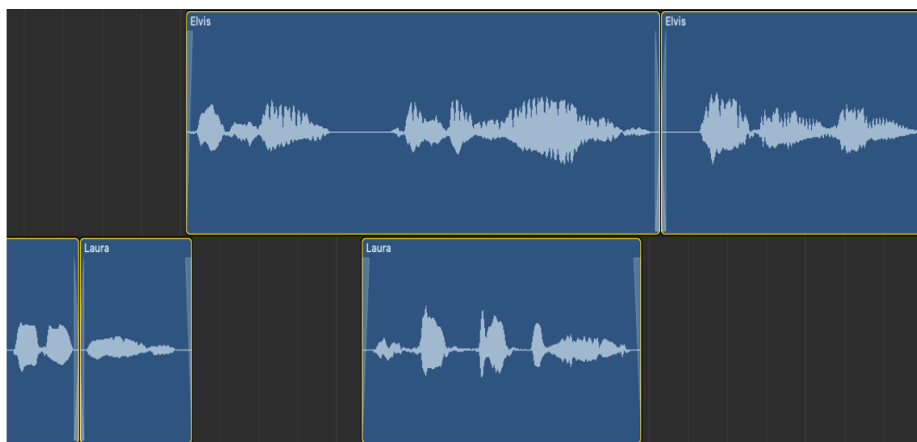
Postproducción

En esta fase se desarrollaron las siguientes tres actividades:

La edición. (De todo el material de audio grabado) se realizó por medio de las funciones *ripple edit* y fundido cruzado. (Ver Figura 20)

Figura 20

Edición del audio grabado

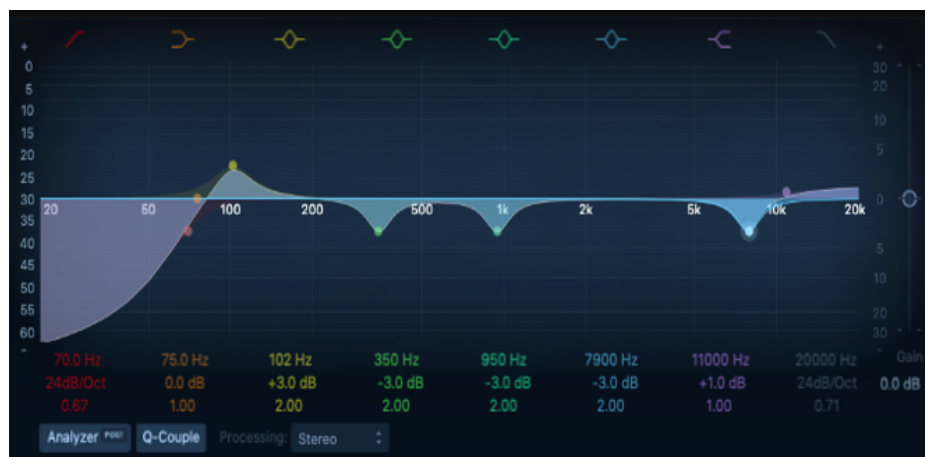


La mezcla y masterización. Se llevó cabo mediante los siguientes procesamientos:

Ecuación. Si bien se realizaron ajustes personalizados para cada locutor e invitado, se adoptó un ajuste general que consistió, primero, en cortar los graves alrededor de 70, 80 kHz, ya que no hay mucha información de las voces por debajo de esas frecuencias, en cambio, sí ruido de fondo no deseado. Segundo, en realzar la zona de los 100 kHz aproximadamente, para darle el, ya mencionado, efecto de proximidad. Tercero, en reducir el sonido encajonado que se encontraba, por los 400 kHz, debido, en parte, a las propiedades del espacio. Cuarto, en atenuar la nasalidad en torno a los 1000 kHz y, finalmente, en añadir algo de claridad cerca de los 10 kHz. (Ver Figura 21)

Figura 21

Ecuación base de los episodios



Nota. Channel EQ Plug-in nativo de *Logic Pro X*.

Compresión. Aunque, al igual que con la ecualización se realizaron adaptaciones específicas a las particularidades de la voz de cada participante, se estableció una configuración estándar, un umbral ligeramente por debajo de la señal, un ratio moderado (4:1) y un ataque y una liberación rápidos, que sirvió como punto de partida para dar uniformidad a los cambios de ganancia. (Ver Figura 22)

Figura 22

Compresión base de los episodios



Nota. Compressor Plug-in nativo de *Logic Pro X*.

