

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



*La Gran Sangre: uso de motivos musicales en las
canciones originales compuestas para la serie*

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que
presenta:

Alvaro Jazz Jimenez Gutierrez

Asesor:

Cesar Humberto Vega Zavala


Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Cesar Humberto Vega Zavala**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *La Gran Sangre: uso de motivos musicales en las canciones originales compuestas para la serie*, del autor **Alvaro Jazz Jimenez Gutierrez**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **10%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21-mar-2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 16 de octubre de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Cesar Humberto Vega Zavala	
DNI: 40340759	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2283-5773	

Resumen

La Gran Sangre fue una serie de televisión estrenada en mayo del año 2006. Gracias a su éxito, se derivaron varios productos relacionados, como una película, cómics, blogs, dulces, un videojuego flash y un álbum musical de canciones originales de la primera temporada de la serie. Este álbum posee la particularidad de que, a pesar de no ser un álbum que contenga las piezas incidentales o leitmotifs de la serie de televisión, presenta indicios de tener desarrollos motivicos derivados del tema de la primera pieza del álbum en algunas canciones; y, pesar de que existen estudios en el campo audiovisual de *La Gran Sangre*, pocas veces siquiera se considera al álbum musical como un objeto de estudio. Es por esta razón que este trabajo pretende investigar el proceso de composición del álbum y cómo es que los motivos presentes en la primera pieza del disco se desarrollan a lo largo de las demás canciones. Para eso se revisarán y utilizarán entrevistas y declaraciones de los compositores musicales y personas involucradas en la serie, videos y podcast de redes sociales en los que se traten detalles de la creación de *La Gran Sangre*, transcripciones musicales de algunas canciones y fuentes académicas relacionadas a la música de televisión y análisis musical.

Palabras clave: motivos musicales, análisis musical, *La Gran Sangre*, música para televisión, composición audiovisual, desarrollo motivico,

Índice

Resumen	ii
Índice de figuras	v
Índice de tablas	vii
Índice de anexos	viii
Introducción	1
Preguntas de investigación	3
Objetivos	4
Hipótesis	5
Estado del arte	6
Marco teórico	11
Metodología	16
Capítulo 1. <i>La Gran Sangre</i> (serie de televisión)	17
Capítulo 2. <i>La Gran Sangre</i> (álbum musical)	20
2.1 Proceso de composición y grabación del disco	22
2.2 <i>La Gran Sangre</i> y sus compositores musicales	27
2.2.1 <i>Eduardo “Lalo” Williams</i>	27
2.2.2 <i>Daniel Pacheco Willis</i>	28
2.2.3 <i>Martín Choy</i>	29
2.2.4 <i>Bruno Macher</i>	31
2.2.5 <i>Demejotas</i>	31
2.3 <i>La Gran Sangre</i> y su banda sonora como retrato social	33
2.3.1 <i>Rock y Rock Fusión</i>	35
2.3.2 <i>Salsa</i>	37
2.3.3 <i>Hip-Hop</i>	40

Capítulo 3. Análisis musical de los motivos presentes en el disco <i>La Gran</i>	
<i>Sangre</i>	43
3.1 “Intro (Tema principal)”	43
3.1.1 <i>Transcripción Melódica</i>	44
3.1.2 <i>Análisis Melódico</i>	51
3.2 Clasificación de canciones	53
3.3 Angel, demonio	54
3.3.1 <i>Transcripción Melódica</i>	54
3.3.2 <i>Análisis melódico del uso de motivo</i>	55
3.4.1 <i>Transcripción Melódica</i>	60
3.4.2 <i>Análisis melódico del uso de motivo</i>	61
3.5 Madre	64
3.5.1 <i>Transcripción Melódica</i>	64
3.5.2 <i>Análisis melódico del uso de motivo</i>	64
3.6 El Solitario	66
3.6.1 <i>Transcripción Melódica</i>	66
3.6.2 <i>Análisis melódico del uso de motivo</i>	67
3.7 Intencionalidad de inclusión de motivos.....	69
Conclusiones.....	71
Referencias bibliográficas	76
Anexos	79

Índice de figuras

Figura 1. Álbum musical La Gran Sangre	20
Figura 2. Contraportada del disco demo de “Demejotas”	32
Figura 3. Portada del álbum “Lo mato - Si No Compra Este LP” de Willie Colón	37
Figura 4. Portada del álbum “Cuchillo en los ojos” de Sabor y Control.....	38
Figura 5. Transcripción melódica de la sección A de “Intro (Tema principal)”	44
Figura 6. Transcripción melódica de la sección B de “Intro (Tema principal)”	46
Figura 7. Transcripción melódica de la semifrase 1 de la sección C de “Intro (Tema principal)”	48
Figura 8. Transcripción melódica de la sección C de “Intro (Tema principal)”	49
Figura 9. Transcripción melódica de la sección D de “Intro (Tema principal)”	50
Figura 10. Grados melódicos en los motivos de la sección “A”	51
Figura 11. Grados melódicos en los motivos de la sección “B”	52
Figura 12. Grados melódicos en los motivos de la sección “C”	52
Figura 13. Grados melódicos en los motivos de la sección “D”	53
Figura 14. Transcripción melódica de “Angel Demonio”	55
Figura 15. Análisis de los grados de un fragmento de “Angel, demonio”	55
Figura 16. Comparación de grados melódicos de “Angel Demonio” y semifrase 1 de sección A de “Intro (Tema principal)”	56
Figura 17. Melodía analizada de “Angel, demonio”	57
Figura 18. (Disminución) Comparativa de motivos melódicos de “Angel Demonio” y semifrase 1 de sección A de “Intro (Tema principal)”	58
Figura 19. (Iteración) Comparativa de motivos melódicos de “Angel Demonio” y semifrase 1 de sección A de “Intro (Tema principal)”	59

Figura 20. (Adición) Comparativa de motivos melódicos de “Angel Demonio” y semifrase 1 de sección A de “Intro (Tema principal)”	60
Figura 21. Transcripción melódica de la melodía a analizar de “Ciudad Dormida”.....	61
Figura 22. Melodía de “Ciudad Dormida” y la sección D de “Intro (Tema principal)” .	61
Figura 23. Acercamiento de compás 4 de figura 22 y sección D de “Intro (Tema principal)”	62
Figura 24. Acercamiento de compás 4 de figura 22 y sección A de “Intro (Tema principal)”	63
Figura 25. Transcripción melódica de la melodía “Madre”.	64
Figura 26. Melodía de “Madre” y la sección D de “Intro (Tema principal)”	65
Figura 27. Melodía de “El solitario” con interpretaciones de grados en Re menor y en Fa Mayor	66
Figura 28. Comparación de la melodía de “El solitario” e “Intro (Tema principal)”.....	67
Figura 29. Melodía de “El Solitario” y sección A de “Intro (Tema principal)”	68
Figura 30. Figura rítmica más usada en este trabajo	72

Índice de tablas

Tabla 1. Orden de canciones, género, compositores y letristas.....	21
Tabla 2. Canciones y motivos.....	54



Índice de anexos

Anexo 1. Entrevista con Daniel Pacheco Willis.....	79
Anexo 2. Entrevista con Eduardo “Lalo” Williams	98
Anexo 3. Transcripción de “Intro (Tema Principal)”	108
Anexo 4. Letra de la canción “Angel, demonio”	121
Anexo 5. Letra de la canción “Cumbia Pacha”	123
Anexo 6. Letra de la canción “Ciudad Dormida”	125
Anexo 7. Letra de “Sueños de papel”	127
Anexo 8. Letra de “La cosa no sigue más”	129
Anexo 9. Letra de “Vida (En esta ciudad)”	131
Anexo 10. Letra de “Madre”	133
Anexo 11. Letra de “El solitario”	135
Anexo 12. Letra de “Malas noticias”	137
Anexo 13. Letra de “El pacto”	139
Anexo 14. Letra de “Calles”	144
Anexo 15. Letra de “Piensa con claridad”	146

Introducción

La composición de bandas sonoras para series peruanas se viene haciendo desde mucho tiempo atrás. Por lo general, estas bandas sonoras contienen piezas instrumentales que se emplean como *underscore*¹. También contienen canciones compuestas por otros artistas que fueron licenciadas para poder ser usadas en pantalla. Asimismo, la composición de una canción o pieza instrumental destinada a acompañar musicalmente el *opening*² de una serie televisiva peruana tampoco es raro de ver, teniendo como ejemplos a las series *1000 Oficios*, *La Pre*, *Al Fondo Hay Sitio*, *Que buena Raza*, etc.

La banda sonora de *La Gran Sangre* está compuesta por estos tres tipos de música: piezas originales de *underscore*, canciones licenciadas de otros artistas, y canciones que se crearon específicamente para la serie. Estas canciones originales fueron compuestas para ser publicadas el año 2006 en un disco musical titulado *La Gran Sangre*. Cabe destacar que este disco no contiene las piezas de *underscore*, ni las canciones licenciadas de otros artistas.

La motivación principal para realizar este trabajo de investigación es comprender las maneras en las que se usan los motivos musicales de la pieza introductoria del disco *La Gran Sangre* y cómo estos son transformados para adaptarse a las necesidades de las canciones presentes en el disco; además, aunque el uso de motivos musicales es un recurso muy utilizado en la musicalización de películas y series de televisión —llamado leitmotiv³ en ese caso—, pocas veces se ha visto aplicado a un disco de canciones publicado en el Perú. El estudio de este disco es sobre las artes

¹ Una pieza de *underscore* es una pieza musical incidental. Es utilizada en productos audiovisuales para ambientar o acompañar ciertas escenas, respondiendo semióticamente a lo que se observa en pantalla

² También llamado “Main Title”, es la parte inicial de un programa en la que se presentan los créditos de apertura (Davis, 1999, p. 169).

³ Ver definición en página xiii

escénicas, y podría dar pie a que se estudie material musical similar y se pueda revalorizar las composiciones de este tipo en el país.



Preguntas de investigación

Para empezar la investigación del tema de esta tesis, se tuvo que hacer la siguiente pregunta: ¿De qué manera se emplean los motivos musicales del tema principal de La Gran Sangre en las demás canciones del disco? Consecuentemente, esta pregunta nos lleva a otras dos: ¿Cuántas canciones del disco incluyen alguno de los motivos musicales del tema principal? Y ¿de qué manera se transforman los motivos musicales del tema principal en las canciones del disco?



Objetivos

El objetivo principal de esta tesis es analizar los motivos musicales de la pieza introductoria de la banda sonora de *La Gran Sangre* y compararlas con las transcripciones melódicas de las demás canciones. Además, los objetivos secundarios son, discriminar qué canciones tienen alguno de los dos motivos musicales de la pieza introductoria del disco; y en segundo lugar, analizar los motivos musicales presentes en las transcripciones melódicas de las canciones y, según recursos compositivos, determinar de qué manera esos motivos son manipulados.



Hipótesis

Los motivos musicales del tema principal utilizados en las canciones del disco “La Gran Sangre” están presentes cuando las letras de las canciones tienen la palabra “sangre” o describen algún acto de violencia. No todas las canciones del disco abordan ese tema, por lo que no todas las canciones tendrían los motivos musicales presentes, pero las canciones que, si los tienen, manipulan los motivos musicales usando recursos de variación motívica en lugar de repetirlos idénticamente.



Estado del arte

Esta tesis estudia musicalmente la composición de la banda sonora de una serie de la que se tiene poco registro de producción, sobre todo en el ámbito de la producción musical, ya que el poco presupuesto y tiempo de realización de la serie no permitieron que los productores pudieran documentar el proceso creativo más allá de algunos *bloopers* o secuencias de *making of* referentes a lo visual⁴. Son por estas razones que no se ha podido encontrar alguna fuente de primera mano que trate específicamente la música compuesta para “La Gran Sangre”; sin embargo, existen algunas fuentes que hacen estudios de otros campos con respecto a la serie, y por momentos, se llega a mencionar la banda sonora y el disco. También se debe tener en cuenta la importancia de las fuentes que hablan acerca de la composición de bandas sonoras en series de televisión, el uso de los motivos musicales y fuentes que tratan la composición en general.

La primera fuente es un ensayo escrito para la revista *Social Innova Science* por Diego Cebrenos Tamayo (2020) titulado “Somos Sangre: Reacción a la violencia social y sublimación”. En este ensayo, el autor nos describe el contexto social y político en el que se estrenó la serie televisiva *La Gran Sangre*, y se menciona el ambiente de corrupción e inseguridad ciudadana en la que fue escrita el guion de la serie; esto se relaciona con su banda sonora, describiéndola como agresiva, contestataria y subversiva, dándole el calificativo de “rock sub-urbano”. También toma en cuenta los géneros que presentan las canciones, haciendo especial mención al uso del *hip-hop* y cómo es que la serie se sirve de ese género para retratar el descontento social desde una mirada juvenil sin la necesidad de usar música rock. Esta fuente resulta muy importante, ya que es la única que trata la música de la serie de forma directa y no superficial,

⁴ Bloopers: https://www.youtube.com/watch?v=Edx6mwm7amk&ab_channel=LaGranSangreClips
Making of: https://www.youtube.com/watch?v=XTe-haQ-e3M&t=58s&ab_channel=LaGranSangreClips

aunque sin llegar a un análisis más allá de lo social. Durante mucho tiempo, el análisis académico musical ignoró a la música hecha para la televisión, pues, según algunos académicos, este tipo de música no mantenía un alto valor artístico. El musicólogo James Deaville (2011) menciona en el libro *Music in Television: Channels of Listening* que siempre hubo un elitismo por parte de los académicos de la música de cine en contra de la música para televisión, pues la catalogaban peyorativamente de “efímera”, “producto comercial” o “breve”. Según Deaville, al hacer esta división entre música para cine y música para televisión, los académicos de la música para cine esperaban mantener un estatus alto dentro del campo musicológico; esto causó que exista un número de material considerablemente reducido de estudios sobre y desde música para televisión en comparación a música para cine (p. 1). A continuación, se presentarán algunos de estos textos.

El libro *Complete Guide to Filmmaking: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV* de Richard Davis (1999) desarrolla el ámbito de la composición para cine y televisión desde la historia, biografías, técnicas, hasta el ámbito de negocios. En el capítulo “Composición para Series de Televisión” se menciona que el tema principal de una serie debe de ser memorable por su letra o por su melodía (característica que tiene el tema principal de *La Gran Sangre*), y, a partir de esta característica, se desdoblan algunos otros parámetros para que un compositor pueda musicalizar una serie de forma eficaz (p. 191).

El libro *The Oxford Handbook of Film Music Studies* escrito por Neumeyer (2013) hace un recuento histórico de la música para cine, videojuegos y televisión. Este libro menciona que es importante “producir música que enganche semióticamente la narrativa de lo que se ve en pantalla con las expectativas de los televidentes”; es decir, es necesario que la música represente y se adapte a la situación que se muestra en

pantalla (p. 531). Esta idea es importante porque, al ser *La Gran Sangre* una serie televisiva de ficción que mezcla varios géneros televisivos (policial, artes marciales, drama, comedia), necesita música variada que represente semióticamente lo que se ve en pantalla.

En el libro *How Film & TV Music Communicate Vol-1* de Brian Morrell (2013) se menciona que, para identificar composiciones musicales hechas para televisión, se tiene que cumplir alguna de las tres características que las definen: identidad basada en la instrumentación o densidad de texturas, identidad basada en algún estilo de producción musical, o identidad basada en alguna aproximación armónica. Además, indica que estas características se relacionan con la percepción de la función de la música, porque, a veces, no importa cómo está compuesta la música, sino bajo qué contexto fílmico se utiliza.

Alejandro Román (2008) menciona en su libro, *El Lenguaje Musivisual*, que el tema principal de una serie de televisión cumple una función delimitadora, pues permite identificar fácilmente el tono del programa solamente con el estilo musical (p. 113). Esto se ve aplicado en el opening de *La Gran Sangre*, pues la música, por su instrumentación y estilo musical, recuerda de cierta forma a un típico opening de una serie policial de los años setenta. Además, las guitarras con *overdrive*⁵ complementan la constante aparición de armas de fuego en pantalla, y se remarca semióticamente la idea de que la serie construye su mundo con base en la violencia.

La tesis de Álvaro Vivanco Mendieta (2019) *Color y Movimiento: Análisis de Leitmotiv, Recursos Armónicos y Orquestación de los temas: Theme from Schindler's List y Jewish Town, de la película La Lista de Schindler, aplicados a la composición de la banda sonora para un cortometraje* consta de tres partes: en la primera, se nos

⁵ El overdrive es un efecto de guitarra eléctrica que emula la distorsión producida por los amplificadores de tubo cuando se les sube el volumen.

presenta un breve recuento histórico de la composición para películas, biografías de compositores y conceptos teóricos compositivos; en la segunda parte, se hace un análisis melódico y orquestal a de los dos temas musicales de la película *La Lista de Schindler*; y en la tercera parte, se aplica lo extraído de estos análisis para musicalizar un corto audiovisual. Gracias al análisis musical de la segunda parte, se demuestra la relación de los dos temas mediante el leitmotiv y su variación, destacando las notas y curvas melódicas para sustentar un análisis musical. Este análisis es una herramienta importante, pues sirve de precedente para la metodología analítica de esta tesis.

El libro *Music In Television: Channels of Listening*, editado por James Deaville (2011), contiene un capítulo en el que se analiza musicalmente algunos leitmotiv usados en la serie de televisión *Doctor Who*, también se especifica cuándo se usan y bajo qué contexto. Esta fuente es importante porque la mayoría de material académico que analiza motivos o leitmotiv de música para medios audiovisuales se enfoca casi exclusivamente en el cine, mientras que este capítulo trata el leitmotiv aplicado a la música de una serie de televisión (pp. 123-132). Asimismo, esta fuente también resulta muy útil a nivel de guía analítica, ya que el objetivo primario de este trabajo es analizar los motivos musicales del disco *La Gran Sangre* de la misma forma.

El artículo “Tracking British Television: Pop Music as Stock Soundtrack to the Small Screen” del autor Kevin J. Donnelly (2002) describe el uso de la música pop como banda sonora de series de televisión y usa de ejemplos algunas series como *The Wednesday Play*, *Miami Vice*, *Ally McBeal*, *Friends*, entre otros. Además, Donnelly menciona que esto se debe a que la música pop es usada como herramienta de estetización y color, ya que, a diferencia de películas de cine, no necesitan que la música desarrolle continuidad junto con lo visual. En cambio, la inmediatez y el dramatismo instantáneo de la series de televisión necesita que la música enfatice ciertos momentos

por un corto periodo de tiempo. Esto se aplica cuando las canciones del disco *La Gran Sangre* son utilizadas en la serie, pues son utilizadas extra-diegéticamente⁶ para enfatizar momentos de acción.

A pesar de que las fuentes no puedan ser muy específicas con respecto al tema principal de esta tesis, serán herramientas muy útiles para tener una base sólida con respecto a la composición musical para series de televisión y composición en general.



⁶ La música extradiegética es aquella que sirve para acompañar una escena, pero los personajes no la pueden escuchar (Román, 2008).

Marco teórico

Uno de los temas que se trata recurrentemente en este trabajo es el de los motivos musicales, este concepto se basa en lo que significa un “motivo musical”, por lo que es adecuado definir este término primero. Arnold Schoenberg (2000) en su libro *Fundamentos de la Composición Musical* define el motivo como un fragmento melódico-rítmico con una curva reconocible que sirve como “germen” para generar nuevas ideas en una pieza musical (p. 19). Además, en este libro se describe el apartado de variación melódica, Schoenberg menciona que el motivo necesita ser cambiado equilibradamente de tal modo que no genere monotonía, pero que tampoco destruya la forma básica del motivo, y este puede manipularse por repetición exacta, modificada o desarrollada. La repetición exacta puede contener disminuciones, aumentaciones, retrogradaciones, inversiones y trasposiciones siempre y cuando no cambien las estructuras o relaciones sonoras del motivo. La repetición modificada es una repetición creada a través de alguna variación del motivo, y éste crea nuevo material melódico que puede ser utilizados posteriormente en la pieza. La repetición desarrollada es una forma del motivo al que se le aplicó una variación y se trabajó con base en esa variación para generar una idea musical nueva sin alejarse demasiado del motivo original (pp. 19-21), estas mismas consideraciones pueden ser aplicadas al leitmotiv de una serie de televisión.

Leon Stein define algunos términos de análisis musical en el libro *Structure and Style: The Study and Analysis of Music Forms*. Se define a la “figura musical” como la unidad más pequeña de construcción musical, y puede contener de dos a doce notas. Stein menciona que la “figura musical” también es usada ocasionalmente como sinónimo de “motivo”, pero que este uso no es común, pues el motivo es generalmente es una construcción de dos o tres figuras musicales. A pesar de la ambigüedad del

término, Stein propone que “frase musical” se defina según las siguientes características: tiene cuatro compases, y puede, en raros casos, tener más o menos compases, termina con una cadencia; se asocia con otra frase o varias otras frases; y, es la base estructural de las estructuras homófonas (1979, pp. 3-22).

Dionisio de Pedro también presenta una “sintaxis musical” en su libro *Manual de formas musicales*. Define al motivo como la “reunión de dos o más sonidos sucesivos que se producen sobre dos tiempos rítmicos diferentes” (2014, p. 13), el motivo también puede ser llamado “célula rítmica” o “inciso”. A la unión de dos o más motivos Dionisio de Pedro le llama “semifrase”, y dice que estos motivos que conforman esta semifrase pueden ser antecedentes o consecuentes. A la unión de dos o más semifrases se le llama “frase”, y esta termina en una cadencia no conclusiva. A la unión de dos o más frases se le llama “periodo”, siendo que la última frase termina en una cadencia conclusiva. Dionisio de Pedro dice que el término “Tema” es una idea musical en donde “se encuentra de forma concentrada una propuesta creativa que posteriormente será desarrollada”, también menciona que este término es sinónimo de periodo, frase o semifrase (2014, p. 13-17).

Bert Ligon (2001) en su libro *Jazz Theory Resources: Volume 1* define el motivo como una “idea musical corta o tema que sirve para desarrollarse y puede ser inventada de cero o derivarse de una melodía ya existente dentro de una obra” Ligon propone y define trece recursos de desarrollo motivico.

En primer lugar, está el recurso de “repetición”, que es necesario para que una melodía se convierta en un tema; en segundo lugar, la “secuenciación”, que es la transportación de un motivo a otra armonía conservando sus grados. Se tienen dos tipos de secuenciación, la diatónica y la cromática. La secuenciación diatónica sucede cuando se transporta una serie de notas a otra tonalidad y se conservan los intervalos, pero no

sus calidades; mientras que la secuenciación cromática sí conserva los intervalos y sus calidades. El tercer recurso es la “fragmentación”, que es el uso de una porción de la idea principal; en cuarto lugar, la “adición o interpolación”, que es la adición de nuevo material melódico a la idea principal, y puede suceder antes, durante, o después del motivo, y éste siempre es reconocible. El quinto recurso es la “ornamentación”, que es el uso de notas vecinas para adornar las notas del motivo; el sexto recurso es la “aumentación”, que es cuando las figuras rítmicas de las notas del motivo se convierten en figuras de mayor duración; el séptimo recurso es la “disminución”, que es cuando las figuras rítmicas de las notas del motivo se convierten en figuras de menor duración; el octavo recurso es la “inversión”, que sucede cuando los intervalos de un motivo se conservan pero cambian a una dirección melódica opuesta; el noveno recurso es la “retrogradación”, que es cuando las notas de un motivo se escriben en un orden invertido, es decir, desde el final hasta el comienzo; el décimo recurso es la “inversión retrógrada”, que se aplica cuando las notas del motivo se escriben en un orden invertido y sus intervalos se conservan pero delimitan opuestamente la melodía; el onceavo recurso es el “desplazamiento”, es decir, mover las notas en ritmo o en altura con respecto al motivo original. El doceavo recurso es el “cambio de modo”, que ocurre cuando las notas del motivo son modificadas para incluir las notas características de un modo; y, el último recurso es la “iteración”, que se da cuando las notas del motivo se repiten dentro de la misma melodía. Ligon también menciona que cada uno de estos recursos son combinables unos con otros (2001, pp. 318- 319).