Limitación. Se fijó, con la ayuda del Pro L2 de Fabfilter, en primer lugar, un techo en -1 dB para no distorsionar y, luego, una ganancia en unos 6 dB hasta alcanzar el nivel de más o menos -16 LUFS, recomendado por la plataforma Apple Podcast (2024). (Ver Figura 23)

Figura 23

Limitación de los episodios



Publicación

La distribución se realizará por medio de una plataforma de alojamiento, que en este caso fue Spotify for podcasters. Esta publica automáticamente en Spotify. En aras de procurar varias opciones para el acceso al material, se utilizará el código RSS del podcast para solicitar su publicación en otras plataformas de streaming como Apple Podcast, Podimo, entre otras.

CONCLUSIONES

La creación de este podcast de divulgación enfocado en músicas alternativas, locales y emergentes fue una idea que, desde el principio, enfrentó, además de la problemática por la cual surge este proyecto, otro gran desafío; pues la búsqueda de antecedentes o referentes que sirvieran de inspiración dejó entrever la escasez de información técnica y/o teórica que permitiera orientar y sistematizar procesos de gestión y divulgación musical en proyectos de este tipo. Sin embargo, dicho desafío, en vez de asumirse como una limitación, representó una oportunidad que se tradujo en la realización exitosa de la primera temporada de un podcast, podría decirse, precursor en el análisis musical (riguroso pero accesible que trasciende el contenido de opinión) que contribuye a la visibilización de distintas músicas alternativas y emergentes hechas en Medellín.

De la misma manera, se desarrolló cada etapa y fase estimada en el proyecto. En la fase de preselección, se aseguró un cubrimiento amplio de artistas actualmente activos en la escena alternativa local, a través de la capacidad propositiva y el conocimiento previo de estas músicas por parte del grupo de enfoque. En la selección, por su parte, se reflejó con precisión las preferencias del público objetivo gracias a la inclusión de una muestra considerable y diversa de encuestados. Por otro lado, la etapa de análisis musical arrojó como resultado cuatro interpretaciones exhaustivas en cuanto al contenido y significado de los aspectos para y extra-musicales de las canciones seleccionadas, mediante una modalidad podría decirse “sui generis” inspirada, a su vez, en metodologías enfocadas en el análisis de la música popular. Finalmente, en la producción, se obtuvo un podcast de alta calidad, accesible y entretenido para la audiencia, de un lado, por la creación de narrativas vastas en analogías, metáforas y ejemplos sencillos que

facilitaron la transmisión del contenido y, de otro, por la aplicación de técnicas profesionales durante los procesos de grabación, edición, mezcla y masterización del producto.

Aun cuando se demostró que la combinación de análisis musical y *podcasting* es una herramienta capaz de contribuir significativamente con el conocimiento y la apreciación de música alternativa, local y emergente, es claro que este material no alcanza a abarcar todas las propuestas artísticas que se hayan vigentes en la ciudad ni mucho menos satisface todas las necesidades, respecto a divulgación o visibilización de la escena alternativa. No obstante, hace un llamado y resalta la importancia de seguir investigando, creando y gestionando espacios y proyectos semejantes, que favorezcan y reivindiquen el trabajo de los artistas y a su vez contribuyan con la generación y formación de nuevos públicos. Asimismo, se espera que este también sirva como referente o guía para divulgadores musicales noveles que desean crear y producir materiales del mismo estilo.

REFERENCIAS

ABISMOfm. (2019, 9 de junio) Guía práctica para hacer escaletas de podcasts.

<https://abismofm.com/guia-practica-para-hacer-escaletas-de-podcasts/>

Alvinsch. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/@Alvinsch>

Apple Podcast for Creators. (2024). *Audio requirements*.

<https://podcasters.apple.com/support/893-audio-requirements>

Arango Naranjo, S. (Presentador). (2020-presente). HagalaU [Pódcast de audio].

<http://www.hagalau.net/somos/podcast>

Baltanás, I. (Presentador). (31 de mayo de 2016). Estructura básica del podcast [Episodio de pódcast de audio]. Podcast Pro. ivoox. https://www.ivoox.com/estructura-basica-del-podcast-audios-mp3_rf_11770919_1.html

Baltanás, I. (2019). El podcast en el sector cultural. Anuario AC/E 2019 de cultura digital. 101-113. <https://bibliotecacsma.es/web/wp-content/uploads/2019/05/anuario-2019-PDF.pdf>

Chavarriaga, K. (4 de diciembre de 2023). Altavoz: dos décadas de música alternativa [Emisión de Radio]. De la Urbe. <https://soundcloud.com/radiodelaurbe/altavoz-dos-decadas-de-musica-alternativa>

David Bennett Piano. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube].