Es fundamental definir el término *leitmotiv* para abordar adecuadamente las secciones de esta tesis en las que se estudie la música incidental de la serie de televisión. Matthew Bribitzer-Stull (2015) en el libro *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music* traduce *leitmotiv* como “motivo musical guía”. Además,

dentro de varias definiciones, explica que el leitmotiv es una frase musical simple que está adherida a un personaje o situación recurrente dentro de una obra y, que siempre que esta situación o personaje tiene una participación directa o implícita, el motivo es introducido en la obra de forma exacta o manipulada (pp. 7-8).

Por otra parte, el libro *El Cine y la Música* de Theodor Adorno y Hanns Eisler (1976) también define leitmotiv como una caracterización de un personaje, lugar o sentimiento, pero también menciona que este uso debería estar reservado para momentos muy importantes o significativos. Asimismo, critica el uso del leitmotiv en el medio audiovisual mencionando que es una manera de agilizar la producción, por lo que, generalmente, el compositor se limita a repetir una frase musical en lugar de crear otras frases diferentes (pp.18-20).

Complete Guide to Filmmaking: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV de Richard Davis (1999) es un libro que define muchos términos importantes relacionados a la composición de música para televisión. En primer lugar, se define underscore como música incidental. En segundo lugar, se define el concepto de “canciones por comisión” como canciones compuestas específicamente para una serie televisiva, añade también que los compositores pueden ser diferentes al compositor que crea la música underscore de la serie. Además, estos compositores pueden utilizar el material melódico o motivico del tema principal (pp. 190 – 191), que es justamente lo que pasa en algunas canciones del disco *La Gran Sangre*. En tercer lugar, se define el término *source music* con la misma definición usada para el término “música diegética”, es decir, la música puede ser escuchada por los personajes. Esta música generalmente suena un bajo nivel de volumen, pues son reproducidas como ambientación de algún lugar o desde una radio (p.194). En *La Gran Sangre* esto se aplica por momentos, pues una misma canción del disco puede ser utilizada diegética o extra-diegéticamente en

varias escenas. Por otra parte, el libro define lo que es un “supervisor musical”, el cual se encarga de supervisar dónde colocar la música, mas no supervisa al compositor musical de la serie o película, también se menciona que el supervisor musical se encarga de siete aspectos: crear y supervisar presupuestos para licencias o composiciones; ayudar al director, productor o ejecutivos a elegir las canciones; obtener los permisos para utilizar canciones; supervisar las grabaciones de las canciones; recomendar al compositor que se va a utilizar para el proyecto; elegir y armar los *tracks* temporales para luego ser sustituidos con las canciones que se van a utilizar en la serie; y, finalmente, se encarga de supervisar que en las escenas en las que se use el *playback*⁷, los actores realicen una mímica convincente al momento de cantar o interpretar un instrumento (pp. 198-200).

El libro *La Audiovisión* de Michael Chion (1993) también habla de la música diegética o extra-diegética, con la particularidad de que utiliza los términos “música de pantalla” y “música de foso” correspondientemente. El autor justifica el uso de éstos términos basado en una posición imaginaria desde dónde se emite la música, siendo que “música de pantalla” se emite desde dentro de los hechos que suceden en pantalla, mientras que “música de foso” se refiere a la música no diegética que parece salir desde un foso de una orquesta clásica (p. 68).

⁷ El *playback*, en el ámbito audiovisual, es un recurso que consiste en reproducir un audio o canción anteriormente grabada durante una actuación en vivo o una escena. Por ende, no se interpreta la canción o audio en tiempo real.

Metodología

Esta tesis adopta un enfoque cualitativo con diseño analítico, pues se busca entender, mediante las transcripciones y análisis, cómo es que los compositores usaron los motivos musicales en el disco *La Gran Sangre* para tratar de darle unidad al álbum; y, mediante entrevistas, qué factores hicieron que tomaran ciertas decisiones a la hora de incorporar los motivos. Para desarrollar este trabajo, se adoptará la siguiente metodología:

Análisis melódico:

Se discriminarán las canciones que contengan alguno de los motivos musicales del tema de introducción del disco, posteriormente se transcribirá las líneas melódicas de los motivos compartidos entre dichas canciones.

Comparación:

Respecto al uso de motivos, Schoenberg (2000) dice que “la utilización del motivo necesita ser variada. Variación significa cambio. Pero cambiar cada aspecto produce algo extraño, incoherente, ilógico. Destruye la forma básica del motivo” (p.19). Bajo esta premisa, se compararán las melodías de los temas que contengan alguno de los dos motivos musicales del tema principal y se analizará cómo es que dichos motivos se van transformando en las canciones y qué tanto han cambiado sin dejar de ser reconocibles.

Entrevista a los compositores:

Se hará una entrevista semiestructurada a los principales compositores: Eduardo “Lalo” Williams y Daniel Pacheco Willis. De esta forma, se comparará la visión que tenían al componer el disco con las conclusiones que produzcan este trabajo.

Capítulo 1. *La Gran Sangre* (serie de televisión)

La Gran Sangre es una serie de televisión de género acción-policial producida por “Capitán Pérez”⁸, fue escrita por Aldo Miyashiro y Josué Méndez, y fue dirigida por Jorge Carmona. La serie se estrenó el 1 de mayo del 2006 a través del canal Frecuencia Latina y contó con 4 temporadas.

La Gran Sangre está protagonizada por Carlos Alcántara en el papel de “Dragón”, Aldo Miyashiro como “Tony Blades” y Pietro Sibille como “Mandril”. La serie relata cómo *La Gran Sangre*, un trío de vigilantes urbanos, se reúne nuevamente para enfrentar grupos criminales y resolver casos que la policía no es capaz de resolver. Esta serie tuvo un estreno exitoso, pues logró 18,8 puntos de *rating* en su primer episodio y contó con varios auspiciadores, principalmente el instituto Cibertec y la compañía telefónica Claro. Es reconocida por ser la primera serie en manejar el concepto de narrativa transmedia en el Perú, pues su universo se expandió a otros formatos ajenos al televisivo, como lo son: los comics y una película (Chuica & Dávila, 2023). El concepto visual de *La Gran Sangre* es otro elemento destacable de esta serie, pues toma referencias del estilo visual de los cómics para incorporarlas en algunas secuencias. Uno de los ejemplos más reconocibles se puede ver desde el mismo opening de la serie —la cual presenta evidencias de haber sido influenciada por la animación empleada en el menú de selección del DVD de la película *Sin City*—, pues consta de fotogramas de algunas escenas de la serie, con la peculiaridad de estar retratadas como si estuviesen dibujadas en un cómic, y, en algunos de estos fotogramas, los personajes transitan del estilo dibujado hacia a una secuencia *live – action*⁹, creando la ilusión de cobrar vida. *La Gran Sangre* también es recordada por usar secuencias de animación en

⁸ Capitán Pérez fue una productora de series de televisión fundada por Aldo Miyashiro y Jorge Carmona.

⁹ Versión en acción real de un producto artístico que no fue concebido con imágenes reales, tales como series animadas, cómics, ilustraciones, entre otros.

algunas escenas fantasiosas o de acción. Según Alexander Sunció, la persona encargada de dibujar y animar esos segmentos se tomó como inspiración los trazos de cómics americanos, lo que ayudó a remarcar la sensación de que la serie es la versión live – action de un comic. Esta característica fue influenciada fuertemente por las secuencias animadas de la película *Kill Bill* de Quentin Tarantino (Ching, 8 de agosto de 2020).

La idea conceptual de *La Gran Sangre* surgió durante las últimas etapas de la grabación de la serie *Lobos De Mar*¹⁰, en la que tanto Carlos Alcántara como Aldo Miyashiro participaban como actores. Durante una conversación entre ambos, Alcántara menciona que le gustaría interpretar un personaje experto en artes marciales. Posteriormente, en colaboración de Jorge Carmona, se terminó ideando *La Gran Sangre* que incluiría el personaje propuesto por Alcántara, así como algunos otros provenientes de *Lobos De Mar*.

Según Aldo Miyashiro, en una entrevista concedida para el canal de Youtube “Éramos Patas”, los directivos de Frecuencia Latina no estaban inicialmente convencidos de aceptar el proyecto por dos razones: en primer lugar, porque pensaban que era un producto dirigido a niños que iba a ser transmitido fuera del horario de protección al menor; y en segundo lugar, la serie “Lobos De Mar” estaba experimentando un bajo índice de audiencia de solamente 8 puntos. Miyashiro cuenta que en el momento en el que se encontraba presentando la idea al directorio de Frecuencia Latina, pasó por la oficina Naomy Even, la esposa del entonces presidente del directorio del canal, quien dio el visto bueno a la propuesta. Gracias a la influencia de Even, los directivos aprobaron el proyecto (2023, 4 de octubre). Posteriormente,

¹⁰ Lobos de Mar fue una serie televisiva peruana estrenada el 13 de febrero de 2006 recordada por su uso excesivo de violencia y escenas sexuales. Está situada en el mismo universo narrativo que *La Gran Sangre*, sirviendo como precuela.

“Capitán Pérez” presentó un piloto de *La Gran Sangre* el año 2006 a Frecuencia Latina, que constaba de una locución escrita por Aldo Miyashiro y narrada por Carlos Alcántara, que presentaba de fondo varias grabaciones de prensa en donde se presenciaban actos delincuenciales (Ching, 11 de febrero de 2020).

Inicialmente, *La Gran Sangre* iba a conservar el tono oscuro que caracterizaba a *Lobos De Mar*, es decir, iba a ser una serie con contenido más adulto. Bajo esta idea, el personaje de “Tony Blades” conservaría su carácter maquiavélico, el personaje de “Raquel” sería “Cuchillo”, la prostituta de “Lobos de Mar”; asimismo, el personaje de “Mandrill” se asemejaría más al personaje que Pietro Sibille que ya había interpretado en la película *Días De Santiago*¹¹, presentándose como un exmilitar frío, sanguinario y con trastornos mentales. Sin embargo, la productora decidió cambiar la atmósfera de *Lobos De Mar*, atenuando el tono adulto presente en *La Gran Sangre*. Esto se hizo porque el público objetivo eran adolescentes y adultos jóvenes; además, se quería evitar el problema de tener otro producto con bajo índice de audiencia.

¹¹ *Días de Santiago* es una película estrenada el año 2000, dirigida por Josué Méndez y protagonizada por Pietro Sibille.

Capítulo 2. *La Gran Sangre* (álbum musical)

En el año 2006, Grupo La República publicaría un disco musical titulado *La Gran Sangre*, dicho material contaba con algunas canciones compuestas para la serie. El disco estuvo producido por Capitán Pérez Producciones, con la producción musical de Daniel Pacheco Willis y Eduardo “Lalo” Williams, y la producción ejecutiva a cargo de Daniela Rotalde (La Gran Sangre, 2020). Es importante recalcar de nuevo que este disco no contiene las piezas musicales empleadas como underscore en la serie ni las canciones licenciadas de otros artistas. Por ende, el análisis de este trabajo NO se centrará en motivos musicales empleados en sincronía con las imágenes —como leitmotiv— sino a los motivos musicales empleados en la composición de las canciones originales que acompañan a la serie.

Figura 1

Álbum musical La Gran Sangre



Nota. Fuente:

<https://www.facebook.com/ElGritoPeru/photos/a.657214344393427/1274198582694997/?type=3>

Según los datos impresos en la edición física del álbum musical *La Gran*

Sangre, este álbum contiene las siguientes canciones y créditos:

Tabla 1

Orden de canciones, género, compositores y letristas.

Canción	Género	Compositor	Letrista
1. Intro (Tema principal)	Funk	Lalo Williams	--
2. Angel, demonio	Rock	Daniel Pacheco	Julio Pérez
3. Cumbia pacha	Rock-fusión	Daniel Pacheco	Julio Pérez
4. Ciudad dormida	Rock-fusión	Martín Choy	Julio Pérez
5. Sueños de papel	Rock-fusión	Lalo Williams	Daniel Pacheco
6. La cosa no sigue más	Salsa	Bruno E. Macher	Bruno E. Macher
7. Vida (En esta ciudad)	Rock-fusión	Lalo Williams	Julio Pérez
8. Madre	Rock-fusión	Daniel Pacheco & Lalo Williams	Julio Pérez
9. El solitario	Rock-fusión	Daniel Pacheco	Daniel Pacheco
10. Malas noticias	Rock-fusión	Lalo Williams	Julio Pérez
11. El pacto	Hip-hop	Miguel Tejada	Entes, Pésimo & Neat
12. Calles	Rock-fusión	Lalo Williams & Daniel Pacheco	Julio Pérez
13. Piensa con claridad	Salsa	Bruno E. Macher	Bruno E. Macher

Algunos de estos temas fueron, en un inicio, piezas de underscore, posteriormente, se convirtieron en canciones, y algunos otros fueron canciones que se convirtieron en piezas de underscore para ser usados en la serie. Por ejemplo, la canción “Ciudad dormida” de Martín Choy se escucha en el segundo capítulo de la serie; sin embargo, es una versión en la cual la letra está ausente y los arreglos son ligeramente diferentes. Aun así, dicha versión mantiene la misma estructura musical que la versión presente en el álbum. Esta versión se puede escuchar en la página de Soundcloud de Martin Choy bajo el título de “Funk 2007”.

Algunas otras canciones del disco se usaron en la serie antes de que el disco estuviera terminado, por ende, dichas canciones tienen una mezcla diferente o una producción más simple. Por ejemplo, una versión de maqueta¹² de “El Solitario” puede ser escuchada en el tercer y sexto episodio de la primera temporada de la serie, cuando

¹² Una maqueta musical es una grabación demostrativa de una canción. Es utilizada para presentar la estructura o idea musical a los músicos de sesión o al productor musical y se caracteriza por ser una versión menos pulida que la grabación final.

“Cobra” va a usar un teléfono público, y cuando “Mandril” encuentra a su hijo en la calle. De la misma forma, una versión temprana de la canción “Piensa con claridad” — que solo emplea voces y percusión— puede escucharse en el tercer episodio de la primera temporada, cuando “Tony Blades” está embriagándose luego de haber perdido todo su dinero en una apuesta.

Existen también otras canciones que se compusieron para la serie pero que no se incluyeron en el disco, pues fueron hechas después de la publicación de este y no se pudo hacer un segundo recopilatorio. Entre las canciones que no se publicaron están “Muerte” y “Cicatrices” de Alec Marambio, “Bolero” y “Barrio Voz” de Martín Choy, “Maestros del mal” de Julio Pérez, “Solo recuerda el nombre” de Clan Urbano; y varias otras canciones sin nombre que quedaron extraviadas entre los archivos de los compositores.

2.1 Proceso de composición y grabación del disco

El disco *La Gran Sangre* fue compuesto, grabado, mezclado y masterizado en un mes aproximadamente. Ya se venía desarrollando la música incidental y los temas underscore de algunos personajes, esta música incidental complementaba adecuadamente las situaciones que se veían en la pantalla con cada personaje, pues cada personaje contaba con un estilo de música para sus piezas de underscore; sin embargo, el director de la serie necesitaba que *La Gran Sangre* tuviera un elemento que la distinguiera de las demás series, por lo que se optó en imprimir esa característica en las canciones que iban a acompañar a la propuesta televisiva. Estas canciones tenían como objetivo retratar musical y líricamente la identidad urbana peruana desde un enfoque problemático, pues es la temática que en la que se desarrolla la serie.

[...] pero Jorge [Carmona] sentía que le faltaba algo a la serie, una identidad personal, una identidad propia. Entonces yo dije: “yo puedo

componerte algunas cosas que puedan, de repente, funcionar para las partes incidentales, no necesariamente tiene que haber una banda de rock tocando de fondo” Entonces empezamos a buscar cositas que podrían funcionar con música nacional y de pronto yo empiezo a hacer unas cositas; y Daniela [Rotalde], que era la productora ejecutiva del proyecto, me dijo: “oye ¿si hacemos la música? ¿Hacemos la música?” Y yo dije: “ya, yo lo compongo” pero la serie ya estaba editándose, yo tenía que componer, hacer la música en menos de un mes para la serie. Entonces me reuní con ellos, con Jorge [Carmona] y con Aldo [Miyashiro] y me explicaron qué es cada personaje, qué es lo que tenían que hacer, cuál era el motivo de cada personaje ¿no? El motivo por el cuál estaban en *La Gran Sangre*. Por qué el “Dragón” era el “Dragón”, por qué “Mandrill” era el “Mandrill”, yo quería saber la historia de dónde venían ellos antes de llegar a la serie para saber de dónde agarrarme ¿no? Ese era mi *approach* (Pacheco Willis, 2023, 26 de octubre, comunicación personal).

Daniel Pacheco Willis estaba encargado del área de post-producción de audio de la serie. Cuando la productora aprueba la idea de hacer un disco con las canciones de la serie, Pacheco Willis se vio abrumado, pues contaba con poco tiempo. Ante esta situación, Pacheco Willis decidió convocar a varios músicos que podrían aportar musicalmente con el universo de la serie.

[...] y dije “Ok, esto no lo voy a poder hacer solo, tenemos que tener un ejército de músicos que sepan este lenguaje”. Entonces, mi primera idea fue llamar a los músicos que yo consideraba en ese momento que eran perfectos para traducir una cosa audiovisual, que tuvieran la idea del cine, la televisión, no solamente de la música. Bruno Macher, que era el

saxofonista de “Sabor y Control¹³”, escribía cosas y hacía cosas interesantes con el saxo antes de *La Gran Sangre*, él venía de hacer un par de discos solistas en free-jazz, o sea, tenía el lenguaje. Julio [Pérez], que era el cantante de “La Sarita”, que tenía muy buena pluma y sabía exactamente qué es lo que tenía que hacer, con Martín [Choy], con Alec [Marambio], que en ese momento también entendieron perfectamente el rollo de la música [...] y como tenía tan poco tiempo y tenía que hacer la post producción al mismo tiempo, llamé a un colega, que es “Lalo” [Williams]. “Lalo” había trabajado haciendo un disco conmigo anteriormente, yo había tocado y él era el productor, y dije: “perfecto”, porque él puede ser la mano hábil que me falta, alguien que esté cortando, editando y pegando mientras yo termino de componer, porque acuérdate que teníamos un mes (Pacheco Willis, 2023, 26 de octubre, comunicación personal).

De la misma forma, Eduardo “Lalo” Williams comenta acerca del proceso de selección de músicos para la grabación del disco:

Como conocíamos a varios músicos, reclutamos a algunos. Por ejemplo, Julio Pérez en esa época estaba en “La Sarita¹⁴”, que en ese momento estaba en pleno apogeo, es el que hizo las letras; una tarde vino Julio a mi casa y con él hicimos las letras de casi todo el disco. Estaba [Dante] “Choclito” Oliveros, que era el percusionista de “La Sarita”, él es el que tocó percusión en el disco. Entonces así un poco reclutándolos a ellos terminamos la producción del disco, involucrándolos. Bruno Macher,

¹³ Sabor y Control fue una banda de salsa dura peruana, activa desde el año 2000 hasta su separación en el año 2023.

¹⁴ La Sarita es una agrupación musical peruana fundada por Martín Choy.

que en esa época tenía su banda de salsa “Sabor y control”, él hizo un par de temas también para el disco, entonces de esa forma se terminó de redondear el *soundtrack* (Williams, 2023, 11 de noviembre, comunicación personal).

El ritmo con el que se trabaja una producción televisiva es mucho mayor al ritmo de trabajo de una película, especialmente en el ámbito musical. Respecto a esto, Richard Davis (1999) menciona en su libro *Complete Guide to Filmmaking* que el músico encargado debe componer piezas que sean dramáticamente apropiadas para lo que se ve en pantalla y, a su vez, que cumpla los requerimientos del equipo de producción. Esto se debe dar a pesar de que la música para televisión cuenta con un presupuesto reducido, un horario más apremiante y ensambles musicales más pequeños que la música que se hace para cine.

Si bien Davis se refiere a la composición de música incidental y no a las canciones creadas a comisión, se debe tener en cuenta que varias de las canciones del disco fueron editadas para servir como piezas incidentales. Además, se requería componer piezas incidentales aparte, por lo que el ritmo de trabajo debía ser lo más efectivo posible. Las sesiones de grabación fueron hechas en Vituchi Studio de Octavio “Tavo” Castillo, tecladista de la banda Frágil, en donde se habían grabado discos como *Metamorfosis* de la banda D'Mente Común¹⁵ o el disco auto-titulado de la banda de rock progresivo *Flor de Loto*, las grabaciones estuvieron a cargo de Eduardo “Lalo” Williams y Daniel Pacheco Willis.

Para la grabación, ya entrando al estudio si hubo también poco tiempo, las baterías habrán sido grabadas en dos o tres sesiones máximo, guitarras acústicas también en una o dos sesiones. Recién teniendo las

¹⁵ D'Mente Común es un grupo musical de rock y metal compuesto por Daniel Pacheco Willis en guitarra, Jeremy Castillo Willis en batería y Oliver Castillo Willis en bajo.

bases instrumentales es que llegó a venir Julio a mi casa y en ese momento recién hicimos las letras, había canciones que al momento de entrar al estudio no tenían letras todavía, y después ya grabar las voces en otra sesión, y después, lógicamente, eso se iba comiendo el tiempo que me quedó al final para la mezcla y la masterización (Williams, 2023, 11 de noviembre, comunicación personal).

En el caso de las canciones compuestas por Bruno Macher, la grabación fue hecha en vivo y los músicos interpretaron sus partes casi leyendo a primera vista.

Y cuando ha sido la sesión de grabación, él [Bruno Macher] ha llegado con las *particellas*¹⁶ a dárselas a los músicos, o sea, en la sesión de grabación recién el resto de la banda ha conocido el tema. Es más, uno de los cantantes ni siquiera tenía la letra, no sabía la letra, y Bruno se la pasaba y en ese momento estuvieron practicando y yo dirigiendo. [...] Hicimos una sesión de un día para esos dos temas, porque, además, por la naturaleza misma de la banda, tuve que grabarlos todos al mismo tiempo. Ellos eran dos o tres vientos, voz, piano, dos percusionistas y el bajo, entonces era toda la banda metidos ahí en la sala de grabación y grabando el tema. Entonces fue toda una preparación para la microfoneada, para encontrar bien el sitio para que se acomodaran todos, porque además era una sala chica, y entonces han sido algunas tomas para poder tener la base instrumental bien, y después sobre eso ya han montado las voces (Williams, 2023, 11 de noviembre, comunicación personal).

¹⁶ Una *particella* es la partitura específica de un instrumento que participa en una obra de varios instrumentos, generalmente cada instrumentista de una pieza o canción recibe la *particella* del instrumento que tiene que interpretar.

2.2 La Gran Sangre y sus compositores musicales

Cuando Aldo Miyashiro y Jorge Carmona adaptaron *Misterio*¹⁷ del teatro a la televisión en el año 2005, no usaron una banda sonora original, sino que optaron por lanzar una convocatoria a músicos nacionales para que estos puedan enviar sus propuestas musicales al equipo de producción de Capitán Pérez para que puedan aparecer en *Misterio*. De esta manera, se logró con 35 temas de grupos musicales de géneros variados como “MuMa”, “Cuchillazo”, “Ni Voz Ni Voto”, “Catervas”, “Arturo Pomar Jr.”, “Daniel F”, “Zen”, “Theremyn 4”, “Inyectores”, “El Hombre Misterioso”, “D’Mente Común”, “La Sarita”, “Sabor y Control”, entre otros.

Algunas de las personas que integran o integraron estas agrupaciones ayudaron a la composición, ejecución, producción o grabación de las canciones que se comisionaron para el disco *La Gran Sangre*. A continuación, se presentarán los cuatro artistas musicales que están acreditados como compositores musicales del disco *La Gran Sangre*.

2.2.1 Eduardo “Lalo” Williams

Eduardo “Lalo” Williams es un músico intérprete, compositor y productor. Se desempeñó como profesor a tiempo completo en la Universidad Peruana de Ciencias (UPC) durante los años 2013-2021, y actualmente se dedica a la ingeniería de audio y composición musical.