<https://www.youtube.com/@DavidBennettPiano>

El Enemigo. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/@ElEnemigoCol>

García Fidalgo, M. T. (2021). *El Lenguaje Radiofónico*. EducaMadrid.

<https://www.educa2.madrid.org/web/teresa.garciafidalgo/el-lenguaje-radiofonico>

Jaime Altozano. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/@JaimeAltozano>

- Jaramillo Morales, J. D. y Jaramillo Escobar, L. (2014). Ruido: inventario de música en Medellín. Fundación Casa de las Estrategias.
- Morris, T. Tomasi, C. Terra, E. (2008). *Podcasting for Dummies* (2da ed.). Wiley Publishing.
- Junquera, M. E. (2022, 14 de noviembre). Cómo comunicar la música: la divulgación musical. Melómano digital. <https://www.melomanodigital.com/como-comunicar-la-musica-la-divulgacion-musical/>
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press. Edición Kindle. <https://www.amazon.com/>
- Moore, A. F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Ashgate Publishing. Edición Kindle. <https://www.amazon.com/>
- Narváez, S. (Presentador). (2020-presente). Sudakas [Pódcast de audio]. <https://open.spotify.com/show/34BMBFIFN1kM7BIYf7wWvS>
- Narváez, S. (s.f.). Guía para crear tu podcast musical. MAAS. <https://maaslaplataforma.com/gestion/guia-de-buenas-practicas-maas-recomendaciones-para-iniciar-tu-podcast-musical/>
- Podcaster@s. (2022). Encuesta Pod [Conjunto de datos]. https://encuestapod.com/2022/Reporte_EncuestaPod2022.pdf
- La clase de Juan. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/@LaclasedeJuan>
- Radiónica. (2005-presente). RTVC <https://www.radionica.rocks/>
- Riaño, F. (2023). Todo Sobre Podcast (8va ed.) Publicación independiente. Edición Kindle. <http://www.todosobrepodcast.com/>. - <https://www.amazon.com/>
- Rick Beato. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/@RickBeato>
- ShaunTrack. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/@ShaunTrack>

Spotify for Artists. (2024). *Cover art requirements*.

<https://support.spotify.com/do/artists/article/cover-art-requirements/>

Tamayo, M. (2022). *Nación Rebelde* [Series documental]. Colombia: RTVC.

Tagg, P. (2013), *Music's Meanings. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press*. Versión e-book. <https://www.tagg.org/mmmsp>

Tenorio, I. (2008). *Manual del Podcaster*. Editorial Marcombo.

https://books.google.com.co/books/about/Podcast.html?id=JH5NxwEACAAJ&redir_esc=y

Villa, A. (Presentador). (2021-presente). *Cadencia* [Pódcast de audio]. Spotify.

<https://open.spotify.com/show/1sevwRTUM5NjIS6aeJujkZ>

Velasco, E. (2017). *Gestión cultural aplicada a la música independiente. Estudio de caso en Cali y Medellín Colombia*. Artseduca. No 17, p. 126-149.

https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/168319/Rey_Velasco.pdf?sequence=1&isAllowed=y

APÉNDICES

Apéndice A. Letra del sencillo Etéreo II de Madera Jazz

<https://drive.google.com/file/d/1jUaXk15oti6P-sD1PDpJz9cl7meXR5CK/view>

Apéndice B. Letra del sencillo Soltar de Latinta


<https://drive.google.com/file/d/1RHHN73wMuzQH6O45Oh9BPeh5Di8Sfa32/view>

Apéndice C. Letra del sencillo Frágil de Shimura Cinema

<https://drive.google.com/file/d/1DGAMf8DxhDAIJT6-jCCSmY2eXzTE5WRW/view>

Apéndice D. Letra del sencillo Vendrá la Muerte de El Diestro

<https://drive.google.com/file/d/1uYQV9rflCx6PxLUeGm5OHSS0Jdltctgn/view>

 Institución Universitaria	FICHA TÉCNICA DE LA PROPUESTA DE TRABAJO DE GRADO – DAH	Código	FAHXXXX
		Versión	02
Fecha		25-08-2022	
Elaborado por:		Juan Francisco Sans y Julián Brijaldo	

Título del trabajo de grado: Escuchemos lo Nuestro *podcast*: la creación de un espacio para hablar de música alternativa y emergente hecha en Medellín.

Programa Académico: Artes de la Grabación y Producción Musical.