Eduardo Williams se incorporó a la creación del disco al ser llamado por su hermano Eric Williams —que trabajaba en el área de edición—, y por Daniel Pacheco Willis, a quien ya conocía anteriormente, pues ambos habían trabajado en *Lobos De Mar*.

¹⁷ *Misterio* es una serie televisiva estrenada el 28 de febrero de 2005, fue dirigida por Jorge Carmona y está basada en la obra teatral “Un misterio, una pasión” escrita por Aldo Miyashiro.

“Con *La Gran Sangre* yo entro principalmente porque, como te digo, ya había hecho algunas cosas de “Lobos de Mar”, creo que para “Lobos de Mar” me pasó la voz Daniel [Pacheco Willis], pero ya con lo de *La Gran Sangre* llegó un poco más directo, porque además estaba mi hermano. [...] y la propuesta del disco del soundtrack es que sale a través de Daniel ¿No? Entonces un día Daniel viene como que se le prendió el foco: “Oye ¿Qué te parece si les proponemos hacer esto?” pero él viene a mí para hacer equipo con él ¿No? Y decirme: “¿Qué te parece si armamos esta propuesta y les hacemos la propuesta?”, ok.” (Williams, 2023, 11 de noviembre, comunicación personal).

Eduardo “Lalo” Williams es acreditado como compositor en cuatro canciones del disco: “Intro (Tema principal)”, “Sueños de Papel”, “Vida (En esta ciudad)”, y “Malas Noticias”, y como co-compositor en las canciones “Madre” y “Calles”. También se le acredita como la persona encargada de mezclar y masterizar el disco.

2.2.2 Daniel Pacheco Willis

Daniel Pacheco Willis es guitarrista, compositor y productor, es reconocido por ser vocalista y guitarrista del grupo D'Mente Común. Él ya había trabajado anteriormente en las miniserias *Misterio* y *Lobos de Mar* como musicalizador de underscore y como encargado del área de post-producción de audio en *La Gran Sangre*.

Yo conocí a Mario [Ching], que es el editor que empezó a trabajar con ellos [Carmona y Miyashiro] en “Capitán Perez” en ese momento, que venía de otras cosas. Yo a él lo conocí del canal siete porque yo hacía música para documentales de canal siete cuando él trabajaba en canal siete en esa época, ya más chicos ¿no? Entonces ya me ubicaban que yo no solamente tocaba rock en una banda, sino que hacía música para

audiovisuales, entonces me dijeron: “Oye tenemos un proyectito que se viene, no sé si te interesa, tenemos esta serie de como unos superhéroes” y ahí nace *La Gran Sangre* y como yo hacía post producción de sonido me dijeron: “¿Tú lo puedes hacer?”, y yo dije: “Nunca he hecho una post producción para una serie de televisión”, he hecho post producción para documentales, tengo más espacio, más tiempo para hacer las cosas, y estaba empezando, y en ese momento me dijeron: “Ya, ok, dale”, y Mario me dijo: “Contratado”. Conocí a Carmona y a Aldo y me dijeron: “Ya, cerrado”, y yo empecé a hacer la post producción (Pacheco Willis, 2023, 26 de octubre, comunicación personal).

Daniel Pacheco Willis es acreditado como compositor en tres canciones del disco: “Cumbia Pacha”, “Ángel, demonio”, y “El Solitario” y como co-compositor en las canciones “Madre” y “Calles”.

2.2.3 Martín Choy

Martín Choy es un guitarrista y compositor audiovisual, es reconocido por haber integrado los grupos Los Mojarras¹⁸ y La Sarita. Martín Choy también se destaca por haber musicalizado varias series peruanas usando chicha, cumbia, huaynos, entre otros; y fusionando estos géneros con sonoridades más actuales. Esta fusión de lo moderno y lo tradicional usado para contextualizar semióticamente los elementos audiovisuales con el Perú, específicamente zonas populares de la capital, funcionaba con lo que presentaban las series de “Capitán Pérez” en televisión. Con respecto a su proceso de musicalización, Martín Choy declara:

Trato de pegarme lo más que pueda a sus requerimientos, porque musicalizo muchos proyectos de diversos tipos, géneros, documental,

¹⁸ Los Mojarras es una agrupación musical peruana que se caracteriza por fusionar la chicha con el rock e incluir temas como la identidad nacional, los conflictos sociales y la pobreza en sus letras.

cine, spots etc. Y la idea es que primero me convenza a mí y luego al cliente, mi satisfacción primero y siento que de esa forma honesta de hacer las cosas al cliente le va a gustar, o en todo caso si hubiera alguna corrección mínima se hace y estamos satisfechos las dos partes (Choy, 2024, 14 de febrero, comunicación personal).

Martín Choy también había trabajado en *Lobos de Mar* como compositor de piezas incidentales. Jorge Carmona le daba unas cuantas indicaciones y le pedía que interpretara dichas indicaciones para poder componer la música de la serie.

[...] a mí solo me encargaban componer. Necesitábamos, por ejemplo, cinco o seis ambientes: uno que sea para tal personaje, mucho más de acción; otro que sea medio romántico, todos dentro del género urbano ¿no? Hubo cumbia [...] el encargo [de la canción del opening de “Lobos de Mar”] es de Jorge [Carmona]. Por ejemplo, me dijo: “Quiero que la canción suene, por algún lado, de alguna forma, quiero que suene a los “Faith No More”, así como *epic*, una cosa así, pero, no sé, urbano, o como tú quieras, interprétalo como tú quieras (Orozco, 2020).

Martín Choy, durante los años en los que la productora Capitán Pérez funcionaba, formaba parte del grupo “La Sarita” donde Julio Pérez desempeñaba el rol de vocalista. Dada la afinidad musical entre su labor como musicalizador audiovisual y su participación en la banda, Choy solicitó la colaboración de Julio Pérez para algunos de sus trabajos que necesitaran letra.

[...] y también he hecho de ese tipo de música, por ejemplo, “Lobos de Mar”. Me dieron el encargo de hacer la canción, pero no tenía letra, pero hice toda la línea melódica, grabé todos los instrumentos, y Carmona me dijo “Oye ¿Quién lo puede cantar?” Porque yo en realidad a veces no me

animo a cantar, me gusta cantar pero tampoco es que tenga una súper voz. Entonces dije “Que cante Julio Pérez”, y entonces [Carmona] dijo “Ya, háblale”. Entonces él [Julio Pérez] puso la letra y la cantó, entonces mucha gente piensa que la canción es de La Sarita [...] Así como esa, hay otras canciones que yo las hice a nombre propio ¿no? O sea como Martín Choy, me pedían por encargo, y a veces me pedían ponerle voz, entonces yo le pasaba justamente a Julio para que cantara alguna de las canciones que me pedían que si podían tener voz, y él hacía una letra y le metía la voz” (Orozco, 2020).

Al igual que Daniel Pacheco Willis, Martín Choy ya había trabajado en Capitán Pérez haciendo piezas de underscore en *Lobos de Mar* y *Misterio*, musicalizando con música cumbia y chicha varias de las escenas, y en la serie *La Gran Sangre* cumplió el mismo rol.

2.2.4 Bruno Macher

Bruno Macher es un músico intérprete, compositor y arreglista, reconocido por ser el vocalista y saxofonista de la banda peruana de salsa Sabor y Control. Se le atribuye la autoría de los temas “La Cosa No Sigue Más” y “Piensa Con Claridad”, ambos temas fueron posteriormente re-grabados y lanzados por la agrupación Sabor y Control en el disco *El Guapo Soy Yo*, también de 2006.

2.2.5 Demejotas

Demejotas fue un grupo de hip-hop peruano conformado por “Ente”, “Pésimo”, “Neat” y “Kasu” en las voces, con Miguel Tejada encargado de los arreglos y música instrumental. Es el único caso en el que un artista/grupo no estuvo involucrado en la musicalización de alguna de las series previas de Capitán Pérez. Este grupo contribuyó al álbum de *La Gran Sangre* con la canción “El Pacto”, la cual ya había sido incluida en

el único disco —que es un demo— de “Demejotas”. Sin embargo, esta canción aparece bajo el nombre de “La Gran Sangre”; esto sugiere que la canción posiblemente fue encargada por la productora de la serie antes de comenzar el proceso de grabación del disco *La Gran Sangre*, pues el demo de “Demejotas” se publicó el 2005, mientras que *La Gran Sangre* (serie) se estrenó en mayo del 2006.

Yo tenía la idea del universo que ellos [Carmona y Miyashiro] estaban creando tiempo antes, ellos [Demejotas] fueron convocados e hicieron la canción antes de ver la serie, entonces cuando ya hicimos el soundtrack, ellos tenían ya la canción hecha anteriormente, solo había que arreglarla para el disco, entonces mandaron las pistas, dijimos estas cosas, cambiamos un par de cosas y ya está ¿no? Pero la canción ya estaba, ellos nunca grabaron en el estudio conmigo (Pacheco Willis, 2023, 26 de octubre, comunicación personal).

Figura 2

Contraportada del disco demo de “Demejotas”



Nota: El último track es titulado “La Gran Sangre”. Fuente: Contraportada del disco demo de “Demejotas”

2.3 *La Gran Sangre* y su banda sonora como retrato social

Las series producidas por Capitán Pérez se destacaban de otras producciones televisivas peruanas de la época por dos razones: en primer lugar, retrataban los estratos bajos del sector socioeconómico peruano de los años 2000 de una manera cruda y dramática; en segundo lugar, para ambientar estas escenas, se utilizaba música de artistas o agrupaciones nacionales, mayormente independientes, lo que contribuía a la autenticidad e identificación del entorno retratado y de las tribus urbanas que habitaban dicho entorno. Desde la serie televisiva *Misterio*, se empleó una gran cantidad de canciones de diversos géneros musicales para la banda sonora. Estas canciones fueron editadas para ser utilizadas de forma incidental, mientras que algunas otras se utilizaban en su totalidad para acompañar escenas importantes. Por ejemplo, el opening de dicha serie usaba una versión recortada de la canción “La Máquina” del grupo “Cuchillazo” para retratar el ambiente violento y denso de la serie, pero también utilizaba “Ojos Claros” del grupo de salsa “Sabor y Control” como *ending*. Esto demostraba la disposición de Carmona y Miyashiro para mezclar géneros musicales distintos a la hora de musicalizar sus series. En una entrevista personal a Daniel Pacheco Willis, integrante del grupo D'Mente Común —una de las bandas cuyas canciones sonaban en *Misterio*— confirma que Jorge Carmona quería usar música nacional:

Jorge decía: “esto tiene que sonar a la calle” y en ese momento ¿Qué sonaba a calle? Para él eran todas estas bandas rockeras que de alguna manera fusionan el rock con algo más local ¿no? Que suene local, que suene a “Control Machete¹⁹” O sea, que suene a Perú, porque como te digo, él venía de ésta escuela, de ver éste cine donde su música sonaba a las calles. Tú escuchas, no sé, volvamos a “Amores Perros²⁰”, y escuchas

¹⁹ Control Machete fue un grupo mexicano de hip-hop.

²⁰ Amores Perros es una película mexicana del año 2000 dirigida por Alejandro González Iñárritu.

la música y sientes la película, o ves la película y automáticamente escuchas cosas muy mexicanas, y él [Jorge Carmona] quería hacer exactamente lo mismo aquí ¿no? O sea, llenar los espacios con música peruana; entonces, en ese momento, la manera más fácil y creo que más asequible y más rápida hacer el proyecto girar, porque era un proyecto que no tenía mucho, o sea, verlo en televisión era raro ¿no? O sea, venía de teatro, que era muy popular, pero llevarlo a la tele es otra cosa. Entonces automáticamente dijeron: “bandas de rock, todo mundo quiere figurar acá”, era el *match* perfecto ¿no? Y así nos convocaron a la mayoría de bandas [...] (Pacheco Willis, 2023, 26 de octubre, comunicación personal).

Después del éxito de *Misterio* en televisión, Carmona y Miyashiro comenzaron a trabajar en *Lobos de Mar*. La banda sonora de esta serie se diferenciaba de la primera por la reducción del uso de canciones de bandas peruanas. En su lugar, se emplearon principalmente piezas originales de underscore con influencias de chicha, salsa, y música afroperuana.

En el caso de la musicalización de *La Gran Sangre*, se combinaron los estilos de musicalización de *Misterio* y *Lobos de Mar*. Es decir, *La Gran Sangre* emplea tanto canciones licenciadas y piezas originales de underscore, así como canciones compuestas específicamente para la serie. Sin embargo, el underscore de esta serie no se adhiere de igual medida a lo musicalmente “nacional” como lo hace el underscore de *Lobos de Mar* con sus influencias musicales, sino que está más enfocada a un underscore de televisión “tradicional”, donde cada personaje tiene un set de pequeñas piezas acorde a su personalidad o a lo que representa.

Por ejemplo, las piezas de underscore del personaje de “Dragón” tienen una sonoridad oriental, reflejando su identidad como un artista marcial que dirige un *dojo* de kung-fu. En cambio, que las piezas de underscore del personaje de “Mandrill” son de rock pesado, representando su personalidad de ex militar aguerrido y fuerte. Ninguno de estos casos representa a la “música nacional” o a música que representaría el espacio geográfico y social en donde se desarrolla la serie como sí lo hacía el underscore de *Lobos de Mar*. El retrato social a través de la música en *La Gran Sangre* no proviene de sus piezas de underscore, sino que proviene del álbum musical que se compuso para la serie.

Todas las canciones presentes en el disco *La Gran Sangre* comparten un tema en común, que son los problemas sociales en Lima, de este concepto se derivan otros temas como la moralidad ambigua (ver anexos 4 y 6), la delincuencia (ver anexos 5, 10 y 12), la pobreza (ver anexo 7), la drogadicción (ver anexos 7 y 10), la violencia (ver anexos 5, 7, 8, 10, 12, 13 y 14) y la depresión (ver anexos 4, 6, 9 y 11). Cada uno de estos temas se ven reflejados en los 4 géneros musicales presentes a lo largo del disco.

2.3.1 Rock y Rock Fusión

En *Fusión: Banda sonora del Perú*, Efraín Rozas, se define a la fusión peruana como la combinación de géneros “modernos” u “occidentales” con géneros peruanos tradicionales del Ande, de la costa, del pueblo afroperuano o de la selva (2007, p. 9). En este disco, la mayoría de canciones de rock incluyen sonoridades propias de la música popular comercial y del folclore peruano. Para fines de categorización, en este trabajo se denominará a esta mezcla de sonoridades como “rock-fusión”, estilo que es asociado a los grupos Los Mojarras y La Sarita. Además de tener una clara influencia musical por parte de estos grupos en las canciones del disco, se tratan las mismas temáticas sociales que trataron esos grupos en sus canciones. Esto no es ninguna coincidencia, pues el

letrista de casi todas las canciones de rock fusión del disco fue Julio Pérez, vocalista y compositor del grupo La Sarita. Por otra parte, en la composición del disco también estuvo presente Martin Choy, exguitarrista de Los Mojarras y también de La Sarita. Esta combinación de sonoridad de rock-fusión peruana y de letras de contenido social propio de estas dos agrupaciones representa musicalmente los temas sociales tratados en la serie *La Gran Sangre*.

Las canciones de rock y rock-fusión que están presentes en el disco *La Gran Sangre* se usan para retratar dos temas principales: la violencia callejera y los sentimientos conflictivos de vivir, sobrevivir y convivir en una ciudad indiferente.

La música de rock más pesada se centra en retratar temas violentos y delictivos que suceden en Lima, usando por momentos *samples*²¹ de la misma serie. Por otra parte, también se tiene la presencia de ritmos afro-peruanos en las canciones “Sueños de Papel”, “Vida (En Esta Ciudad)”, y “Madre” que, a su vez, son las canciones que tienen una letra más introspectiva.

Según Daniel Pacheco Willis, las canciones rápidas, enérgicas y pesadas se compusieron teniendo en mente al personaje de “Dragón” y su resentimiento contra la policía y el poder judicial²². Asimismo, las canciones más suaves, teniendo en mente al personaje de “Mandrill” y su sensibilidad y nobleza.

Es que es muy loco, porque “Dragón” era una persona muy centrada, entonces creo que los temas de “Dragón” son los más fuertes ¿no? los más pesados, los que tienen una furia contenida; y los temas del “Mandrill” son los más *feeling*, al contrario, porque, si bien era una persona muy dura, era dura porque encerraba todos estos sentimientos muy grandes que no podía procesar, su hijo, su familia. Entonces, para

²¹ Sonido grabado de alguna fuente sonora o audiovisual que se reutiliza en una canción.

²² El personaje de “Dragón” es un ex policía que fue arrestado injustamente.

mí hacer “El Solitario” o [...] “Sueños de papel” reflejan lo que ve “Mandrill” a través de sus ojos, la sensibilidad con la que él ve la ciudad, él ve las cosas de una manera muy sensible, aunque él se porte duro, es porque encierra esa sensibilidad enorme, todo le afecta de una manera gigante. Sus amigos, su familia, para él proteger todo lo que ama de lo horrible que es la ciudad es lo principal, no importa si él se sacrifica (Pacheco Willis, 2023, 26 de octubre, comunicación personal).

2.3.2 Salsa

Como se describió anteriormente, Bruno Macher fue el compositor de los dos temas de salsa presentes en este disco. El estilo visual y sonoro que Macher manejaba con sus canciones y con su banda Sabor y Control durante esos años era muy parecido al estilo que tenía Willie Colón con sus primeros trabajos, pues en ambos casos las portadas de los discos son de corte delincuencia, y la sonoridad de las canciones es “sucias” y estruendosa (Gómez, 1995, p. 62).

Figura 3

Portada del álbum “Lo mato - Si No Compra Este LP” de Willie Colón



Nota. Fuente extraída de <https://es.fania.com/record/lo-mato/>

Figura 4

Portada del álbum “Cuchillo en los ojos” de Sabor y Control



Nota. Fuente extraída de <https://music.apple.com/es/album/cuchillo-en-los-ojos/1464556857>

Otra característica que comparten Colón y Macher en su música es la temática que se trata en las letras de sus canciones. En el libro *Guía esencial de la salsa*, su autor, José Manuel Gómez (1995, p. 63) dice acerca de los trabajos de Colón que “el interés por hablar del barrio no ha variado, aquí no hay moralejas: el encontronazo con la ley parece inevitable”. Esto se puede ver en las letras de las canciones “Piensa con claridad” y “La cosa no sigue más” de Macher, presentes en el disco *La Gran Sangre*, pues ambas describen a un personaje que enfrenta vivencias del barrio (ver anexo 8 y 15).

Es controversial decir que la salsa, como género mismo, llegase a ser igualmente representativa que la música de rock-fusión que se vio en la parte anterior, ya que, por una parte, las canciones presentes en el disco no tienen un elemento de fusión como si lo tienen las canciones de rock; y por otra parte, la salsa es una síntesis de géneros provenientes de Cuba, de Puerto Rico y de Estados Unidos, y, aunque la salsa se regionalizó por países, es complicado hablar de “salsa peruana” propiamente. Sin embargo, Cosamalón y Rojas (2020, p. 46) mencionan en *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú* que la “salsa peruana” puede ser

considerada como tal si se le entiende como el esfuerzo de crear, arreglar, re-escribir y adaptar una música que es propia del Caribe para el mercado peruano, que es un gran consumidor de salsa. Teniendo esto en cuenta, se puede argumentar que las canciones de salsa presentes en el disco no son representativas por su sonoridad, sino por sus letras, que se adaptan al contexto social peruano. La salsa, en menor medida, también podría ser representativas por su uso frecuente como recurso musical en productos audiovisuales que tratan vivencias de barrio en el Perú, pues es común que se use este género para acompañar escenas situadas en el Callao o en barrios que se consideran “populares”. Bruno Macher comparte una característica con Jorge Carmona, director de la serie: ambos tienen el deseo de retratar historias de barrios populares de Lima en sus respectivas áreas artísticas; y esta característica termina siendo el sello de identidad que ellos buscan imprimir en sus trabajos. Macher logra esto al usar la descripción de personajes y situaciones ficticias pero verosímiles en las letras de sus canciones, estos personajes y situaciones llegan a ser reconocibles dentro de la sociedad peruana. Al respecto, Macher comenta en una entrevista hecha por el programa *La Entrevista*:

Nosotros comenzamos haciendo las canciones de los primeros tres discos hablando mucho de las vivencias, no solo de las nuestras, sino de las que le podían pasar a cualquiera. Hablábamos de personajes, de cosas, situaciones que le podían pasar a cualquiera (TV Perú, 2019, min. 18:02).

Otra característica compartida entre Bruno Macher y Jorge Carmona es que ellos mismos se introducen al sector que quieren representar, siendo que Carmona, al grabar *La Gran Sangre*, grabó dentro de varios barrios peligrosos de Lima junto a su equipo, mientras que Bruno Macher hizo lo mismo brindando conciertos gratuitos en barrios del Rímac, Breña, Chorillos, Callao, etc. Si se compara a estas dos personas, se podría decir

que Carmona toma un género audiovisual que no es propio ni distintivo del Perú, como lo es el género de acción policial, y le dota de una identidad peruana mediante el retrato social en el que se desarrolla la historia; y Macher hace lo mismo cuando toma la salsa, un género musical que no es originario ni característico del Perú, y lo dota de identidad peruana mediante las letras que retratan “vivencias de barrio” peruanas.

Las letras de las canciones “Piensa con claridad” y “La cosa no sigue más” parecen describir a un personaje de la serie en específico, que vendrían a ser “Tony Blades”, interpretado por Aldo Miyashiro.

“Tony Blades” —que desde ya, comparte el apellido de Ruben Blades— se caracteriza desde *Lobos de Mar* por su picardía, por su “floro”, por ser mujeriego y por tener una moral muy ambigua. Es por estas características que en dicha serie se le retrata como un antihéroe y, a veces, como un antagonista. Aunque en *La Gran Sangre* conserva las mismas características, “Tony Blades” no llega a tener momentos tan oscuros como en *Lobos de Mar*.

Gracias las características de este personaje, se le puede también considerar un personaje estereotípico de una canción de salsa dura. Por lo tanto, las canciones de salsa del disco representan a “Tony Blades”, y a su vez, este personaje representa a las personas que adoptan la “criollada” como forma de vida.

2.3.3 Hip-Hop

En el caso del hip-hop, ocurre lo mismo que en la salsa; es decir, la representación de la sociedad peruana no se debe únicamente al género o a la sonoridad, porque si bien, el hip-hop pudo fusionarse con sonoridades andinas mediante la instrumentación gracias al uso de charango o el arpa (Romero, 2015, p. 316), las piezas de underscore de hip-hop de *La Gran Sangre* no tienen tal fusión. La representación de la sociedad peruana mediante el hip-hop proviene de la letra de la canción “Pacto”,

presente en el disco. La letra de dicha canción habla de *La Gran Sangre* como un concepto que representa los deseos de los peruanos por seguir adelante a pesar de la violencia, caos y las adversidades de su sociedad (ver anexo 13).

En la serie, el hip-hop se utiliza para representar escenas en las que el personaje “Johan” adquiere protagonismo. “Johan” es un joven recién salido de colegio y que tiene habilidad para usar computadoras, la cual usaría para ayudar a “La Gran Sangre” a rastrear enemigos, a *hackear* cuentas bancarias, a investigar archivos del gobierno, entre otras. Además de sus habilidades informáticas, Johan también es un personaje que atraviesa por problemas típicos de su edad, tales como inmadurez, agresividad e irresponsabilidad; así como dificultades propias de su sector social, como amigos que lo presionan para usar drogas, delincuencia, violencia, etc.

Para retratar a musicalmente a “Johan” se optó por usar piezas incidentales de hip-hop y también “Pacto”, canción de este género presente en el disco. El hip-hop se adecúa a este personaje y sus situaciones, ya que, según Kyle E. Jones en *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, el movimiento del hip-hop está conformado mayormente por jóvenes mestizos de clases medias y populares. El autor también resalta que la llegada del internet al Perú fue un factor importante a la hora de popularizar el género, pues ya no se tenía la barrera de la negativa de la radio o la televisión en pasar música ajena a sus intereses, por lo que los jóvenes podían consumir hip-hop mediante cabinas de internet, que se habían convertido en una “nueva plaza pública” (Romero, 2015). Estas dos características son las que definen al personaje de “Johan”, es decir, es un personaje joven de clase popular y que se relaciona con las computadoras y el internet. Al igual que la salsa, el hip-hop representa a un personaje de la serie, y este personaje representa a un sector de la población peruana, en este caso

“Johan” representa a los jóvenes de clase popular y a los problemas que deben enfrentar en su sociedad.



Capítulo 3. Análisis musical de los motivos presentes en el disco *La Gran Sangre*

En este capítulo se procederá a analizar las canciones del disco *La Gran Sangre* que contengan alguno de los motivos derivados del tema de “Intro (Tema principal)”, y cómo estos motivos son transformados para integrar las canciones correspondientes.

Los significados en la terminología del análisis musical no son estandarizados, siendo que algunos términos cambian de significados según el autor, siendo estrictos en mayor o menor medida. Para propósitos de este trabajo, se usarán las definiciones proporcionadas por Dionisio de Pedro (2014) en *Manual de formas musicales* (ver página xiii); además, se usarán las técnicas de desarrollo motivico propuestas por Bert Ligon (2001) en *Jazz Theory Resources: Volume 1* (ver página xiii).

3.1 “Intro (Tema principal)”

“Intro (Tema principal)” es el primer track del disco *La Gran Sangre*, la composición está acreditada a Eduardo “Lalo” Williams, tiene una duración de 2:07 minutos, está compuesta en La menor y es la pieza que presenta los motivos que se van a repetir y manipular en algunas de las canciones del disco. Una versión ligeramente modificada de esta pieza se usa como opening de la serie.

La instrumentación de esta pieza consta de guitarras eléctricas y bajo, grabados por Eduardo “Lalo” Williams; vientos, grabados por Bruno Macher; y batería, grabada por Jeremy Castillo.

Esta pieza se compuso teniendo en mente la música que se usaba para series policiales de los años setenta. Al respecto, Eduardo “Lalo” Williams declara:

[...] y el tema principal en realidad fue lo primero que yo hice para *La Gran Sangre*. Yo no había visto la serie, pero me explicaron cómo era [...] entonces yo aluciné ¡Ah! ¡Un tema policial! ¿*Manyas*? Una onda así. Y un poco mi inspiración inicial fue las series policiales de los

setentas [...] mira, probablemente más que “Starsky y Hutch”, este [fueron], “Baretta” y “S.W.A.T” [...] esa, un poco fue mi inspiración inicial ¿no? Por ahí también entró un poco de “Magnum” ¿no? Que era que tenía la onda rápida, acelerada; te estoy hablando de las versiones antiguas pues ¿no? Porque yo he crecido viendo esas series en los ochentas, setentas. [...] de ahí un poco es que sale el *riff* ¿no? El riff inicial, y teniendo en cuenta esos elementos, es que ya lo visto un poco con bronces, con *brasses*. El *groove* del bajo también, yo soy más bajista que guitarrista, de repente. Entonces, para mí, en realidad, probablemente me ha salido primero el groove del bajo, que encima está con octavador. (Williams, 2023, 11 de noviembre, comunicación personal).

3.1.1 Transcripción Melódica

La estructura de la pieza “Intro (Tema principal)” del disco se ha separado en cuatro secciones principales: A, B, C y D. Esta pieza también tiene variaciones de secciones, por lo que la forma quedaría como: A-B-A1-C-A-B1-D-A2 (ver anexo 3).

Figura 5

Transcripción melódica de la sección A de “Intro (Tema principal)”

The figure shows a musical score for the section 'Intro (Tema principal)' in the key of D major (two sharps). It consists of two staves for Trompeta in Sib. The top staff is labeled '(con transposición)' and the bottom staff is labeled '(sonido real)'. Both staves start with a dynamic marking 'f'. The score is annotated with brackets identifying 'Motivo 1 (antecedente)', 'Motivo 2 (consecuente)', 'Semifrase 1', 'Semifrase 2', and 'Frase o Tema'. The first staff has a box labeled 'A' at the beginning and a box labeled '"Intro (Tema principal)" Tema' above it. The second staff has a box labeled 'A' at the beginning and a box labeled 'Frase o Tema' below it.

Nota: la transcripción está separada por motivos, semifrases y frases o temas.

La sección A contiene el tema que se va a desarrollar a lo largo de esta pieza y en las demás canciones, la melodía de este tema es interpretada por la trompeta; la guitarra eléctrica y el saxofón alto también interpretan melodías muy parecidas, pero no iguales (ver anexo 3).



Figura 6

Transcripción melódica de la sección B de “Intro (Tema principal)”

The figure displays three staves of musical notation for guitar electric, illustrating the melodic development of section B. The first staff (measures 8-11) is in Am and shows Motivo 1 and Motivo 2, with Motivo 2 marked '3m'. The second staff (measures 12-15) is in D and shows Motivo 1 'secuenciado cromáticamente' and Motivo 2 '2M' and 'rmp'. The third staff (measures 16-19) is in E and shows Motivo 1 'secuenciado cromáticamente', Motivo 2 '3m' and 'secuenciado cromáticamente', and Motivo 2 with 'desplazamiento rítmico', 'iteración', 'retrogradación', and 'aumentación'. Brackets indicate 'Semifrase de sección B', 'Repetición', and 'Semifrase alterada de sección B'.

Nota: la transcripción está separada por motivos y semifrases, detallando los recursos de desarrollo motivico.

La sección B empieza en el compás 8 de “Intro (Tema principal)” y contiene una semifrase de dos motivos, que son interpretados por la guitarra eléctrica. Estos motivos se repiten de forma idéntica por 3 compases, hasta que la armonía cambia. Entonces, el “motivo 1” de la “semifrase alterada” del compás 12 se desarrolla motivicamente con respecto al “motivo 1” de la “semifrase 1 de la sección B” mediante el recurso descrito por Bert Ligon en su libro *Jazz Theory Resources: Volume 1*, llamado recurso de “secuenciación cromática”, pues se mantienen los mismos intervalos, calidades interválicas y delineado melódico, pero se cambia la nota en la que empieza dicha secuencia (2001, pp. 318-319). Es decir, si el motivo 1 la semifrase de sección B del compás 8 empieza con la nota “La”, el motivo 1 de la semifrase alterada de la sección B del compás 12 empieza con la nota “Re”, pero las calidades interválicas y el delineado melódico entre ambos motivos es el mismo.

El “motivo 2” de la “semifrase alterada” del compás 12 también podría presentar una secuenciación, sin embargo, las últimas dos notas (Mi y Re) no presentan el mismo movimiento interválico que las dos últimas notas del “motivo 2” de la “semifrase de la sección B” (La y Do), por lo que este motivo se desarrollaría mediante lo que Jack Perricone llama: “repeat the rhythm/change the pitch (rrcp)”, es decir, repetir el ritmo y cambiar la altura de las notas (2018, p. 154). En este caso, se estaría cambiando las alturas de todas las notas, pero manteniendo los mismos ritmos y delineado melódico. Esta semifrase alterada se repite por 3 compases más.

La “semifrase alterada” del compás 16 tiene ambos motivos secuenciados cromáticamente con respecto a los motivos de la “semifrase de la sección B” (c. 8), pues se respetan los intervalos y sus calidades, a la vez que se empieza desde otra nota. Esta “semifrase alterada” (c.16) se repite por 2 compases y medio más, hasta que se llega al tercer tiempo del compás 19. La melodía presente en ese momento es similar a la del “motivo 2” de la “semifrase alterada” del compás 16; sin embargo, ésta empieza una semicorchea después (color lila). La melodía también se encuentra con un proceso de retrogradación con respecto a la melodía anterior del mismo compás, pues las notas son reflejadas como la imagen de un espejo entre las melodías (color verde). También se puede ver un proceso de iteración, pues cuando la melodía retrogradada llega a la nota La, esta se repite dos veces. Por último, se puede ver un proceso de aumentación, pues se añade la nota Re, que en realidad es la última nota del “motivo 1” de esa “semifrase alterada” (c.19).

Figura 7

Transcripción melódica de la semifrase 1 de la sección C de "Intro (Tema principal)"

The image shows a musical score for the piece "Intro (Tema principal)". It consists of two staves. The top staff is for the Electric Bass (Bajo eléctrico) and the bottom staff is for the Trumpet in B-flat (Trompeta en Sib), which is noted as being the same as motif 1 of the first half-measure of section A. The music is in 4/4 time and B-flat major. A box labeled 'C' is placed above the first measure, which is measure 25. The bass staff has a melodic line with two motifs: 'Motivo 1 (antecedente)' covering measures 1-3 and 'Motivo 2 (consecuente)' covering measures 3-4. The trumpet staff also has two motifs: 'Motivo 1 (antecedente)' covering measures 1-3 and 'Motivo 2 (consecuente)' covering measures 3-4. The motifs are labeled with numbers 1, 2, 3, and 4 corresponding to the measures.

Nota: la transcripción está comparada con la semifrase 1 de la sección A.

La sección C empieza en el compás 25 de "Intro (Tema principal)". La melodía está interpretada por el bajo eléctrico y deriva de la "semifrase 1" de la sección A (ver figura 7), pues la rítmica es casi idéntica, exceptuando el cuarto (4) tiempo, pues la figura en el "motivo 2" de la sección A es de síncopa, mientras que en el "motivo 2" de la sección C la figura rítmica es de dos corcheas, siendo que la primera corchea del cuarto (4) tiempo está ligada a la última corchea del tercer (3) tiempo. La melodía de la sección C se desarrolla de la "semifrase 1" de la sección A mediante con el recurso "rncp", pues ambos fragmentos comparten figuras rítmicas, pero no alturas, ni intervalos, ni delineado melódico.

Figura 8

Transcripción melódica de la sección C de "Intro (Tema principal)"

The musical score is titled "Intro (Tema principal)" and is written for Bass Clef (Bajo el.). It consists of four systems of two measures each, labeled with measure numbers and key signatures:

- System 1 (Measures 25-26):** Key signature: Bb. Measure 25 contains "Motivo 1 de 'A' alterado". Measure 26 contains "Motivo 2 de 'A' alterado".
- System 2 (Measures 27-28):** Key signature: A. Measure 27 contains "Motivo 1 de 'A' alterado, 'rrcp' de melodía en 'C'". Measure 28 contains "Motivo 2 de 'A' alterado, secuenciación de melodía en 'C'".
- System 3 (Measures 29-30):** Key signature: Bb. Measure 29 contains "Motivo 1 de 'A' alterado". Measure 30 contains "Motivo 2 de 'A' alterado".
- System 4 (Measures 31-32):** Key signature: E. Measure 31 contains "Motivo 1 de 'A' alterado, 'rrcp' de melodía en 'C'". Measure 32 contains "Motivo 1 de 'A' alterado" with two red "Adición" markings above the notes.

Nota: la transcripción está separada por motivos y se detallan los recursos de desarrollo motivico.

El desarrollo motivico de la melodía de la sección C experimenta cambios conforme la armonía va cambiando. En los compases en los que la armonía no corresponde a Si bemol (cc. 27,28), se usa el recurso de "rrcp" en los "motivo 1", pues el ritmo es idéntico, pero no las notas ni los intervalos; además, en el "motivo 2" del compás 27 hay una secuenciación, pues se comparten ritmos e intervalos con el "motivo 2" del inicio de la sección C (c.25). En el compás 31, se adiciona dos notas al final del motivo alterado, y en el siguiente compás (c.32) se adicionan dos corcheas (color rojo) antes de que comience el motivo alterado.

Figura 9

Transcripción melódica de la sección D de “Intro (Tema principal)”

"Intro (Tema principal)"

48 D

Guitarra eléctrica

Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente)

Bajo eléctrico (Melodía de sección C)

Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente)

Trompeta en Sib (Motivo 1 de semifrase 1 de sección A)

Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente)

Semifrase 1

Nota: la transcripción está separada por motivos y está comparada con los motivos de las secciones C y A.

La sección D comienza en el compás 48 de “Intro (Tema principal)”. Su melodía es interpretada por la guitarra eléctrica y guarda similitudes rítmicas con a la melodía de la sección C. Como se ha observado previamente, esta melodía se deriva del “motivo 1” de la primera semifrase de la sección A, por ende, la melodía de la sección D también está derivada de la melodía de la sección A.

Como se puede observar en la figura 9, los “motivo 1” de las tres melodías de las secciones D, C y A son idénticos en cuanto a su ritmo; es en sus “motivo 2” cuando se presenta la variación rítmica. Al comparar rítmicamente el “motivo 2” de la sección D con el “motivo 2” de la sección C, se puede ver que en la sección D se usó la disminución, pues el “motivo 2” de la sección D tiene tres corcheas, las dos primeras (Do y Re) no están ligadas como si lo están las dos primeras corcheas del “motivo 2” de

la sección C; y ya que estas están ligadas, se pueden interpretar como una figura de negra en lugar de dos corcheas ligadas, por lo que hay una disminución de la figura de negra del “motivo 2” de la sección C a la figura de corchea del “motivo 2” de la sección D.

3.1.2 Análisis Melódico

Figura 10

Grados melódicos en los motivos de la sección “A”

A

8 b7 5 4 b3 b7 1 b3 4 b5

Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente) Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente)

Semifrase 1 Semifrase 2

Frase o Tema

El tema presente en la sección A se mueve en un ámbito de novena, descendiendo desde la nota La hasta la nota Sol.

La “semifrase 1” de la sección A tiene una rítmica mayormente sincopada, pues la mayoría de sus ataques se dan en contratiempos, se utiliza un saltillo, corcheas ligadas y una figura de síncopa.

La “semifrase 2” se mueve en un ámbito de sexta menor, asciende desde la nota Sol, que es la séptima menor (b7); hasta la nota Mi bemol, que es quinto grado disminuido respecto a La (tónica), este grado es característico de una escala pentatónica menor de blues²³. La “semifrase 2” empieza con la misma figura rítmica de “semifrase 1”, una figura de saltillo; luego, se presenta otra figura de saltillo con la última

²³ Los grados de una escala pentatónica menor de blues son: 1, b3, 4, b5, 5 y b7. En una escala pentatónica menor de blues de La estos grados se traducen en: La, Do, Re, Mib, Mi y Sol

semicorchea ligada a la primera semicorchea de la figura de contra-galopa del tercer tiempo.

Figura 11

Grados melódicos en los motivos de la sección "B"

B

1 b7 5 b7 5 4 b3 1

Motivo de sección B.

El motivo de la sección B se mueve en un ámbito de octava, pues su nota más aguda y más grave es la nota La. El ritmo de este motivo es puramente de semicorcheas, y, al igual que en la sección anterior, se trata de una melodía escrita en una escala pentatónica menor.

Figura 12

Grados melódicos en los motivos de la sección "C"

C

Bb

Bb: 1 5 6 5

Am: b2 b6 b7 b6

Motivo 1 de "A" alterado Motivo 2 de "A" alterado

La sección C empieza en un acorde de Bb mayor, que es ajeno a la tonalidad de La menor, por lo que en este caso se tienen dos interpretaciones de grados, una en Bb mayor y otra en La menor. En cualquier caso, la línea melódica se mueve en un ámbito de sexta mayor, pues es el intervalo que existe entre la nota más grave (Si bemol) y la nota más aguda (Sol). En esta melodía se deja de lado la escala pentatónica menor, y su

sexto grado mayor sugiere una escala mayor o modal, pues no hay una mediante que determine el tipo de escala.

Figura 13

Grados melódicos en los motivos de la sección “D”

1 b3 4 b3 4 5

Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente)

La melodía de la sección D se mueve en un ámbito de quinta justa, usa una escala pentatónica menor ascendente para subir hasta el cuarto grado (nota Re), baja a la tercera bemol (nota Do) como forma de tomar impulso y vuelve a subir diatónicamente hasta el quinto grado (nota Mi).

Esta melodía empieza rítmicamente de forma idéntica a los motivos de la “semifrase 1” de la sección A (ver figura 10), es decir, con una figura de saltillo que liga su última semicorchea a la primera corchea del segundo tiempo, y la segunda corchea del segundo tiempo se liga a la primera corchea del tercer tiempo (en la figura 13 las corcheas ligadas se convierten en una negra); y después le sigue una corchea más en el tercer tiempo y el cuarto tiempo consiste en dos corcheas, cerrando el compás.

3.2 Clasificación de canciones

Como se describió en la parte de la metodología, Schoenberg menciona en el libro *Fundamentos de la Composición Musical*: “La utilización del motivo necesita ser variada. Variación significa cambio. Pero cambiar cada aspecto produce algo extraño, incoherente, ilógico. Destruye la forma básica del motivo” (2000, p.19). En todas las canciones del disco existen pequeñas figuras melódicas que se podrían rebuscar y

encajar forzosamente dentro de recursos de variación motivica de alguno de los motivos de “Intro (Tema principal)”; sin embargo, para propósitos de este trabajo, se analizarán las canciones en las que los motivos son fácilmente escuchables y reconocibles. La siguiente tabla presenta las canciones en las que alguna melodía derivada del tema de “Intro (Tema principal)” esté más presente:

Tabla 2

Canciones y motivos

Canción	Sí contiene algún motivo de “Intro (Tema principal)”	No contiene algún motivo de “Intro (Tema principal)”
1. Intro (Tema principal)		
2. Angel, Demonio	X	
3. Cumbia Pacha		X
4. Ciudad Dormida	X	
5. Sueños de Papel		X
6. La Cosa No Sigue Más		X
7. Vida (En esta ciudad)		X
8. Madre	X	
9. El Solitario	X	
10. Malas Noticias		X
11. El Pacto		X
12. Calles		X
13. Piensa con Claridad		X

3.3 Angel, demonio

“Angel, demonio” es la segunda canción del disco *La Gran Sangre*, la composición está acreditada a Daniel Pacheco Willis, mientras que la letra está acreditada a Julio Pérez. Tiene una duración de 2:52 minutos. Esta canción está compuesta en la tonalidad de Fa# menor y es de género rock.

La instrumentación de este tema consta de voces, a cargo de Julio Pérez como voz principal y Magali Luque en coros; guitarras eléctricas, grabadas por Daniel Pacheco; teclado y bajo, grabados por Eduardo “Lalo” Williams; percusiones, grabadas por Dante Oliveros; y batería, grabada por Jeremy Castillo.

3.3.1 Transcripción Melódica

Figura 14

Transcripción melódica de “Angel Demonio”

0:32 0:40

Guitarra eléctrica

Angel, demonio

Nota: La melodía a analizar está pintada de azul.

El pasaje a analizar de “Angel, demonio” (ver figura 14) es interpretado por la guitarra eléctrica y se puede escuchar en el minuto 0:40 de la canción (color azul).

Figura 15

Análisis de los grados de un fragmento de “Angel, demonio”

0:40

Angel, demonio

8 b7 5 4 b7 5 4 b3

La melodía está compuesta mayormente por semicorcheas, las semicorcheas de orden impar delimitan la melodía, y las semicorcheas de orden par repiten las semicorcheas de orden impar. La melodía se mueve en un ámbito de sexta mayor, y la línea melódica es descendente hasta el final del segundo tiempo, pues para pasar al tercer, la melodía hace un salto de cuatro notas (de Si a Mi) para seguir bajando hasta la nota final (La).

3.3.2 Análisis melódico del uso de motivo

Figura 16

Comparación de grados melódicos de “Angel Demonio” y semifrase 1 de sección A de “Intro (Tema principal)”

The figure displays two musical excerpts in 4/4 time. The top excerpt, titled "Angel, demonio", shows a melodic line with notes marked with blue dots. Below it, the degrees are listed as 8, b7, 5, 4, b7, 5, 4, b3. The bottom excerpt, titled "Intro (Tema principal)", shows a similar melodic line. It is divided into two motives: "Motivo 1 (antecedente)" covering the first four notes (8, b7, 5, 4) and "Motivo 2 (consecuente)" covering the last four notes (b3, b7, 5, 4). The entire sequence is labeled as "Semifrase 1".

El fragmento a comparar de “Angel, demonio” es interpretado por la guitarra eléctrica en los minutos: “0:40”, “0:50”, “1:44” y “1:54” de la canción. Este fragmento es derivado de la “semifrase 1” de la sección A de “Tema (Intro principal)” (ver figura 16), la diferencia presente entre estos dos fragmentos es mayormente rítmica: en “Intro (Tema principal)” se tienen figuras sincopadas y ligadas, mientras que en “Angel, demonio” se tienen figuras de semicorcheas y una corchea en la última nota.

El “motivo 1” de la “semifrase 1” de “Intro (Tema principal)” comparte el delineado melódico de los dos primeros tiempos de la melodía analizada de “Angel, demonio”, también comparten los grados “1” (que en el gráfico figura como “8”), “b7” y “5”, y ambas melodías también comparten el grado “4”, pero ya fuera de lo delimitado en motivo 1 de la semifrase 1 de Intro (Tema principal)”, siendo que este cuarto grado se encuentra en el motivo 2 de la semifrase 1.

Figura 17

Melodía analizada de “Angel, demonio”

Angel, demonio

0:40

8 b7 5 4 b7 5 4 b3

Motivo (Angel, demonio) Motivo desarrollado (Angel, demonio)

Nota: La melodía está separada en motivos

La melodía que empieza en el tercer tiempo del fragmento analizado de “Angel, demonio” (color rojo) es desarrollada de la melodía que empieza en el primer tiempo mediante un cambio de altura, de intervalos, pero no de ritmo, por ende, se le puede categorizar como un desarrollo por “rrcp”. Para motivos prácticos, se denominarán ambas secciones del fragmento como “motivo” y “motivo desarrollado”. El “motivo desarrollado (Angel, demonio)” no podría ser considerado un desarrollo del “motivo 1” de “Intro (Tema principal)”, pues no comparten ni notas, ni grados, ni intervalos, ni ritmos.

Entonces, se puede decir que el motivo presente en “Angel, demonio” ha sido desarrollado de las siguientes formas:

3.3.2.1 Disminución. Algunas notas del “motivo 1” original pasan de valer corcheas y corcheas con puntillo a valer semicorcheas.

Figura 18

(Disminución) Comparativa de motivos melódicos de “Angel Demonio” y semifrase 1 de sección A de “Intro (Tema principal)”

Angel, demonio

0:40

8 b7 5 4 b7 5 4 b3

Motivo (Angel, demonio) Motivo desarrollado (Angel, demonio)

A

Intro (Tema principal)

8 b7 5 4 b3 b7

Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente)

Semifrase 1

Nota: Se resaltan y comparan las notas que sufrieron disminución.

3.3.2.2 Iteración. Las figuras de “motivo 1” de “Intro (Tema principal)” se subdividen y se repiten (color verde en ambas melodías).

Figura 19

(Iteración) Comparativa de motivos melódicos de “Angel Demonio” y semifrase 1 de sección A de “Intro (Tema principal)”

Angel, demonio

0:40

8 b7 5 4 b7 5 4 b3

Motivo (Angel, demonio) Motivo desarrollado (Angel, demonio)

A

Intro (Tema principal)

8 b7 5 4 b3 b7

Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente)

Nota: Se resaltan y comparan las notas que sufrieron iteración.

3.3.2.2 Adición. El motivo analizado en “Angel, demonio” es un desarrollo del “motivo 1” de la “semifrase 1” de “Intro (Tema principal)”, en “motivo (Angel, demonio)” se añade un cuarto grado en forma de dos semicorcheas al final (color rojo) en comparación con el “motivo 1” original de “Intro (Tema principal)”.

Figura 20

(Adición) Comparativa de motivos melódicos de “Angel Demonio” y semifrase 1 de sección A de “Intro (Tema principal)”

Angel, demonio

0:40

Adición

8 b7 5 4 b7 5 4 b3

Motivo (Angel, demonio) Motivo desarrollado (Angel, demonio)

Intro (Tema principal)

A

8 b7 5 4 b3 b7

Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente)

Nota: Se resaltan y comparan las notas que sufrieron adición.