Resumen: *Escuchemos lo nuestro* podcast es un proyecto enfocado en documentar y escudriñar los procesos creativos detrás de las canciones que le han dado vida a la escena musical alternativa de Medellín durante los últimos años. Consiste en crear y producir un podcast de divulgación musical dirigido a personas, mayormente jóvenes, en el cual se invita al oyente a vincularse —de una manera crítica y activa— con el vigente talento local, a través de metodologías enfocadas en el análisis de la música popular¹. Esto contribuye a la visibilización de diferentes expresiones musicales emergentes y al mismo tiempo al fortalecimiento de la escena alternativa medellinense.

El proyecto se relaciona estrechamente con formatos como el del divulgador Jaime Altozano en su Canal de YouTube. La primera temporada, se desarrolló como trabajo de grado del programa Artes de la grabación y producción musical de la Institución Universitaria (ITM), tiene cuatro episodios con una duración aproximada de 16 a 30 minutos cada uno.

¹ Si bien el concepto de “música popular” permanece en constante evolución, en este caso, se tomaron dos de las categorías sugeridas por Frans Birrer (1985) para aterrizarlo. Estas son: “La sociológica: La música popular es asociada con la producción para o por un grupo social particular y La tecnológica-económica: La música popular es difundida por los medios masivos y/o el mercado de masas” (Middleton, 1990, p. 4).

Palabras clave: Podcast medellinense, divulgación de música alternativa, artistas emergentes, análisis de la música popular.


Keywords: Medellinense podcast, dissemination of alternative music, emerging artists, popular music analysis.

Objetivo general

Crear un podcast de divulgación musical de cuatro capítulos dirigido a personas mayormente jóvenes, que a través de su contenido (el análisis) contribuya a la visibilización de las distintas expresiones musicales alternativas y emergentes que hay en la ciudad de Medellín.


Objetivos específicos

- . Definir una suerte de banco tanto de sencillos como de artistas alternativos y emergentes de la ciudad a tener en cuenta para el proceso de selección por medio de un grupo de enfoque (consumidor de estas músicas) de más o menos cinco personas.
- . Seleccionar los sencillos con la ayuda de una encuesta online dirigida a un grupo de aproximadamente 60 personas (melómanas) con gustos musicales distintos.
- . Analizar los sencillos seleccionados a través de la implementación de métodos enfocados en el análisis de la música popular.
- . Producir el podcast, mediante la aplicación de técnicas profesionales de edición y grabación de audio.

 Institución Universitaria	FICHA TÉCNICA DE LA PROPUESTA DE TRABAJO DE GRADO – DAH	Código	FAHXXXX
		Versión	02
Fecha		25-08-2022	
Elaborado por:		Juan Francisco Sans y Julián Brijaldo	

Marque con una X la modalidad de requisito de grado donde se inscribe su propuesta en una de las casillas de la columna derecha:

1. Trabajo de investigación creación (Marque con una X adicional el tipo de obra):		X
a. Obra creación efímera	<input type="checkbox"/>	
b. Obra o creación permanente	<input checked="" type="checkbox"/>	
c. Obra o creación procesual	<input type="checkbox"/>	
2. Monografía de grado		
3. Curso de posgrado	Nombre y correo electrónico del Coordinador del programa de posgrado que dio el aval	Código del curso
4. Seminario intensivo de grado (de acuerdo a cómo se ofrezca en el Departamento de Artes y Humanidades).		
5. Pasantía	Nombre y correo electrónico del contacto en el potencial lugar de empleo:	
6. Práctica empresarial	Nombre del lugar de interés (si es una práctica gestionada por el ITM) o Nombre y correo electrónico del contacto en el potencial lugar de empleo:	
7. Producción en Laboratorios del ITM	Nombre y correo electrónico del líder de laboratorio que dio el aval:	Código del proyecto (si aplica):
8. Trabajo derivado de la participación en proyectos institucionales	Nombre y correo electrónico del líder de proyecto en el que fue aceptado (debe adjuntarse el documento oficial):	Código del proyecto:

 Institución Universitaria	FICHA TÉCNICA DE LA PROPUESTA DE TRABAJO DE GRADO – DAH	Código	FAHXXXX
		Versión	02
		Fecha	25-08-2022
		Elaborado por:	Juan Francisco Sans y Julián Brijaldo

--	--	--	--

Estudiantes (máximo 3)

Nombre	Cédula	Correo electrónico institucional y personal	Número de teléfono celular (o fijo)
Elvis Quintero Bustamante	1152449071	elvisquintero287533@correo.itm.edu.co	3193596570

Asesores sugeridos

Nombre	Firma avalando la propuesta del estudiante	Correo electrónico
Juan Felipe Londoño	18/08/2023	decanaturaproyectosculturales@deboraa rango.edu.co

Fecha de entrega de la propuesta:	
Fecha de aprobación por el comité:	