3.4 Ciudad Dormida

“Ciudad Dormida” es la cuarta canción del disco, tiene una duración de 2:50 minutos y la composición está acreditada a Martín Choy. Esta canción está compuesta en la tonalidad de La menor y mezcla rock con pequeños pasajes de cumbia con el propósito de presentar una sonoridad que permita identificar a la historia en el espacio y contexto social peruano.

La instrumentación de este tema consta de voces, grabadas por Julio Pérez como voz principal, Eduardo “Lalo” Williams y Daniel Pacheco como coros; bajo y guitarras eléctricas, grabados por Martín Choy; percusiones, grabadas por Dante Oliveros; y batería, grabada por Jeremy Castillo.

3.4.1 Transcripción Melódica

Los motivos 1 y 2 de la sección D de “Intro (Tema principal)” fueron transformadas mínimamente en “Ciudad Dormida”, pues ambas melodías son idénticas hasta el inicio de sus respectivos “motivo 2”; sin embargo, ambos “motivo 2” resuelven al primer grado del siguiente compás, que vuelve a empezar en “motivo 1”.

En los tres primeros compases que presenta la figura 22 se puede ver que se mantiene el “motivo 1” idéntico en ambas melodías, pues las dos canciones están compuestas en La menor y mantienen exactamente los mismos grados. Esto es una repetición motívica entre dos canciones.

El “motivo 2” en ambas melodías difiere por notas y grados, mas no por ritmos, pues ambas tienen 3 corcheas en sus “motivo 2”; por lo tanto, el desarrollo motívico en “Ciudad dormida” en “motivo 2” se da mediante “rrcp” (ver figura 22).

Figura 23

Acercamiento de compás 4 de figura 22 y sección D de “Intro (Tema principal)”

The figure displays two musical staves. The top staff is titled "Ciudad Dormida" and shows a melody in 4/4 time. The first measure contains notes corresponding to degrees 8, b7, and b5. The second measure contains notes for degrees 4, b7, and 2. Brackets below the staff identify the first measure as "Motivo 1 (antecedente)" and the second measure as "Motivo 2 (consecuente)".

The bottom staff is titled "Intro (Tema principal)" and is marked with a box containing the letter "D". It shows a melody in 4/4 time. The first measure contains notes for degrees 1, b3, and 4. The second measure contains notes for degrees b3, 4, and 5. Brackets below the staff identify the first measure as "Motivo 1 (antecedente)" and the second measure as "Motivo 2 (consecuente)".

El cuarto y último compás de la transcripción a analizar de “Ciudad Dormida” se puede interpretar de dos maneras. La primera manera es verla como un desarrollo de la sección “D” de “Intro (Tema principal)” mediante el uso de “rrpp” como en los

compases anteriores, ya que no se mantienen ni las notas ni los intervallos, pero sí el ritmo.

Figura 24

Acercamiento de compás 4 de figura 22 y sección A de “Intro (Tema principal)”

Ciudad Dormida

8 b7 b5 4 b7 2
Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente)

desarrollo por fragmentación

Intro (Tema principal)

A
8 b7 5 4 b3 b7
Motivo 1 (antecedente) Motivo 2 (consecuente)
Semifrase 1

Nota: A diferencia de la figura 23, aquí se reemplaza la sección D de “Intro (Tema principal)” por la sección A de “Intro (Tema principal)”

La segunda manera de interpretar ese compás en “Ciudad Dormida” es verla como un desarrollo del “motivo 1” y parte del “motivo 2” de la “semifrase 1” de la sección A de “Intro (Tema principal)”. Ambos “motivo 1” comparten los mismos grados, salvo por el quinto grado, que en “Ciudad dormida” es bemol, mientras que en “Intro (Tema principal)” es natural. El desarrollo de “motivo 2” de “Ciudad dormida” podría interpretarse como “fragmentación”, pues toma solamente una nota del “motivo 2” original, para luego seguir con dos notas que no comparten ni ritmo, ni altura ni intervallos con las de “Intro (Tema principal)”.

3.5 Madre

“Madre” es la canción número ocho del disco, la composición está acreditada a Daniel Pacheco Willis y a Eduardo “Lalo” Williams, y la letra está acreditada a Julio Pérez. La letra de la canción narra la perspectiva de un personaje que reside en una zona peligrosa de Lima, la cual lo expone a la tentación de adoptar un estilo de vida criminal. Sin embargo, lo que lo salva de sucumbir a la violencia y las drogas es la responsabilidad de cuidar a su madre (ver anexo 10). Esta canción tiene una introducción de batería electrónica y cajón con un ritmo que recuerda al del landó; la canción está compuesta en Mi menor y tiene una duración de 3:18 minutos.

La instrumentación de este tema consta de: voces, a cargo de Julio Pérez como voz principal y Magali Luque en coros; guitarras eléctrica y acústica, grabadas por Daniel Pacheco; y bajo, *loops* y sintetizadores, grabados por Eduardo “Lalo” Williams.

3.5.1 Transcripción Melódica

Figura 25

Transcripción melódica de la melodía “Madre”.

The image shows a musical staff for electric bass in 4/4 time. The melody is transcribed in Mi menor (E minor). The notes are: E2 (labeled '1'), G2 (labeled 'b3'), A2 (labeled '4'), G2 (labeled 'b6'), and F2 (labeled '5'). A box labeled '0:12' is placed above the first measure, and a box labeled 'Madre' is placed above the staff. The staff is labeled 'Bajo eléctrico' on the left.

Esta melodía se puede escuchar desde el minuto “0:12”, está interpretada por el bajo eléctrico durante la mayor parte de la canción. La línea melódica de esta melodía se desplaza en un ámbito de sexta, pues va desde la nota Mi hasta la nota Do. Al igual que en algunas transcripciones anteriores, se pueden ver algunos ritmos que no caen a tierra, como la corchea ligadas del primer tiempo.

3.5.2 Análisis melódico del uso de motivo

Figura 26

Melodía de “Madre” y la sección D de “Intro (Tema principal)”

The figure displays two musical staves. The top staff, titled "Madre (Mi menor)", is in bass clef and shows a sequence of notes: 1, b3, 4, b6, 5. Brackets below the staff identify "Motivo 1" as the first three notes (1, b3, 4) and "Motivo 2" as the last two notes (b6, 5). The bottom staff, titled "Intro (Tema principal) (La menor)", is in treble clef and shows a sequence of notes: 1, b3, 4, b3, 4, 5. Brackets below the staff identify "Motivo 1 (antecedente)" as the first three notes (1, b3, 4) and "Motivo 2 (consecuente)" as the last three notes (b3, 4, 5).

Nota: Las melodías están separadas por motivos y comparadas entre sí.

La primera diferencia importante entre ambas melodías es la tonalidad en la que están escritas, pues “Intro (Tema principal)” está escrita en La menor, y “Madre” está escrita en Mi menor, y ya que los “motivo 1” de ambas melodías empiezan desde notas diferentes, pero comparten grados y ritmos, se puede decir que se dio un desarrollo motivico mediante la “secuenciación”.

En cuanto al “motivo 2” de “Madre”, lo único que se conserva del “motivo 2” de la sección D de “Intro (Tema principal)” es la última corchea, que es un quinto grado, las dos notas anteriores son diferentes, siendo que la primera corchea de “motivo 2” de “Madre” no comparte ni intervalo y la siguiente nota se suprimió, se puede decir que “motivo 2” fue desarrollado motivicamente mediante la “fragmentación”, pues lo único que queda del “motivo 2” de la sección D es la última corchea de quinto grado.

3.6 El Solitario

“El Solitario” es la canción más reconocida de la serie, ya que se utilizó para musicalizar el momento más impactante de ésta, que es cuando “Mandrill”, en la segunda temporada, recibe un disparo en la cabeza y muere. Dado que no es común en las series televisivas peruanas que un personaje principal sea asesinado, esta escena, y especialmente la canción, son recordadas por el público más que cualquier otra canción del álbum o escena de la serie en general.

Compuesta en Re menor, tiene una duración de 3:08 minutos y es del género de rock fusión; el uso ocasional de instrumentación andina y pasajes de cumbia hace que la canción sea asociada fuertemente a un contexto urbano peruano.

La composición y la letra está acreditada a Daniel Pacheco Willis, quien grabó también la voz y guitarra; el bajo, percusión y los instrumentos de vientos fueron grabados por Eduardo “Lalo” Williams; una guitarra más fue grabada por Martin Choy; los coros fueron grabados por Magali Luque y Eduardo “Lalo” Williams; y la batería fue grabada por Jeremy Castillo.

3.6.1 Transcripción Melódica

Figura 27

Melodía de “El solitario” con interpretaciones de grados en Re menor y en Fa Mayor

El Solitario

La figura de saltillo ligado a corchea que ya se ha visto en transcripciones anteriores también se hace presente en este tema, y es la figura que se repite durante los cuatro compases de la transcripción. La melodía se mueve en un ámbito de novena, siendo la nota Fa la más grave y la nota Sol la más aguda.

3.6.2 Análisis melódico del uso de motivo

Figura 28

Comparación de la melodía de “El solitario” e “Intro (Tema principal)”

The image shows two musical staves. The top staff is titled "El Solitario" and the bottom staff is titled "Intro (Tema principal) (Mi Menor)". Both are in 4/4 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bottom staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The top staff has a box labeled 'D' above the first measure. Below the staves, degree analysis is provided for both. For "El Solitario", the analysis is based on Fa Major (Fa M: 1 2 3 4 5 6 1 6) and Re minor (Re m: b3 4 b7 1 b3 1). For "Intro (Tema principal)", the analysis is based on D major (1 b3 4 b3 4 5). Brackets indicate Motivo 1 (antecedente) and Motivo 2 (consecuente) for both pieces. The top staff also shows derived motives: Motivo derivado de motivo 1 de (El Solitario) and Motivo derivado 2 (derivado de Motivo 1 de El Solitario).

Nota: En esta partitura se puede observar la comparación entre la melodía “El solitario” y la melodía de la sección D de “Intro (Tema principal).”

En este subcapítulo se va a usar la interpretación de grados desde Fa Mayor en “El Solitario”. Se puede decir que la curva melódica del fragmento transcrito de “El Solitario” es similar al de la melodía de la sección D de “Intro (Tema principal)” durante el “motivo 1” y parte del “motivo 2”, pues en la última corchea, en lugar de subir como en el “motivo 2” original, se baja.

Aunque la línea melódica entre los dos “motivo 1” presentes en la figura 28 sea igual, no se comparten ni notas, ni intervalos, solamente ritmos, por lo que el desarrollo del “motivo 1” del fragmento analizado de “El Solitario” se da mediante “rrcp”. El “motivo 2” de “El Solitario” es un desarrollo mediante “rrcp” del “motivo 1” de la misma canción. Los motivos presentes en el cuarto compás del fragmento analizado de “El Solitario” son desarrollados mediante “rrcp” desde el “motivo 1” del primer compás de esa misma canción.

Figura 29

Melodía de “El Solitario” y sección A de “Intro (Tema principal)”

The figure shows two musical staves in 4/4 time. The top staff is titled "El Solitario" and contains a melodic line with fingerings: 4, b3, b7, 1, b7, b3 on the first line, and 2, 1, 5, 6, 5, 1 on the second line. Brackets below the notes indicate "Motivo derivado de motivo 1 de (El Solitario)" for the first three notes and "Motivo derivado 2 (derivado de Motivo 1 de El Solitario)" for the last three notes. The bottom staff is titled "Intro (Tema principal)" and contains a melodic line with fingerings: 1, b7, 5, 4, b3, b7. Brackets below the notes indicate "Motivo 1 (antecedente)" for the first three notes and "Motivo 2 (consecuente)" for the last three notes. A box labeled "A" is placed at the beginning of the second staff.

Nota: A diferencia de la figura 28, aquí se reemplaza la sección D de “Intro (Tema principal)” por la sección A de “Intro (Tema principal)”

En el último compás de la transcripción de “El Solitario” ocurre lo mismo que en la canción “Ciudad Dormida”, pues esta sección guarda más similitudes con el “motivo 1” de la “semifrase 1” de la sección A de “Intro (Tema principal)”

La curva melódica de ambos fragmentos es similar en los dos primeros tiempos, y en los dos restantes ya se nota una curva melódica inversa, mientras que en “Intro” todas las notas bajan melódicamente, en “El Solitario” suben y bajan, y en la última nota se da un salto de cuarta ascendente. El desarrollo motivico de “motivo derivado de motivo 1 de El Solitario” se da mediante “rrcp” con respecto al “motivo 1” original de “Intro (Tema principal)”

3.7 Intencionalidad de inclusión de motivos

Los motivos de “Intro” presentes en las anteriores cuatro canciones pudieron haber sido resultado de una planeación estructural antes de grabar el disco, o también pudieron haber sido resultado de la casualidad. Con respecto a la inclusión de motivos, Daniel Pacheco Willis, compositor acreditado de “Angel Demonio”, “El Solitario” y co-compositor acreditado de “Madre” declara lo siguiente:

Yo soy muy fanático, sobretodo en esa época, era muy fanático de John Williams, y John Williams era compositor de leitmotiv, entonces para mí el leitmotiv era lo importante en ese momento, tenía que tener un leitmotiv para que las cosas funcionaran, entonces siempre la palabra “sangre” o sea, aunque no hubiera un motivo melódico, había un motivo en contexto, de concepto. Esto de los motivos no fue fortuito, fue adrede (Pacheco Willis, 2023, 26 de octubre, comunicación personal).

Al preguntarle por qué es que no hay más canciones que contengan el motivo presente en “Intro (Tema principal)”, Pacheco Willis declara:

[...] porque por ejemplo, en esta canción “Sueños de papel”, era muy ambicioso tratar de mantener estos motivos en una canción como esa, creo que la canción, como está, estaba perfecto. La maqueta de esa canción, a lo que terminó siendo la canción, es casi lo mismo, no cambió

nada, yo las cosas que ahí hice los arreglos, las guitarras, las melodías de la voz, las hice pensando en esta canción, ya no pensaba tanto en el motivo, pensaba en el personaje más que en el sonido general del disco. Aparte, tampoco sabíamos cuántas canciones iban a entrar en el disco, pudimos haber hecho veinte canciones, pero no hubo tiempo para hacer veinte canciones, hubo tiempo para hacer las canciones que habían, acuérdate que todo fue hecho en un mes, había que componer, grabar, mezclar, masterizar y tener todo listo en treinta días (Pacheco Willis, 2023, 26 de octubre, comunicación personal).

Sin embargo, Eduardo “Lalo” Williams, compositor acreditado del tema “Intro” y co-compositor acreditado de “Madre”, menciona que la inclusión de motivos no fue planeada con tanto detalle, y que corresponde más a un resultado de la casualidad:

Te diría que es de las dos cosas ¿no? Porque cualquier proceso creativo, es mi filosofía, que es siempre debes dejar espacios para los accidentes felices, entonces hay cosas que sí han sido hechas adrede y hay otras cosas que han salido simplemente por osmosis. (Williams, 2023, 11 de noviembre, comunicación personal).

Martín Choy, compositor acreditado de “Ciudad Dormida”, que es la canción en el cual el motivo del tema “Intro” es más reconocible, declara:

“[Ciudad Dormida] la compuse primero instrumental, de hecho, tanto como el tema, antes que se le pusiera letra, ya me había inspirado en la “Intro”, que tiene toda la escala que se utilizó mucho en las series de los 70s”. [Con los motivos] tenía que hacer referencia al “Intro”, y el tema que hice tiene partes de ése cromatismo (Choy, 2024, 14 de febrero, comunicación personal).

Conclusiones

En este trabajo se transcribió y analizó las melodías en las que está presente alguno de los dos motivos de la pieza musical “Intro”. Como resultado, tenemos que cuatro canciones contienen este motivo, siendo: "Angel, demonio", "Ciudad Dormida", "Madre" y "El Solitario". Estas cuatro canciones comparten dos elementos en común: en primer lugar, tenemos que dichas canciones están compuestas en una tonalidad menor, al igual que la pieza “Intro”; y, en segundo lugar, estas canciones son de género rock-fusión.

Otra peculiaridad que me gustaría señalar es que tres de estas cuatro canciones contienen la palabra “sangre” en sus letras, siendo estas: “Angel, Demonio”, “Madre” y “El Solitario”. Esta observación se relaciona con lo que menciona el compositor Daniel Pacheco Willis, pues según sus declaraciones, tanto el motivo musical estudiado en este trabajo, como la palabra “sangre” fueron elementos premeditados para dar unidad al álbum musical. Sin embargo, no podría decirse que ambos elementos van de la mano, pues “Ciudad Dormida”, la canción en la que es más notable la inclusión del motivo musical estudiado, no contiene la palabra “sangre” en sus letras. Además, hay otras canciones como “Piensa con claridad”, “Calles” o “Sueños de papel” que incluyen la palabra “sangre”, pero que no emplean el motivo musical estudiado de ninguna forma.

Esto me lleva a poder refutar la hipótesis que se planteó al inicio de este trabajo con los resultados del análisis; la hipótesis planteaba que cada vez que el motivo era empleado en alguna canción del disco, se usaba la palabra “sangre”, o que las letras tenían como temática la violencia. Esto no es así, pues “Angel, Demonio” tiene una letra introspectiva acerca de una confusión moral; “Madre” describe cómo es que el personaje de la canción rechaza el ambiente delincencial que lo rodea, “El Solitario”

tiene una letra más enfocada en la melancolía y la motivación, y “Ciudad Dormida” trata vagamente el tema de la decadencia metropolitana.

El objetivo de este trabajo era poder entender cómo es que se manipulaban los motivos presentes en “Intro (Tema principal)” cuando se incluían en otras canciones del álbum. Gracias al estudio de las cuatro canciones seleccionadas en el capítulo 3, puedo concluir que los recursos que más se utilizaron fueron el de desarrollo motivico mediante “rrcp”, es decir, retener el ritmo y cambiar la altura (pitch), y el desarrollo motivico mediante “secuenciación”. Y el ritmo de común denominador entre tres de las cuatro canciones analizadas e “Intro (Tema principal)” es el saltillo ligado a una corchea, seguido de otra corchea ligada.

Figura 30

Figura rítmica más usada en este trabajo



Esto me sugiere que yo forcé el motivo analizado de “Angel, demonio” a encajar con las pretensiones de este trabajo, pues no presenta este patrón rítmico, solamente el delineado melódico del “motivo 1” de la “semifrase 1” de la sección A de “Intro (Tema principal)”. Por lo que puedo concluir que solamente hay tres canciones que podrían calificar como derivadas de los motivos de “Intro (Tema principal)”: “Ciudad Dormida”, “Madre”, y “El Solitario”. Fue por esta razón que especifiqué en la introducción del capítulo 3 que, como pasó con “Angel, demonio”, hay varias otras canciones que se pueden forzar a cumplir con lo que se intentó demostrar: la existencia de desarrollo motivico en las canciones del álbum *La Gran Sangre*; y es cierto, si existe, pero no en varias de las canciones.

Esta conclusión le da la razón a lo que dijo el compositor Eduardo “Lalo” Williams, pues al preguntarle sobre la intencionalidad de inclusión de motivos, dijo que algunos sí eran premeditados, mientras que otros salieron por casualidad, esto sugiere que Williams también había notado similitudes entre algunas melodías de las canciones que no presentaban los motivos de “Intro (Tema principal)” tan explícitamente.

En realidad, tanto Williams como Pacheco Willis están diciendo lo mismo y ninguno se contradice, pues Pacheco Willis decía que los motivos eran premeditados, pero también dijo que no estaban en todas las canciones del álbum, y se puede comprobar que el desarrollo motivico si fue planeado, pues Martín Choy mencionó que le pidieron hacer una referencia a “Intro (Tema principal)” con la canción “Calles”, de su autoría.

Podría atribuir esta confusión en querer encajar cada canción del disco con el desarrollo motivico estudiado a dos razones: la primera razón es que casi todas las canciones están escritas en modo menor, por lo que es sencillo escuchar melodías que se parecen de alguna forma a los motivos estudiados en este trabajo; la segunda razón, es que el álbum *La Gran Sangre*, en cierta manera, es un álbum conceptual, pues trata el tema de la problemática social en el Perú, por lo que puede sugerirse que los motivos y su desarrollo ayudarían a dar más unidad a un álbum conceptual. Lo más probable es que aquellas melodías que podrían parecerse a los motivos estudiados hayan sido el resultado del poco tiempo que tenía Daniel Pacheco Willis y su equipo para componer, mezclar y masterizar ese álbum.

También quisiera concluir que éste álbum captura de cierta manera una pequeña parte de la escena musical peruana de mediados de los años 2000, pues participaron músicos que se desempeñaron artísticamente en bandas como D´mente común, Sabor y Control, La Sarita, Los Mojarras, Actitud modulada y Demejotas. Este disco también

propone una mezcla musical poco vista en álbumes peruanos, pues la misma necesidad de representar musicalmente mediante canciones varios personajes y situaciones diferentes, hizo que este disco no se encerrara en un solo género.

Para terminar, quisiera hacer una propuesta de estudio referente a éste álbum musical que podría ayudar a complementar estudios ya hechos sobre la serie. En la tesis de licenciatura *El uso de la narrativa transmedia en la producción peruana “la gran sangre” como herramienta para el entretenimiento* de Alison Chuica y Miluska Davila, las autoras describen a *La Gran Sangre* como el primer producto de narrativa transmedia hecho en el Perú, y, a su vez, describen los tres *brazos transmediales* que tiene *La Gran Sangre*, siendo estos la misma serie y sus cuatro temporadas, la película del año 2007 y los cómics publicados por Grupo La República en el año 2006. Los dos brazos transmediales ajenos a la serie son considerados como productos de narrativa transmedia porque expanden el universo de la serie, siendo que la película sirve como una historia alternativa en una línea temporal indefinida de la serie, mientras que los cómics sirven como precuela, situados incluso antes de los acontecimientos de *Lobos de Mar*, narrando como es que el grupo “La Gran Sangre” se juntó por primera vez.

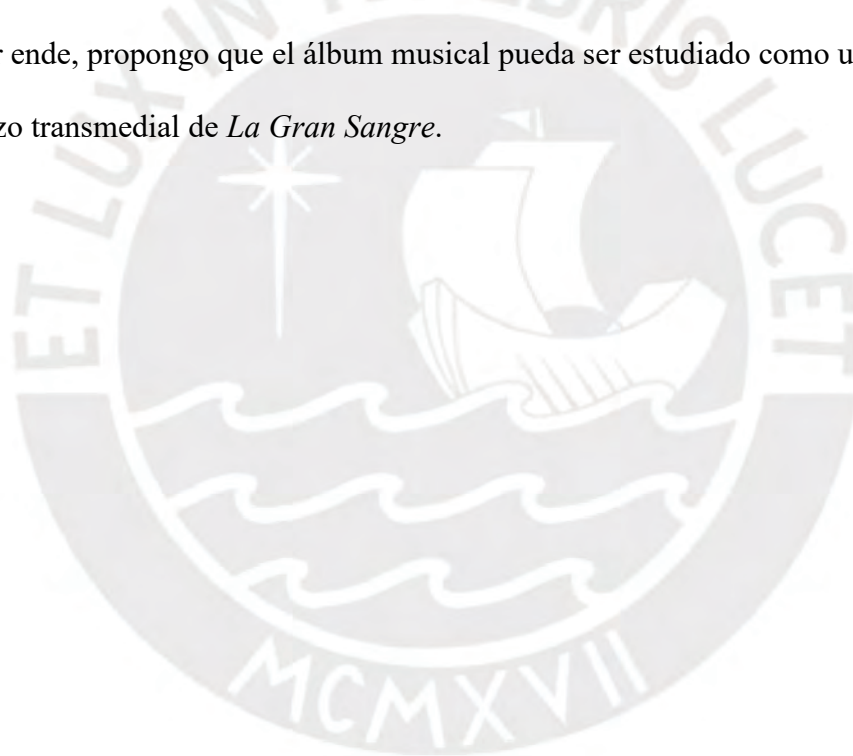
En el artículo “Transmediación en la televisión peruana” de Guillermo Vásquez, el autor también afirma que *La Gran Sangre* es el primer ejemplo de narrativa transmedia hecho en Perú, contando como agentes transmediales a la película y a los cómics.

Sin embargo, en ninguno de estos trabajos se considera al álbum musical como un elemento de narrativa transmedia, y es entendible que no sea así, pues las letras de las canciones, a pesar de estar vagamente situadas en el universo de la serie, no cuentan una historia o narran algún acontecimiento que pueda ayudar a expandir el “lore”²⁴ del

²⁴ “Lore” es un término para agrupar los datos, eventos, historias, etc. del universo narrativo de un producto audiovisual.

universo de la serie. Sin embargo, Daniel Pacheco Willis, al decir que se compusieron algunas canciones teniendo en cuenta a los personajes de la serie, podemos relacionar las letras de las canciones con el *background* de los personajes o el punto de vista de estos. Por ejemplo, la canción “El Solitario” pertenece a la clasificación de rock fusión que se hizo en el segundo capítulo, y a su vez, pertenece a las canciones de rock fusión que son más calmadas. Esto significa que “El Solitario” se compuso teniendo en mente al personaje de “Mandrill”, y por ende, no es coincidencia que esta canción sea muy asociada con este personaje, no solamente por el género, sino por la letra de la canción (ver anexo 11).

Por ende, propongo que el álbum musical pueda ser estudiado como un posible cuarto brazo transmedial de *La Gran Sangre*.



Referencias bibliográficas

- Adorno, T., & Eisler, H. (1976). *El Cine y La Música*. Editorial Fundamentos.
- Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge University Press.
- Ching, M (8 de agosto de 2020). [Transmisión en vivo]. Facebook.
<https://www.facebook.com/groups/489892895139316/posts/739361543525782/>
- Ching, M (11 de febrero de 2020). *Al aire estaba Lobos de Mar, pero la gente no se engancho... hacíamos 4 puntos. el canal ya no nos quería*. [Video]. Facebook.
<https://www.facebook.com/mario.ching/videos/10162923317020043/?idorvanity=489892895139316>
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Chuica, A, & Davila, M. (2023). *El uso de la narrativa transmedia en la producción peruana “La Gran Sangre” como herramienta para el entretenimiento* [Tesis de Licenciatura, Universidad Privada Del Norte]. Repositorio Institucional UPN.
<https://hdl.handle.net/11537/34784>
- Choy, M. (2013). Funk 2007 (Maqueta instrumental) [Grabación Demo].
<https://soundcloud.com/martin-choy/funk-2007>
- Cosamalón, J. & Rojas, J. (2020). *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú*. (Vol. 2: Músicas Fundamentales). Instituto de Etnomusicología – IDE.
- Davis, R. (1999). *Complete Guide to Film Scoring*. Berklee Press.
- Deaville, J. (Ed.). (2011). *Music in Television*. Routledge.
- De Pedro, D. (2014). *Manual de formas musicales*. Carisch.
- Donnelly, K. J. (2002). Tracking British Television: Pop Music as Stock Soundtrack to the Small Screen. *Popular Music*, 21(3), 331-343.

- Éramos Patas. (2023, 4 de octubre). *ME QUISIERON IMPONER A LOS ACTORES DE MISTERIO|ALDO MIYASHIRO PODCAST ÉRAMOS PATAS EP. 03.* [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=CpOSaFfZvHM&t=1877s&ab_channel=%C3%89ramosPatas
- Gómez, J. (1995). *Guía esencial de la salsa*. Editorial La Máscara.
- La Gran Sangre. (2020). *La Gran Sangre* [CD]. La Gran Sangre Records. (2006).
- Ligon, B. (2001). *Jazz Theory Resources: Volume 1*. Houston Publishing, Inc.
- Neumeyer, D. (Ed.). (2013). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford University Press.
- Morrell, B. (2013). *How Film & TV Music Communicate Vol-1*. University of South Wales.
https://pure.southwales.ac.uk/ws/portalfiles/portal/5600065/HOW_FILM_TV_MUSIC_COMMUNICATE_VOL._1_4_.pdf
- Orozco, C. (2020, 3 de noviembre). *MARTIN CHOY: De LOS MOJARRAS al fin de LA SARITA* [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=REkzmrT2EpA&t=299s&ab_channel=CarlosOrozco
- Perricone, J. (2018). *Great Songwriting Techniques*. Oxford University Press.
- Román, A. (2008). *El Lenguaje Musivisual: Semiótica y Estética de la Música Cinematográfica*. Editorial Lulu.
- Romero, R. (Ed.) (2015). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología – IDE.
- Rozas, E. (2007). *Fusión: Banda sonora del Perú* (Vol. 1: Documentales peruanos). Instituto de Etnomusicología.

Schoenberg A. (2000). *Fundamentos de la Composición Musical*. Real musical.

Stein, L. (1979). *Structure and Style The Study and Analysis of Music Forms*. Summy-Birchard Music.

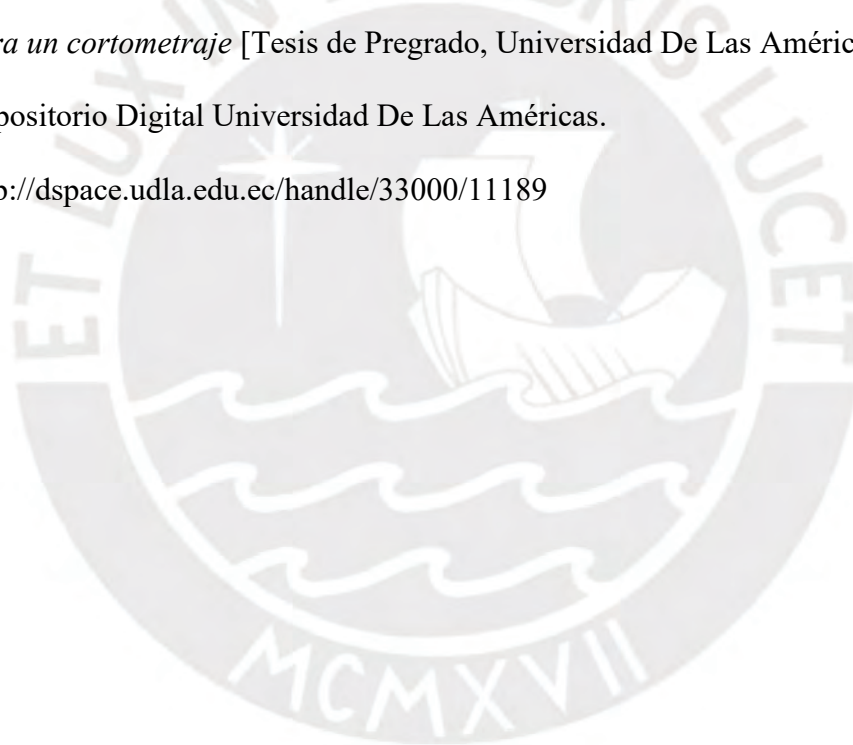
TV Perú. (2019, 24 de julio). *La Entrevista: Bruno Macher* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=BwWGrtqHuJs&t=1581s&ab_channel=TVPer%C3%BA

Vivanco, A. (2019). *Color y Movimiento: Análisis de Leitmotiv, Recursos Armónicos y Orquestación de los temas: Theme from Schindler's List y Jewish Town, de la película La Lista de Schindler, aplicados a la composición de la banda sonora para un cortometraje* [Tesis de Pregrado, Universidad De Las Américas].

Repositorio Digital Universidad De Las Américas.

<http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/11189>



Anexos

Anexo 1

Entrevista con Daniel Pacheco Willis

Fecha: 26 de octubre de 2023

Modalidad: Presencial

Entrevistador: **Alvaro Jimenez Gutierrez (A)**

Entrevistado: Daniel Pacheco Willis (D)

D Cuéntame de qué va lo que quieres hablar

A **Bueno, estoy analizando las canciones que están en el disco de “La Gran Sangre”, mi tema en sí es cómo hay algunos motivos que se repiten en todo el disco.**

D ¿Cómo llegaste a “La Gran Sangre” a todo esto? ¿Tú cuántos años tienes?

A **Yo tengo veintidós.**

D “La Gran Sangre” es cuando yo era chibolo, cuando yo tenía veintidós.

A **La Gran Sangre es 2006 – 2007**

D Sí, salió entre el 2005 y 2007, claro.

A **Yo en ese entonces estaba en kínder.**

D Claro.

A **Tenía ¿cuánto? seis años, cinco años, yo no sabía ni de qué iba “La Gran Sangre”, el recuerdo más temprano que tengo de “La Gran Sangre” es haber**

visto ese episodio en “La Gran Sangre 3” cuando le cortan la lengua al periodista, y eso me causó una impresión tremenda.

D [Risas] Tu tenías que ¿siete años, seis años? ¿Cómo no te va a impresionar que le corten la lengua a alguien en la televisión?

A **Yo me acuerdo, creo que era “Doncella” o la “Seca” la que venía con una tijera, y pucha, yo me asusté y me tapé los ojos, pero se escuchaba ¿no?, igual me asusté feo. Y me acuerdo al siguiente día en el jardín les dije a mis amiguitos: “Oigan ayer vi en La Gran Sangre cómo le cortaban la lengua a un sujeto”.**

D [Risas]

A **Y ellos, claro, como no lo habían visto me decían: “Oye pero eso es pura computadora nomás” ¿no? Pero yo si estaba muy asustado porque a mí si se me hizo muy realista.**

D Claro, claro que sí. Para la televisión era sumamente arriesgado llegar a hacer cosas así.

A **Más que nada porque, no es que yo esté ajeno a la violencia en los medios de entretenimiento en esa época, porque de hecho mi papá me hacía ver películas tipo...**

D ¡Robocop!

A **Sí, Robocop**

D [Risas] Películas que son hiper violentas.

A **Pero creo que el hecho de que “La Gran Sangre”, de hecho, todos los proyectos de “Capitán Pérez” estén grabados de una forma tan amateur, tan**

rústica, con cámara en mano, daba esa sensación de que estabas viendo algo real ¿no?

D O sea, tienes que tomar en cuenta que en esa época, Carmona y Miyashiro juegan con esta idea. En esa época, no estaba de moda, pero digamos que era un “nuevo despertar” del cine latinoamericano. Teníamos “Amores perros”, teníamos “Ciudad de Dios”...

A “Nueve reinas”

D Sí, bueno “Nueve reinas” está un poco más lejos del lenguaje de “La Gran Sangre” o de éste tipo de películas ¿no? De trabajos audiovisuales, “Amores perros”, “Ciudad de Dios” y todas estas nuevas propuestas latinoamericanas propiamente, reflejaban un poco lo “sucio”, lo que antes no se veía en las producciones. Si bien, claro, contemplábamos un mundo lumpen de una perspectiva más general, empezar a trabajar desde la vista de los mismos marginados hace que cambie todo ¿no? “Amores perros” yo la veo hasta ahora y me parece una cosa que rompe un montón el cine de lo que era antes, hasta eso. Empiezas a ver el mundo desde los marginados, desde el recolector de basura ¿no? Entonces comienzas a ver la vida desde otra perspectiva, los colores, la ropa, ya es otra cosa. Creo que Carmona estaba completamente impactado por ese trabajo y quiso plasmar eso en “La Gran Sangre”.

A Sí, justamente lo que usted menciona también lo escuche de Pablo Saldarriaga, él decía que Carmona también estaba en este círculo de personas que hacían este tipo de lenguaje audiovisual ¿no? Desde los de abajo, entonces, para ese entonces me parecía muy realista.

D Sí, Jorge venía del mundo de la publicidad, de hacer una película de un puente colgante, entonces tenía una visión particular sobre las cosas, sobre los objetos,

las calles, la manera de que la gente habla, y demás, que hizo que “La Gran Sangre” funcione tan bien ¿no? O sea, creo que su propuesta es genial.

A **Sí, y siempre tuve a “La Gran Sangre” en la mente. Durante la época de 2007 – 2012 que intenté volver a ver la serie, no la encontré en Youtube.**

D No, en esa época no estaba colgada.

A **Encontraba fragmentos de la muerte de Mandril y algunas escenas ¿no?, pero recuerdo que el 2013 la volvieron a pasar en Frecuencia Latina pero con harta censura.**

D Claro

A **Y a cada rato “bip” “bip “bip” le censuraban las malas palabras ¿no?**

D Es que la ponían más temprano.

A **Sí, a las siete.**

D Claro.

A **A las siete de la noche la ponían.**

D Antes la ponían después del noticiero.

A **Sí, la ponían a las nueve ¿no? Durante el estreno.**

D Claro.

A **O sea, yo intenté ver “La Gran Sangre” y vi la primera temporada, pero no pasaron la segunda ni la tercera ¿no? Entonces me quedé con ese gusanillo de ver las demás temporadas. No la volvieron a pasar, y cuando pasó pandemia...**

D En canal 5 lo pusieron ¿no? En Panamericana.

A **Sí, eso lo pusieron el 2021, por ahí. Pero antes de que caiga pandemia, yo ingresé a mi primer año de universidad en 2019, y todavía seguía con este gusanillo ¿no? Y junto a un amigo de Facebook creamos un grupo que se llamó “La Gran Sangre Ñauposting”.**

D ¡Ah ya! Tú eres...

A **[Risas] Sí. Y bueno, al principio éramos pocos que decíamos: “Ah, sí, chévere La Gran Sangre” nos pasábamos canciones, escenas ¿no?; y después, como cayó pandemia, creo que la gente quería buscar un lugar para socializar con más personas y bueno, entraron a nuestro grupo, que se fue haciendo cada vez más grande. Y había un pata que tenía unos discos de “La Gran Sangre” recontra piratas que se los había comprado del hueco, así grabados a 360p.**

D **[Risas] VCDs**

A **Era lo único que teníamos de “La Gran Sangre”, porque “Misterio” ya estaba subido a internet, pero “La Gran Sangre” me parece que todavía faltaban muchos episodios.**

D Claro.

A **Y ahí se fue formando como que una comunidad ¿no? Ahí hicimos entrevistas a Carmona, a Lucho Cáceres, a Joel Ezeta, a Mario Ching, a varias personas. Pero bueno, yo, que soy músico, siempre he destacado esta falta de investigación acerca de la música de “La Gran Sangre” ¿no? Porque en el grupo siempre hablaban: “Oye El Solitario es chévere, la canción principal es chévere”**

D Claro.

A Y bueno, esta curiosidad de investigar la música me llevó a que esto sea el tema de mi tesis ¿no?, y lo que más me llamó la atención del disco es que el tema principal tiene un par de motivos que se repiten en algunas otras canciones, y eso me pareció muy interesante, porque a mí me gusta esta onda de lo progresivo y lo conceptual; o sea, sé que no es un disco progresivo, pero puede ser conceptual ya desde el mismo hecho de que es el soundtrack, pero tal vez puede haber algo más de eso.

D Claro, querías investigar un poco sobre la música.

A Sí, actualmente ya hice en análisis de las piezas, ya hice las comparativas entre los motivos y como se van transformando, me falta un poco el primer capítulo de cómo es que se gesta todo este disco y unas conclusiones finales.

D Bueno, eso ya es cosa de investigación.

A Sí.

D Pucha, ¿tú sabes cómo se gestó este disco? ¿Cómo se gestó la música?

A Tengo una teoría, un pensamiento, pero no estoy seguro de que sea cien por ciento real. Yo supongo que como Carmona y Miyashiro usaron la música de “D’mente” en “Misterio” ya tenían un referente sobre con quién trabajar.

D O sea, yo conocí a estos locos con “Misterio” porque, claro, a mí me convocaron para la música, obviamente tuve que ir a firmar los contratos y toda esta cosa con la productora para que pusieran las canciones de “D’mente” en “Misterio”.

A ¿Cómo fue esta convocatoria?

D Jorge quería música nacional, Jorge decía: “esto tiene que sonar a la calle” y en ese momento ¿Qué sonaba a calle? Para él eran todas estas bandas rockeras

que de alguna manera fusionan el rock con algo más local ¿no? Que suene local, que suene a “Control Machete” O sea, que suene a Perú, porque como te digo, él venía de ésta escuela, de ver éste cine donde su música sonaba a las calles. Tú escuchas, no sé, volvamos a “Amores Perros”, y escuchas la música y sientes la película, o ves la película y automáticamente escuchas cosas muy mexicanas.

A Claro

D Y él [Carmona] quería hacer exactamente lo mismo aquí ¿no? O sea, llenar los espacios con música peruana; entonces, en ese momento, la manera más fácil y creo que más asequible y más rápida de hacer el proyecto girar, porque era un proyecto que no tenía mucho, o sea, verlo en televisión era raro ¿no? O sea, venía de teatro, que era muy popular, pero llevarlo a la tele es otra cosa.

A Claro.

D Entonces automáticamente dijeron: “bandas de rock, todo mundo quiere figurar acá”, era el match perfecto ¿no? Y así nos convocaron a la mayoría de bandas. Y ahí lo conocí, yo conocí a Mario [Ching], que es el editor que empezó a trabajar con ellos [Carmona y Miyashiro] en “Capitán Perez” en ese momento, que venía de otras cosas. Yo a él lo conocí del canal 7 porque yo hacía música para documentales de canal 7 cuando él trabajaba en canal 7 en esa época, ya más chicos ¿no? Entonces ya me ubicaban que yo no solamente tocaba rock en una banda, sino que hacía música para audiovisuales, entonces me dijeron: “Oye tenemos un proyectito que se viene, no sé si te interesa, tenemos esta serie de como unos superhéroes” y ahí nace “La Gran Sangre” y como yo hacía post producción de sonido, me dijeron: “¿Tú lo puedes hacer?”, y yo dije: “Nunca he hecho una post producción para una serie de televisión” he hecho post producción para documentales, tengo más espacio, más tiempo para hacer las cosas, y

estaba empezando, y en ese momento me dijeron: “Ya, ok, dale”, y Mario me dijo: “Contratado”. Conocí a Carmona y a Aldo y me dijeron: “Ya, cerrado”, y yo empecé a hacer la post producción. Empezamos otra vez lo mismo que “Misterio”, recolectar bandas y otra vez como que tratar de llevar esa idea a un poquito más. Pero Jorge sentía que le faltaba algo a la serie, una identidad personal, una identidad propia. Entonces yo dije: “yo puedo componerte algunas cosas que puedan, de repente, funcionar para las partes incidentales, no necesariamente tiene que haber una banda de rock tocando de fondo”

A Claro.

D Entonces empezamos a buscar cositas que podrían funcionar con música nacional y de pronto yo empiezo a hacer unas cositas; y Daniela [Rotalde], que era la productora ejecutiva del proyecto, me dijo: “oye ¿si hacemos la música? ¿Hacemos la música?” Y yo dije: “ya, yo lo compongo” pero la serie ya estaba editándose, yo tenía que componer, hacer la música en menos de un mes para la serie.

A Asu.

D Entonces me reuní con ellos, con Jorge [Carmona] y con Aldo [Miyashiro] y me explicaron qué es cada personaje, qué es lo que tenían que hacer, cuál era el motivo de cada personaje ¿no? El motivo por el cuál estaban en “La Gran Sangre”. Por qué el “Dragón” era el “Dragón”, por qué “Mandrill” era el “Mandrill”, yo quería saber la historia de dónde venían ellos antes de llegar a la serie para saber de dónde agarrarme ¿no? Ese era mi *approach*. Entonces empecé a escribir las canciones que definirían cada personaje, empecé a escribir en mi casa y tarareaba y tocaba la guitarra y el piano, hacía melodías cortas y “ok, más o menos esto es”, llevé la idea y Jorge lo escuchó en calato, en crudo y me dijo “Ya, esta es” él lo entendía

perfectamente, y creo que nos entendimos bien ahí. Dije “Ok, esto no lo voy a poder hacer solo, tenemos que tener un ejército de músicos que sepan este lenguaje”.

Entonces, mi primera idea fue llamar a los músicos que yo consideraba en ese momento que eran perfectos para traducir una cosa audiovisual, que tuvieran la idea del cine, la televisión, no solamente de la música. Bruno Macher, que era el saxofonista de “Sabor y Control”, escribía cosas y hacía cosas interesantes con el saxo antes de “La Gran Sangre”.

A Pero él venía del jazz ¿no?

D Él venía de hacer un par de discos solistas en free-jazz, o sea, tenía el lenguaje. Julio [Pérez], que era el cantante de “La Sarita”, que tenía muy buena pluma y sabía exactamente qué es lo que tenía que hacer, con Martín [Choy], con Alec [Marambio], que en ese momento también entendieron perfectamente el rollo de la música, entonces junté un ejército de músicos. Era Jeremy [Castillo], que en esa época tocaba batería conmigo en “D’Mente”, Julio [Pérez], Bruno [Macher], y básicamente ahí, en esa situación y con Martín empezamos a alucinar las canciones. Yo empecé a componer el esqueleto de casi todas las canciones del soundtrack, tenía las ideas de a dónde tenía que ir, esto un poco más salsa, esto un poco más acá, esto un poco más cumbia, tenía como que las ideas. Y como tenía tan poco tiempo y tenía que hacer la post producción al mismo tiempo, llamé a un colega, que es Lalo [Williams]. Lalo había trabajado haciendo un disco conmigo anteriormente, yo había tocado y él era el productor, y dije “perfecto”, porque él puede ser la mano hábil que me falta, alguien que esté cortando, editando y pegando mientras yo termino de componer.

A Claro, para que se agilice el trabajo.

D Porque acuérdate que teníamos un mes para hacer todo un soundtrack, entonces yo no dormí veinte días para hacer el disco, fue alucinante. Entonces yo fui a la casa de Julio [Pérez] y le dije “Oye mira, necesito este personaje, hace esto por esto, por esto, por esto, o las relaciones de la familia, la mamá, los hijos, el barrio, la calle” empezar a ver esto ¿no?. Julio me acuerdo que me acuerdo que me escribía las letras y me llamaba y me decía: “Tengo la letra para esta, mira te la leo” y me la leía por teléfono, entonces yo iba a su casa, hacía la maqueta, plim, ¡Listo!

A Así súper efectivo.

D Así súper efectivo, Lalo me acuerdo que me dijo: “mira”, o sea, él básicamente iba a ser el ingeniero, pero en medio del asunto se le ocurrió que también podía componer canciones, y yo dije: “Ok, dale, o sea, si hay cosas que funcionan, funcionan y ya está” y compuso dos o tres canciones, creo que música para las canciones, entonces hicimos las letras, yo hice las letras, canté en un par de canciones, y las demás las hice con Julio.

[...]

A ¿Entonces usted compuso todo el esqueleto del disco de “La Gran Sangre”?

D La idea del disco de qué canciones tenía que haber, qué tipo de canciones tenían que haber y quién las tenía que cantar ¿no?, eso lo hice yo con Daniela [Rotalde], que era la directora ejecutiva. Entonces hicimos un mapa, y ya, hay que llamar, entonces ella llamaba, los convocaba, venían a la oficina, yo me juntaba con ellos, iba a la casa, bla bla bla; yo me junté con todos, convencí a los músicos de hacer las cosas, igual que a los “Demejotas”, ellos llegaron al lugar, hablaron con ellos, me mandaron las pistas, hicimos las vainas y ya está.

A Ahí tengo una pregunta con los “Demejotas” porque el único material discográfico que he encontrado es una demo del 2005, y “La Gran Sangre” salió el 2006, entonces en su demo del 2005 tienen una pista que se llama “La Gran Sangre”, pero en el disco [de “La Gran Sangre”] sale como “El Pacto”. Entonces ¿cómo es que existe esa disparidad de tiempo?

D Porque ellos ya tenían unas canciones, o sea, acuérdate que los proyectos se gestan con tiempo, “La Gran Sangre” nació... antes de que viera la luz, ya teníamos un año pensando en “La Gran Sangre”, o sea, ya ellos [Carmona y Miyashiro] estaban escribiendo, haciendo, buscando la manera de presentar el proyecto, reescribiendo. Entonces ya tenían la idea, ya sabían que cosa tenían que hacer, yo ya estaba convocado desde antes de sentarme en la silla a trabajar, ya sabía de dónde venía, ya sabía lo que iba a pasar, yo ya recibía material, yo lo editaba, los cómics ¿no? que Rodrigo Quijano se encargaba de eso. Entonces yo ya tenía la idea del universo que ellos [Carmona y Miyashiro] estaban creando tiempo antes, ellos [Demejotas] fueron convocados tiempo antes también, hicieron la canción antes de ver la serie.

A Claro.

D Entonces cuando ya hicimos el soundtrack ellos tenían ya la canción hecha anteriormente, solo había que arreglarla para el disco, entonces mandaron las pistas, dijimos estas cosas, cambiamos un par de cosas y ya está ¿no? Pero la canción ya estaba, ellos nunca grabaron en el estudio conmigo, los conocí, por supuesto.

A Sí, no encuentro mucha información de ellos tampoco.

D No, ellos tenían este proyecto musical pero nunca se dedicaron a la música, estaban dedicados al grafiti y a ese tipo de cosas.

A **Sí, porque lo único que encuentro en internet es “Demejotas grafiti”, varias fotos de grafitis.**

D Sí, Entes y Pésimo han empapelado la ciudad de cosas, entonces ellos se dedican a otro rubro.

A **Claro, y en cuanto a las canciones de Bruno Macher, las dos que tiene también fueron incluidas en el disco de Sabor y Control “El guapo soy yo”, pero ese disco salió como unos meses después de “La Gran Sangre”.**

D Claro, Bruno tenía algunos demos de las canciones, a mí me mandaba las demos de él cantando y tocando bongós al mismo tiempo por teléfono, y yo decía “Hazme las canciones, que suenen todas las cosas” y él “Ya yo te los mando mañana, te mando una idea” y de pronto mandaba al correo y entonces: (imita a Bruno Macher cantando y tocando bongós). Y dije: “Manya, que loco, ya cerrado, esa es, hay que transformarla”, entonces me dijo: “Yo la voy a trabajar con la banda que estoy haciendo mi proyecto “Sabor y Control”, él ya estaba armando “Sabor y Control” entonces le parecía el momento perfecto para promocionar su banda y entrar al rollo, porque la visión de Jorge y la visión que Bruno tenía para su música empalmaban perfectamente.

A **Claro sí, pero ahí tengo otra pregunta, ¿Por qué es que la canción “Ojos claros” se lanza el 2006 y “Misterio” ya se había lanzado el 2005” o sea “Ojos claros”?...**

D Está en ambas.

A **Claro.**

D Pero suena distinto.

A **Sí, suenan distinto.**

D Suenan distinto porque, claro, la versión anterior que ellos hicieron es un demo que se mezcló para la serie.

A **Ah, ¿entonces Carmona y Miyashiro ya venían trabajando con Bruno desde antes?**

D O sea, Bruno, eh, yo hice algunas cosas incidentales para “Misterio”, o sea música incidental, algunas cosas pequeñas, entonces yo ya conocía a estos locos de mierda y ya estaba metido en el mundo, entonces cuando ya llaman a “La Gran Sangre” dijeron: “este es el *team*”

A **Los vengadores.**

D Claro, entonces Bruno, Martín y yo éramos plana fija para el proyecto que ellos querían hacer, todavía no tenía forma, “La Gran Sangre” solamente era un papel con diez líneas escritas en una noche chupando y fumando tronchos en el malecón [Risas] ¿”manyas”? Con “Cachín” [Carlos Alcántara]. O sea, claro yo me junté con ellos, con “Cachín” nos juntamos en un restaurante y estábamos tomando chelas y me comenzaron a contar del proyecto y ¡solo tenían un papel! ¡No había más! No tenían ni idea de lo que iba a pasar ni qué iba a desarrollar cada personaje, solo tenían la idea de que estos tipos tenían que convertirse en los salvadores de la ciudad.

A **Que paja.**

D Claro, de hecho Pablo [Saldarriaga] y Aldo [Miyashiro] ya tenían un piloto que habíamos hecho, un piloto hace tiempo antes de “La Gran Sangre” que se llamaba “Huamán”.

A **Ah, sí, sí. Sí lo conozco.**

D Yo hice ese piloto con ellos.

A **¿Y qué pasó? Ese piloto se veía bien chévere ¿qué pasó? ¿Por qué no salió?**

D [Risas] Porque era muy ridículo para ese momento, era una serie cómica. Entonces claro, yo me acuerdo que el piloto, nunca salió el piloto ¿no es cierto?

A **No, pero sí lo vi, vi un *teaser*.**

D Claro, ese *teaser* lo hicimos nosotros, yo lo hice con ellos. Originalmente la música la iba a hacer yo y Bruno, nosotros íbamos a componer la música para “Huamán”, íbamos a hacer el soundtrack de “Huamán”. Entonces ya cuando yo entro a “La Gran Sangre” ya entendía el código de lo que ellos querían para su serie, cómo se tenía que ver proyectada la música en la pantalla para cada personaje ¿no? Entonces era divertido porque teníamos una comunicación paja, yo aparte ya conocía a “Cachín”, conocía a alguna gente, a Pablo [Saldarriaga] también lo “manyaba”, entonces era como que siempre habían por ahí cosas bacanes, siempre fluían. Y Mario [Ching] pues, él es básicamente el otro 50%, porque él se encargó de darle forma a lo que vemos, el universo visual.

A **Claro, el editor, genial. Y si usted podría decir como qué tema le correspondería a cada personaje, ¿qué temas elegiría?**

D Creo que los temas de Bruno son Aldo, claro, es “Tony Blades”. Esa era la idea original. Los temas de “Mandrill”, es que es muy loco, porque “Mandrill” era una persona muy centrada, entonces creo que los temas de “Mandrill” son los más fuertes ¿no? los más pesados, los que tienen una furia contenida, los temas del “Dragón”, perdón; y los temas del “Mandrill” son los más feeling, al contrario, porque, si bien era una persona muy dura, era dura porque encerraba todos estos sentimientos muy grandes que no podía procesar...

A Claro, era muy noble.

D Su hijo, su familia. Entonces, para mí hacer “El Solitario” o esta canción landó que está...

A “Madre”

D Claro, no, hay un landó que es suave...

A Ah, “Sueños de papel”

D “Sueños de papel” para mí esos reflejan lo que ve “Mandrill” a través de sus ojos, la sensibilidad con la que él ve la ciudad, él ve las cosas de una manera muy sensible, aunque él se porte duro, es porque encierra esa sensibilidad enorme, todo le afecta de una manera gigante.

A Claro, es como un “Santiago” pero noble ¿no?

D Claro, sus amigos, su familia, para él proteger todo lo que ama de lo horrible que es la ciudad es lo principal, no importa si él se sacrifica.

A Claro.

D Entonces, para mí, la música suave o sensible refleja lo que él encierra dentro de su cabeza.

A Genial, también tenía esta pregunta de que hay ciertas canciones que no llegaron al disco ¿no?

D Sí, o sea, lo que pasa es que se hizo música, se hizo mucha música, porque no solamente teníamos las canciones que estaban en el disco, se hizo mucha música incidental, toda la música incidental de “La Gran Sangre” la hice entre Alec [Marambio], Bruno [Macher] y yo, y Martín [Choy] creo que algunas cositas, hicimos

toda la música de la primera temporada. Cuando estábamos al final de la primera temporada, ya sabíamos que venía la segunda, entonces teníamos un archivo de música gigante para poner y usar después, entonces hay cosas que no se metieron al disco porque no encerraban la idea del disco, creo que ya redundaba sobre algunas cosas que no tenían sentido redundar en un disco.

A Claro, pero el disco no está compuesto de música incidental, sino de canciones.

D Son canciones.

A Por ejemplo, “Muerte” de Alec Marambio no entró a ese disco.

D No, “Muerte” o “Cicatrices” por ejemplo, eso es parte ya de las siguientes temporadas.

A ¿No se pensó en hacer un disco con las canciones de las otras temporadas?

D No, ya no, porque en la primera temporada tuvimos a “La República” siendo parte del soundtrack, gracias a que entró “La República” existe el soundtrack, porque ellos pagaron el hecho de que exista el disco, no sucedió después. Lamentablemente, hubiera sido genial hacer un disco de la segunda, un disco de la tercera, de la cuarta, se pudo hacer tranquilamente, pero ya no hubo presupuesto para hacerlo. En la segunda creo que ni siquiera Jorge dirige, dirige Josué Méndez. Entonces ya cambian un poco las cosas.

A Y desde que se empezó a producir “La Gran Sangre” ¿ya tenían en mente que querían sacar un disco?

D No, yo empecé a hacer la música y empecé a hacer un par de canciones, y Daniela [Rotalde] me dijo: “Oye, estas canciones están increíbles, entre esta canción y esta canción que suenan todo el tiempo, deberían tener letra y ese tipo de cosas” y yo dije: “Sí, yo también creo que debería tener letras” antes de tener “La Gran Sangre” solamente teníamos pilotos, escenas ¿manyas? Y yo dije: “A la mierda, hagamos un disco” y ahí se consiguió el apoyo de “La República” y eso transformó en que hagamos un disco, pero estábamos a casi cuarenta días de lanzar el primer capítulo al aire, y dijimos: “Tenemos cuarenta días ¿se puede hacer? Sí, se puede hacer”

A Así intempestivamente, o sea pero ¿ustedes quedaron en que iban a lanzar el disco antes de que salga la serie?

D Creo que el disco salió una semana después de lanzar la serie al aire, me parece que salió con el comic. O sea, el cómic venía con el disco.

A Claro, y venían en tomos los cómics también.

D Ajá.

A ¿Usted vio algo de ingresos con la venta de los discos?

D No, a mí me pagaron por el trabajo.

A Ah, por el contrato ¿no?

D Claro, entonces, en esa época, tal vez con mejores abogados hubiéramos hecho un mejor *deal* con esto, pero era lo que había en ese momento.

A Claro, y por casualidad ¿usted sabrá quién subió el disco a Spotify?

D No, no tengo ni idea quién lo habrá subido.

A Porque está acreditado como si se hubiera subido el 2020.

D Claro, porque se ha subido recién, pero eso no lo hicimos nosotros, ni Mario [Ching] tampoco.

A **Claro, que extraño. Me parece loco todo esto porque es como si se hubiera juntado toda la escena de ese año para meter todas sus fuerzas para hacer un disco ¿no?**

D Es que fue así ¿no? Bruno era muy pata, muy bacán, siempre con Bruno ha sido genial ¿no?, o sea somos amigos desde otro tipo de cosas, o sea yo he ido a grabar, he ido a ver ensayos de su banda antes de “La Gran Sangre” ¿no? O sea, he visto a su banda, a su primer concierto he ido; igual con Julio, yo lo conozco desde su primer concierto y nos hicimos amigos, entonces teníamos esta complicidad y todos teníamos una visión similar de cómo ver la ciudad. Martín, muy pata mío del Breña, entonces compartíamos cierta visión sobre la música y sobre la ciudad, entonces Bruno, Martín, Julio y yo creo que empatamos automáticamente, nos tomó una noche hacer todas las letras de las canciones [Risas].

A **¿Y tenían algunas referencias para componer?**

D ¿Referencias para la música me dices tú? Bueno, creo que el estilo en realidad es de cada quién, o sea, las canciones que canta Julio, por ejemplo “Angel, demonio” esa canción la hice yo pensando en Julio, yo escuchaba su voz mientras yo empezaba a componer la guitarra, entonces yo tenía la melodía, el coro, todo, y yo le tarareaba las canciones y yo le dije: “Esto es” y él decía: “Ya, cerrado”, y él la escribió. Yo le decía: “(tararea la melodía vocal)”, porque así es como generalmente funcionan los músicos, tararean un montón, y nos entendíamos perfectamente, entonces las ideas eran porque nos conocíamos mucho, yo a Julio lo conozco musicalmente desde que

empezó, y a Bruno también lo he escuchado desde siempre, entonces ya sabía exactamente cómo es que él iba a entrar.

A Y a la hora de armar todo el disco, ¿usted tuvo en mente incluir estos motivos que aparecen en el tema principal?

D (Tararea el motivo 1 de la semifrase 1 de la sección A de “Intro (Tema principal)”) Sí, por supuesto.

A O el otro (Tararea el motivo de la sección D de “Intro (Tema principal)”)

D (Tararea el motivo de la sección D de “Intro (Tema principal)”) Sí, claro, esa era mi idea todo el tiempo. O sea, yo soy muy fanático, sobre todo en esa época, era muy fanático de John Williams, y John Williams es un compositor de leitmotif, entonces para mi el leitmotif era lo importante en ese momento, tenía que tener un leitmotif para que las cosas funcionaran, entonces, siempre la palabra “Sangre”, o sea aunque no hubiera un motivo melódico, había un motivo en contexto, en concepto, entonces en concepto ya hay un “leitmotif” ¿no? [...]

Anexo 2

Entrevista con Eduardo “Lalo” Williams

Fecha: 11 de noviembre de 2023

Modalidad: Virtual (Sesión de Zoom)

Entrevistador: **Alvaro Jimenez Gutierrez (A)**

Entrevistado: Eduardo “Lalo” Williams (L)

A La primera pregunta es: usted aparece acreditado como productor y arreglista del disco “La Gran Sangre” del año 2006, ¿podría contarme un poco acerca de cómo fue su desenvolvimiento en la producción de este disco? O ¿Qué factores tomó en cuenta a la hora de arreglar y producir este disco?

L Ya, mira, yo de ese disco soy varias cosas, y no sé ¿tú tienes el disco en sí? ¿el disco físico?

A No, no lo tengo, no lo puedo encontrar tampoco, o sea no puedo encontrar la contraportada.

L Ya, déjame [busca el disco], porque en los créditos del disco yo estoy también como compositor, porque yo compuse más de la mitad del disco ¿no? Está acreditado específicamente las canciones en las que yo aparezco como compositor, en las cuales he hecho la música, y las otras canciones en las cuales no aparezco como compositor yo las he co-compuesto, pero no sé por qué no pusieron el crédito de esa forma. Entonces, *sorry*, pero estoy tratando, aquí tengo

algunas capturas de la portada del disco, o sino, después, en otro momento si quieres te lo paso, porque yo tengo el disco físico ¿no?

A Genial, sí porque hay mucha confusión de datos, o sea, en unas páginas dicen unas cosas y en otra dicen otras, está como que muy disperso.

L Sí pues, y además yo sé que por ahí hay alguien que él se acredita la composición y la producción del disco también, y eso no es cierto. Entonces, yo compuse, como te digo, la mitad de las canciones y yo las otras las co-compuse, hice prácticamente todos los arreglos del disco, hice la dirección musical, ya en mi capacidad de productor musical, porque, el asunto fue así, para contarte más o menos a grandes rasgos la historia: Mi hermano es editor de cine, y en esa época él editaba la serie de televisión, por ese lado es que me pasan la voz para hacer lo de la música, primero era la música para la serie, entonces, lo primero que hice fue el tema principal, la cortina de arranque de la serie, entonces si tú escuchas la presentación de la serie y escuchas la música, es una versión diferente a la que está en el disco, porque la hice en ese momento un poco como que hice el demo [risas] yo hice un demo y lo presenté y me dijeron: “¡Ya! ¡Queda!” y casi sin avisarme lo pusieron en la edición y lo usaron, entonces no era la versión que yo quería que quedara para el final y tampoco fue la versión que eventualmente ya se grabó con músicos y todo para el disco, la que se escucha en la cortina de arranque de la serie es una versión que hice yo con loops de batería y algunas cosas, ya después se grabó la batería y todos los instrumentos los toqué yo ahí en ese tema ¿no? Entonces, yo comencé haciendo la cortina de la serie y bastante de la música incidental ¿no? De la serie, y cuando estaba en el transcurso de ir haciendo eso, había otro amigo músico que también estaba metido en la serie, él hacía la post de sonido y entonces con él

salió la idea de hacer un soundtrack, de hacer un disco del soundtrack de la serie ¿no? Entonces varias de las cosas que yo iba componiendo, en principio con la idea de que sean música incidental, algunos demos se transformaron y terminaron siendo canciones del disco, otras fueron compuestas específicamente para el disco, y mientras estábamos en eso, como conocíamos a varios músicos, fue que reclutamos algunos. Por ejemplo, Julio Pérez, que en esa época estaba en “La Sarita”, que estaba en pleno apogeo, digamos, es el que hizo las letras ¿no? Una tarde vino Julio a mi casa y con él hicimos las letras de casi todo el disco. “Choclito” Oliveros que era percusionista de “La Sarita”, él fue quien tocó percusión en el disco. Entonces así un poco reclutándolos a ellos terminamos la producción del disco, involucrándolos a ellos. Bruno Macher, que en ese entonces tenía su banda de salsa...

A Sabor y Control.

L Sabor y Control, exacto. Entonces él hizo un par de temas también para el disco, entonces de esa forma se terminó redondeando el soundtrack ¿no? Creo que son como doce temas y de esos doce temas son dos de Sabor y Control, hay uno de Demejotas, que eran estos patas que hacían música urbana, que decidieron irse por hacer hip-hop, y el resto del tema son los que hicimos. De esos nueve, si no me equivoco, cinco son compuestos específicamente por mí, y los otros son co-compuestos.

A Genial.

L Y siempre en esa época, en realidad desde siempre mi interés ha sido un poco la fusión, entonces es por eso que todos los temas tienen, o la mayoría de los temas tienen una onda de fusión bien particular ¿no?

A Sí, quería preguntar sobre eso porque me parece que el hecho de que la música de esa serie sea de fusión contribuye un poco a la identidad que se le quería dar a la serie de ser un producto totalmente peruano ¿no? ¿O eso fue algo ajeno a la dirección de la serie?

L Sí, fue ajeno a la dirección de la serie ¿no? Yo básicamente esa onda de buscar una identidad específicamente del lado de la música si fue una propuesta mía ¿no? Por ejemplo hay un tema “Sueños de papel” que yo lo hice como una mezcla de blues y landó específicamente. Es más, mi título de trabajo cuando yo hice el demo era “Blundó” blues y landó.

A Ah, que buena.

L [Risas] Para mí siempre se llamó “Blundó”, hasta que recién cuando vino Julio [Pérez] le hicimos la letra y ahí ya es que quedó el título de “Sueños de papel”, pero ese era una especie de bolero, no me acuerdo como se llama, a ver déjame ver, dame dos minutitos, porque aquí nomás tengo el disco para poder hacer mejor referencia. [...] ¿El bolero cuál era? Vida, si no me equivoco. Entonces ese era un tema que era así con una onda de bolera pero con quena y flautas, entonces siempre tuve la onda de que fuera así tipo fusión ¿no? Algunas cosas ya salieron después, por ejemplo “Malas noticias”, que al principio me salió como un rock, pero después que grabó “Sabor y Control”, saqué la percusión salsera de uno de los temas y se la puse al tema, entonces si escuchas ahí tiene una percusión de salsa, timbales cencerro, terminó siendo una fusión de rock y salsa. Entonces siempre he estado en busca de esa onda, ya después otras cosas que he hecho para otras producciones también tienen esa onda mía.

A Ahí tengo una pregunta con respecto a las canciones de Sabor y control, esas dos canciones que ellos tienen en el disco, también fueron publicadas en su disco “El guapo soy yo” que salió meses después del estreno de *La Gran Sangre*, entonces quería saber si esas canciones sí o si las hicieron para el disco ¿o ya las tenían pensadas para hacerlas bajo el nombre de Sabor y control?

L Mira, no sabría decirte cuál fue el fin para el cual fueron compuestas, yo podría asegurarte con un 80% de seguridad que fueron hechas a raíz de la propuesta de *La Gran Sangre* porque yo lo llamé a Bruno [Macher] y le dije cómo era el asunto y quedamos en un par de canciones, y cuando ha sido la sesión de grabación, él ha llegado con las particellas a dárselas a los músicos, o sea, en la sesión de grabación recién el resto de la banda ha conocido el tema. Es más, uno de los cantantes ni siquiera sabía la letra, y Bruno se la pasó, y en ese momento estuvieron practicando y yo dirigiendo, entonces básicamente la primera vez que la banda ha visto el tema ha sido en la sesión de grabación de *La Gran Sangre*, no sé si serían de repente unos temas que tendría Bruno ahí guardados y aprovechó ese momento para sacarlos, pero no me late mucho porque las letras son bien a propósito de la temática de la serie. Todo salió ahí en la sesión de grabación para lo de *La Gran Sangre*, los guapeos, las improvisaciones y todo ¿no? Que por ahí debo tener todas las versiones, que son un montón. Esos dos temas hicimos una sesión de un día para esos dos temas nada más, porque además, por la naturaleza misma de la banda, tuve que grabarlos a todos al mismo tiempo, entonces ellos eran dos o tres vientos, voz, piano, dos percusionistas, el bajo, entonces era toda la banda metidos ahí en la sala de grabación y grabando el tema, fue toda una preparación para la

microfoneada, para encontrar bien el sitio para que se acomodaran todos, porque además era una sala chica y entonces han sido algunas tomas para poder tener la base instrumental bien, y después sobre eso ya han montado las voces ¿no?.

Entonces yo estoy casi seguro que los temas han salido para las sesiones del disco, pero seguramente después aprovechando que ya habían salido en el disco de *La Gran Sangre* y que salía en la serie, lo deben haber incluido en el disco, y para eso los deben haber vuelto a grabar.

A **Sí, los han vuelto a grabar, tiene otro sonido, incluso cambian las letras y todo. A propósito de esto, le comento, yo hace 4 años creé un grupo de Facebook con un amigo que se llamó “La Gran Sangre Ñauposting” donde todos subíamos escenas de *La Gran Sangre*, memes y todo. Bueno, la cosa es que agregamos a varias personas que habían trabajado en la producción de la serie, y no me acuerdo en qué parte o en qué post leí un comentario que decía que la producción del disco había sido apresurada, que habían tenido poco tiempo ¿Esto fue verdad?**

L [...] La forma de trabajo fue bastante apresurada, sí es una de las cosas que sucedieron, pero también así es como se trabaja en televisión, el asunto es la producción básicamente, y sobre todo en esa época, estamos hablando de hace 20 años ¿de cuándo es esto?

A **2006**

L Sí, 2006. Yo también era más joven e inocente, entonces ¿qué pasaba? Ellos filmaban la serie, producían la serie, y básicamente lo hacían contra el tiempo y para la música incidental no necesariamente era que me mandaran el corte, porque lo ideal es que te manden el corte, la edición del capítulo, y uno

compone sobre eso. Eso pasó dos veces nada más, entonces yo tenía que básicamente hacer cuñas en base a un *brief*, o sea me decía: “Esto va a ser así, más o menos así” Entonces yo tenía que inventarme algo, componerlo, grabarlo, mezclarlo y mandarlo, y ya en la post se encargaban de ubicarlo, a veces editaban algunas cosas y la ponían. Y para la producción específicamente del disco, la pre producción, o sea, el hecho de componer las canciones, preparar las canciones, hacer las demos, probablemente si fue lo que más tiempo tuvo, pero estamos hablando de más o menos unos dos meses o tres meses específicamente para lo del disco, porque en paralelo sucedía lo de la serie, separando esas dos cosas, lo de la serie y lo del disco, más o menos en ese tiempo ¿no? Y para la grabación ya entrando al estudio y qué se yo, sí también tuvimos poco tiempo, las baterías pues habrán sido grabados en dos o tres sesiones máximo, guitarras acústicas también en una o dos sesiones. Recién teniendo las bases instrumentales es que llegó a venir Julio [Pérez] a mi casa y en ese momento recién hicimos las letras, habían canciones que al momento de entrar al estudio no tenían letra todavía, ahí terminamos las letras y después ya a grabar las voces en otra sesión. Entonces todo eso se iba comiendo el tiempo que me quedó al final para la mezcla y la masterización, es más, algunos años después he vuelto a mezclar todo el asunto, pero ya para mí, para yo poder escucharlo. Porque además cuando estás metido en el asunto hay muchas cosas que se pasan, uno pierde un poco de objetividad, pero bueno, eso es lo que salió ¿no? A la hora de la hora tuvo una buena acogida, sobre todo porque la serie tenía bastantes fans ¿no?. Pero sí hubo una restricción de tiempo como parte de un contexto más grande de otras restricciones y muchos problemas administrativos y de trato con nosotros, especialmente conmigo, como te digo, yo me salí ¿no? Y es más, ya no

les di permiso para que usen mi música, por eso es que a partir de la segunda temporada, la cortina es otra. Y si yo me pusiera quisquilloso y me pongo pesado podría inclusive alegar plagio, porque las cortinas de las temporadas subsiguientes es básicamente mi tema con la estructura cambiada, y de repente le cambiaron de tonalidad y le pusieron algunas cosas, pero es básicamente el mismo riff y la misma onda.

A Claro, se utiliza el motivo de nuevo.

L Exactamente, y yo para eso no les di permiso.

A Justamente ese uso de motivo es el tema de mi tesis, yo estoy analizando cómo el motivo de “Tema Principal (Intro)” se utiliza en otras canciones del disco, yo antes de investigar más, me daba la impresión de que este uso de motivos no había sido a propósito, sino que había sido más un resultado de la casualidad, pero me parece ahora que ese motivo que se escucha en varias canciones ha sido puesto a propósito y conscientemente para darle una unidad al disco.

L Te diría que hay de las dos cosas, porque cualquier proceso creativo, es mi filosofía, siempre debe dejar espacio para los “accidentes felices” ¿no? Entonces hay cosas que sí han sido hechas adrede, y hay otras cosas que han salido por osmosis pues ¿no? Porque mi acercamiento a la fusión tiene un lado que podría decir académico, pero no necesariamente académico, sino que también obedece a cierta investigación. Cuando hice el blundó lógicamente me puse a escuchar un montón de landó y cosas, y en esa escucha del landó me di cuenta de “Oye, esto está en tresillos”, entonces tienes de repente ahí un blues, eso también si bien el blues se cuenta en cuatro, tiene ahí una especie de corchea

de swing que da el feeling de tresillo ¿no? Por ejemplo esa parte también me salió como un accidente feliz, y en el momento en el que estaba haciendo dije “¿Qué pasa si me pongo a tocar un blues encima de un cajón de landó?” y tenía un loop de un cajón y me puse a tocar encima y eso funcionaba, y a partir de ahí salió ese tema, un poco también con el tema del bolero, que un momento hay unas quenas, unos vientos que ya hacen unas frases, unas bajadas en pentatónicas, y eso me salieron por escuchar un montón de música folclórica, pero eso ya es un poco porque es nuestra cultura, y eso ya las tenemos quemadas a fuego en las neuronas y en la sangre, y hay cosas que obedecen un poco a investigación, pero hay otras cosas que salen simplemente por accidente. Y el “Tema Principal (Intro)”, como te contaba, fue lo primero que yo hice para *La Gran Sangre*, a mí, yo no había visto la serie, no sabía, no conocía a los personajes, pero me explicaron cómo era, lo que digamos lo que a un compositor generalmente se le da un brief, una explicación, una bitácora, pero a mí me la dieron oralmente, y entonces yo aluciné: “Ah, un tema policial” ¿Manyas? Una onda así. Y un poco mi inspiración inicial fue las series policiales de los setentas.

A ***Starsky y Hutch.***

L Claro, mira, probablemente más que *Starsky y Hutch*, *Baretta* y *S.W.A.T.* ¿no?

A **Claro, medio funk.**

L Claro, y *Baretta* que lo cantaba Sammy Davis Jr., que es medio salsa, porque es en Nueva York ¿no? Entonces esa fue mi inspiración inicial ¿no?, por ahí también entro un poco de *Magnum* que tenía la onda media rápida acelerada,

te estoy hablando de las versiones antiguas, porque yo he crecido viendo esas series en los setentas y ochentas, y yo las veía bastante en mi infancia con mi papá, entonces yo pienso *Magnum* y pienso carros, velocidad, más que los paisajes hawaianos. Cuando pensaba en *S.W.A.T.* los policías que venían con sus rifles y venía el carro y saltaba una pared y se daba un volantín y salían otra vez ¿no? Entonces un poco esa onda fue la que se me puso en la cabeza para ese tema, de ahí un poco es que sale el riff inicial, y teniendo en cuenta un poco esos elementos es que ya lo visto con bronce, con *brasses*, el riff del bajo también, yo soy más bajista que guitarrista de repente, para mí en realidad probablemente me ha salido primero el riff del bajo que encima estaba con octavador, entonces está bien presente, porque no solamente está haciendo la base, sino también está haciendo una paralela que después ya con el riff termina siendo una contramelodía, una especie de contrapunto con el riff principal.

Anexo 3

Transcripción de “Intro (Tema Principal)”

INTRO (TEMA PRINCIPAL)
DEL DISCO “LA GRAN SANGRE” (2006)

LALO WILLIAMS
TRANSCRIPCIÓN POR ALVARO JIMENEZ

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Saxofón Contralto, Trompeta en Sib, Guitarra Eléctrica 1, Guitarra Eléctrica 2, Bazo Eléctrico, and Conjunto de Batería. The second system includes parts for Sax. Ctr., Tpt., Guit. El. 1, Guit. El. 2, Bazo El., and Bat. The score is in the key of A major (two sharps) and 4/4 time. The tempo is marked as $q=110$. The first system starts with a first ending bracket labeled 'A' over the first two measures. Dynamics include *mf* and *mp*. The saxophone and trumpet parts feature melodic lines with accents and slurs. The electric guitars play rhythmic patterns, with the second guitar providing a chordal accompaniment. The bass and drums provide a steady groove.

2

5

Musical score for measures 5 and 6. The score is for a jazz ensemble and includes parts for Saxophone (SAX. CTRL.), Trumpet (TPT.), Electric Guitar 1 (QUIT. EL. 1), Electric Guitar 2 (QUIT. EL. 2), Electric Bass (BAGO EL.), and Drums (BAT.). The key signature is two sharps (F# and C#). The saxophone and trumpet parts feature eighth-note patterns with accents. The electric guitar parts consist of eighth-note chords and arpeggios. The bass line follows a similar eighth-note pattern. The drum part features a steady eighth-note pattern with accents.

7

Musical score for measures 7 and 8. The score continues with the same instruments as the previous system. Measure 7 contains the main melodic and harmonic material, while measure 8 is a whole rest for all instruments. A box containing the number '8' is placed above the saxophone staff in measure 8. The electric guitar 2 part has a dynamic marking of 'MP' (mezzo-piano) in measure 7. The saxophone and trumpet parts have accents and slurs. The electric guitar 1 part has a slur. The electric bass part has a slur. The drum part continues with its eighth-note pattern.

9

SAX. CTRL.

TPT.

GUIT. EL. 1

GUIT. EL. 2

BASSO EL.

BAT.

11

SAX. CTRL.

TPT.

GUIT. EL. 1

GUIT. EL. 2

BASSO EL.

BAT.

4

13

Musical score for measures 13-14. The score includes staves for SAX. CTRL., TPT., GUIT. EL. 1, GUIT. EL. 2, BASSO EL., and BAT. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The saxophone and trumpet parts are silent. The guitar and bass parts feature rhythmic patterns, with the second guitar staff including a complex melodic line with many notes. The drum part shows a steady beat with accents.

15

Musical score for measures 15-16. The score includes staves for SAX. CTRL., TPT., GUIT. EL. 1, GUIT. EL. 2, BASSO EL., and BAT. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The saxophone and trumpet parts are silent. The guitar and bass parts continue with rhythmic patterns, and the drum part maintains the beat with accents.

17

SAX. CTRL.

TPT.

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BASO EL.

BAT.

19

SAX. CTRL.

TPT.

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BASO EL.

BAT.

A1

MF

MF

MF

6

21

Musical score for measures 21-22. The score is for a six-piece band: Saxophone (SAX. CTRL.), Trumpet (TPT.), Electric Guitar 1 (QUIT. EL. 1), Electric Guitar 2 (QUIT. EL. 2), Bass (BAGO EL.), and Drums (BAT.). The key signature is two sharps (F# and C#). The saxophone and trumpet parts feature eighth-note runs. The electric guitar 1 part has a melodic line with eighth notes. The electric guitar 2 part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The bass part has a simple eighth-note line. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

23

Musical score for measures 23-24. The score is for a six-piece band: Saxophone (SAX. CTRL.), Trumpet (TPT.), Electric Guitar 1 (QUIT. EL. 1), Electric Guitar 2 (QUIT. EL. 2), Bass (BAGO EL.), and Drums (BAT.). The key signature is two sharps (F# and C#). The saxophone and trumpet parts feature eighth-note runs. The electric guitar 1 part has a melodic line with eighth notes. The electric guitar 2 part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The bass part has a simple eighth-note line. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

25 C

SAX. CTRL. *p* *MF* *p*

TPT. *p* *MF* *p*

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BASO EL.

BAT.

28

SAX. CTRL. *MF* *p* *MF*

TPT. *MF* *p* *MF*

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BASO EL.

BAT.

8

31

SAX. CTRL. *p* *MF* *MF* **A**

TPT. *p* *MF* *MF*

QUIT. EL. 1 *MF*

QUIT. EL. 2 *MP*

BASO EL. *MF*

BAT. *MF*

34

SAX. CTRL.

TPT.

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BASO EL.

BAT.

36

SAX. CTRL.

TPT.

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BAGO EL.

BAT.

38

SAX. CTRL.

TPT.

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BAGO EL.

BAT.

10

40 B

SAX. CTRL.

TPT.

GUIT. EL. 1

GUIT. EL. 2

BASSO EL.

BAT.

42

SAX. CTRL.

TPT.

GUIT. EL. 1

GUIT. EL. 2

BASSO EL.

BAT.

44

SAX. CTRL.

TPT.

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BASSO EL.

BAT.

46

SAX. CTRL.

TPT.

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BASSO EL.

BAT.

48 D

SAX. CTRL.
TPT.
GUIT. EL. 1
GUIT. EL. 2
BASSO EL.
BAT.

51

SAX. CTRL.
TPT.
GUIT. EL. 1
GUIT. EL. 2
BASSO EL.
BAT.

54

SAX. CTRL.

TPT.

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BAGO EL.

BAT.

Musical score for measures 54-55. The score includes parts for Saxophone (SAX. CTRL.), Trumpet (TPT.), two Electric Guitars (QUIT. EL. 1, QUIT. EL. 2), Bass (BAGO EL.), and Drums (BAT.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The saxophone and trumpet parts consist of sustained notes with dynamics markings 'p' and 'MF'. The guitar and bass parts feature eighth-note patterns. The drum part consists of a steady eighth-note pattern.

56

SAX. CTRL.

TPT.

QUIT. EL. 1

QUIT. EL. 2

BAGO EL.

BAT.

Musical score for measures 56-57. The score includes parts for Saxophone (SAX. CTRL.), Trumpet (TPT.), two Electric Guitars (QUIT. EL. 1, QUIT. EL. 2), Bass (BAGO EL.), and Drums (BAT.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The saxophone and trumpet parts feature eighth-note patterns with accents. The guitar and bass parts play eighth-note patterns. The drum part features a complex eighth-note pattern.

Anexo 4

Letra de la canción “Angel, demonio”

Alma que lleva el diablo

Lanzarse al abismo, volar sin miedo al peligro.

Noches, de calles anchas y oscuras

Entrego el alma estoy poseído

Siento la vibración, la fuerza sagrada,

Soy cazador también presa

Un remolino allí en mi cabeza

Con tanto amor, tanta rabia intensa

Angel, demonio, el bien y el mal

Angel, demonio, el bien y el mal

Angel, demonio, el bien y el mal

Calientan mi sangre

Amar y odiarte, y vuelve esa angustia mortal

Destruirte, y elevarte me cansa más y más

Una sustancia intensa

Conecta mi mente, veo una luz de repente

Subo el volumen y aprieto el volante

Nube de asfalto, yo sigo adelante

Retando a la vida, retando a la muerte

Nada me importa, voy rifando mi suerte

Tragando este polvo, lamiendo la herida

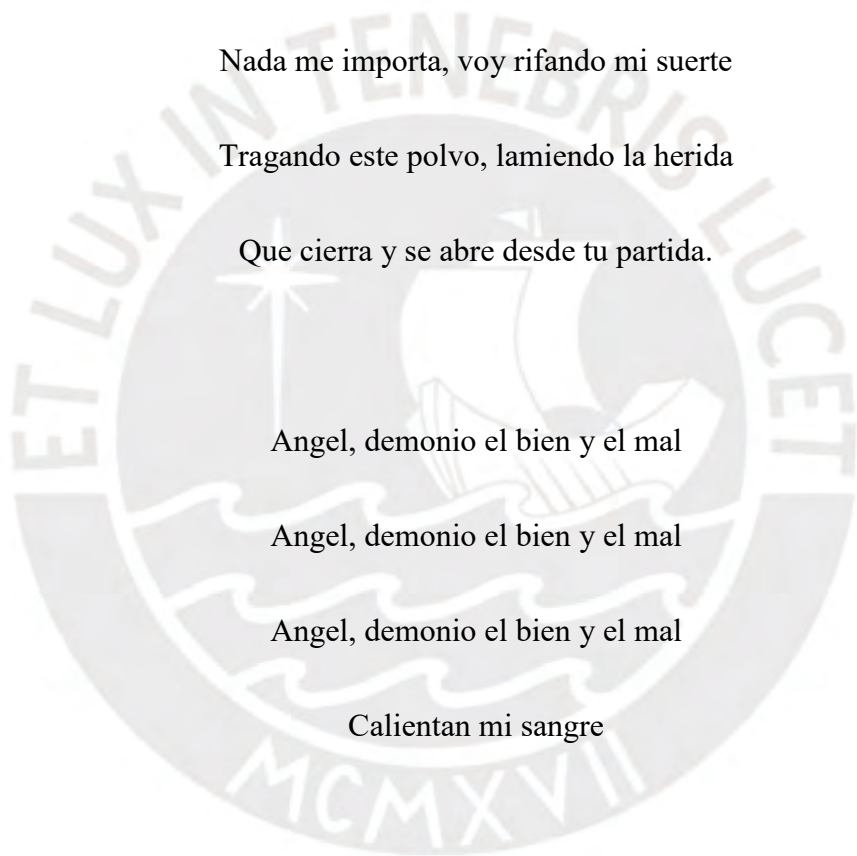
Que cierra y se abre desde tu partida.

Angel, demonio el bien y el mal

Angel, demonio el bien y el mal

Angel, demonio el bien y el mal

Calientan mi sangre



Anexo 5

Letra de la canción “Cumbia Pacha”

Nadie sabe bien quiénes somos, la policía anda tras nosotros.

En el barrio somos intocables, nadie nos reta, nadie da detalle.

Somos de las primeras planas los mejores clientes, bienvenidos aquí.

Somos los dueños de esta ciudad, hemos venido a imponer nuestra ley.

No nos importa que pase después, solo vivimos y nunca temer.

Cumbia Pacha, saca el cuchillo y bailemos con él

Nadie sabe bien quiénes somos, la policía anda tras nosotros.

En el barrio somos intocables, nadie nos reta, nadie da detalle.

Somos los dueños de esta ciudad, hemos venido a imponer nuestra ley.

No nos importa qué pase después, solo vivimos y nunca temer.

Cumbia Pacha, saca el cuchillo y bailemos con él

Cumbia Pacha, saca el cuchillo y bailemos con él.

Somos los dueños de esta ciudad, hemos venido a imponer nuestra ley.

No nos importa qué pase después.



Anexo 6

Letra de la canción “Ciudad Dormida”

Despertar, el frío penetra la piel

Ciudad gris, tu corazón empieza a latir

Caminar, ver cómo transformas tu piel

No entender, la gente que viene hacia ti.

Mi ciudad al despertar,

Mi ciudad al levantar,

Mi ciudad dormida, te come la vida y te va a devorar

Mi ciudad al despertar,

Mi ciudad al levantar,

Mi ciudad podrida, te come la vida y te va a devorar

Nunca te pude comprender, nunca me quisiste por más que lo intenté

¿Eres cruel o hay piedad?

¡Odio tu vanidad!

Me siento muy extraño, me siento tan lejano.

Me siento muy extraño, me siento mal.

Mi ciudad al despertar,

Mi ciudad al levantar,

Mi ciudad dormida, te come la vida y te va a devorar

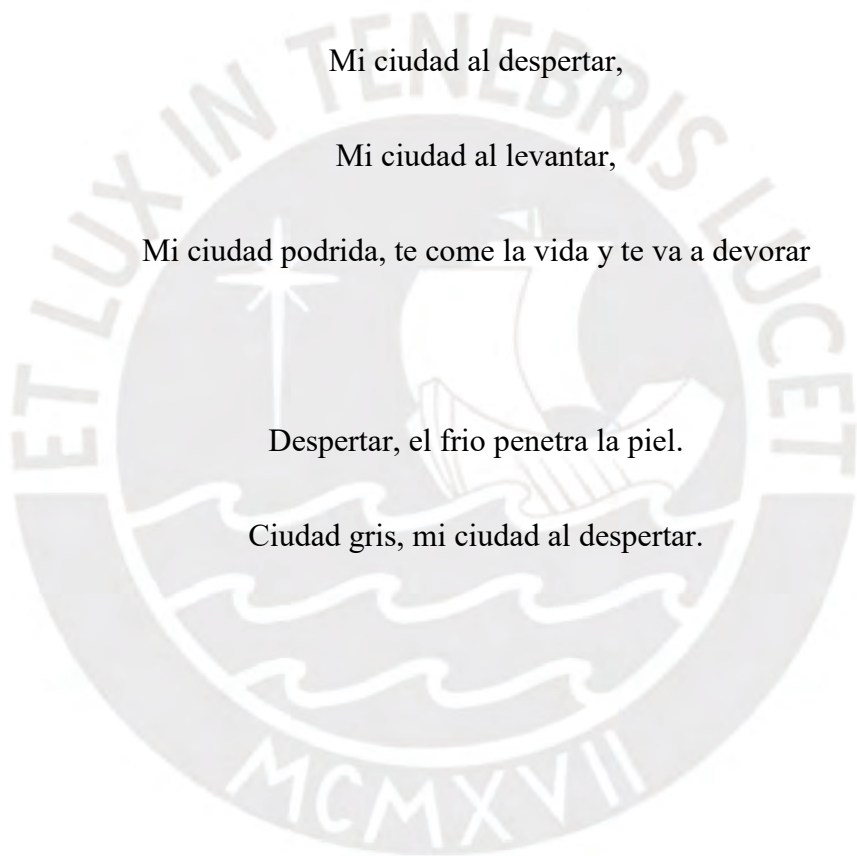
Mi ciudad al despertar,

Mi ciudad al levantar,

Mi ciudad podrida, te come la vida y te va a devorar

Despertar, el frío penetra la piel.

Ciudad gris, mi ciudad al despertar.



Anexo 7

Letra de “Sueños de papel”

Dime ¿por qué tanto abrigo no basta para calmar el frío de la calle?

Dime ¿por qué tanto ruido no basta para arrancar el silencio de estas calles?

Ahí van los niños jugándose la vida

En una esquina, circo surreal

Mientras los coches van cruzando de prisa

Y su sonrisa se quiebra como un cristal

Son sueños de papel,

sueños de papel

Dime ¿por qué nuestras manos, no bastan

para calmar el dolor de estas calles?

Dime ¿por qué nuestra sangre, no alcanza

para darle vida a ésta ciudad?

Ahí van los niños fumándose la vida

En una esquina entre humo y fantasía

Son sueños de papel,

sueños de papel

No basta, no basta



Anexo 8

Letra de “La cosa no sigue más”

Oye, la cosa no está así de mal

Anda, apégate a la vida

No todo está perdido, todo puede cambiar.

Pero si piensas que tú no vendrás a verme a mí al verme allá

La cosa no sigue más

Pero si piensas que tú no vendrás a verme a mí al verme allá

La cosa no sigue más

(Cuidado, que por ahí viene)

Si tu no vienes pa' aquí, la cosa no sigue más.

Oye la cosa no sigue más, la cosa no sigue más.

Si tu no vienes pa' aquí, la cosa no sigue más.

Yo venía, venía caminando, y en eso me vi.

Si tu no vienes pa' aquí, la cosa no sigue más.

Me habían rodeado cinco puntas, cuidado, cuidado, le voy a pegar.

Es así, la cosa no sigue más.

Oye la cosa no sigue más, oye la cosa no sigue más.

Es así, la cosa no sigue más.

Aquí toditos sobramos, toditos, toditos hermanos

Es así, la cosa no sigue más.

Y ten cuidado, cuidado, oye ten cuidado, cuidado.

Es así, la cosa no sigue más.

¡Oye!



Anexo 9

Letra de “Vida (En esta ciudad)”

Palpita un corazón, en medio de esta ciudad

¿Quién lo podría oír?

¿Quién lo podría tocar?

Un sueño que se rompió, como un frágil cristal

Pero sigues viviendo (pero sigues viviendo)

Pero sigues andando.

En medio de este calor, cansado pidiendo perdón.

Rogando a Dios un día mejor, parando el tiempo.

Alguien que te dejó, algo que se acabó

Y te preguntas ¿por qué ya no quieres despertar?

Pero sigues viviendo (pero sigues viviendo)

Pero sigues luchando.

En medio de este dolor, cansado pidiendo perdón

Rogando a Dios una explicación, rasgando el cielo

Pero sigues viviendo.

Pero sigues luchando.

Pero sigues pecando.



Anexo 10

Letra de “Madre”

Madre, sé que soy tu esperanza,
cómo quisiera comprarte una casa

Grande, donde quepan todos tus sueños,
donde olvides todo el sufrimiento

Hijos, que fueron devorados
por la bestia que habita estas calles

Brothers, mis hermanos de sangre,
cuánta pena verlos sumergidos

Dentro del mundo de la droga,
mis amigos llaman de la esquina

Ponen, la pistola en mi mano,
esperando que haga el disparo

Huyo, y me gritan “cobarde”,
que me importa si un rayo los parte

Corro, abrazar a mi madre,
a quererla mejor esta tarde

Barrio, escuela de la vida,
jungla cruel esperanza perdida
Pocos, son los que sobreviven,
yo no quiero seguir el camino
Triste, que me lleva a la muerte,
quiero ser el dueño de mi suerte

Miro, desde esa ventana,
Esperando con ansia un mañana

Ay, gracias por cuidar de mí

Cierro mis ojos, no pienso nada
Como quisiera que llegue el mañana

Ay, gracias por cuidar de mí

Madre, sé que soy tu esperanza
cómo quisiera comprarte una casa

Madre, sé que soy tu esperanza.

Anexo 11

Letra de “El solitario”

Caminando por mi barrio

Sin rumbo voy

Mi vida llena de sombras

Ay, qué triste estoy

Voy buscando solamente un poquito de amor

Nado contra la corriente, solito, mi amor

Es la sangre

La que me hace vivir

La que me hace andar por ahí

Persiguiendo la luz

Para llegar hacia ti

Sin dinero, sin trabajo

Ya no tengo qué comer

Yo pensando en tus labios

Y en que tú quieras volver

Solo soy como una sombra en medio de la ciudad

Ay, cariño, vuelve pronto, que yo sufro si no estás

Es la sangre

Que me hace llorar

Que me hace gritar

Y es la sangre que da vida

Me da fuerzas pa luchar

Voy buscando la salida

De la sangre mi verdad

Que me hace sentir

Que me hace feliz

¡Sangre!

Que me hace pensar

Que me hace cantar

Anexo 12

Letra de “Malas noticias”

(Oye, camina con cuidado, cuidado, no tengas miedo a caminar)

Prendo la tele, las malas noticias las dan todo el día, me da depresión

Salgo a la calle, me muero de miedo, no sé si más tarde vivo o muerto estoy.

Prendo la tele, las malas noticias las dan todo el día, me da depresión

Salgo a la calle, me muero de miedo, no sé si más tarde vivo o muerto estoy.

Suicidios, secuestros, estafas, robo, violación

Suicidios, secuestros, estafas, robo, violación

Más violencia en esta ciudad.

Más violencia en esta ciudad.

Prendo la tele, las malas noticias las dan todo el día, me da depresión

Salgo a la calle, me muero de miedo, no sé si más tarde vivo o muerto estoy.

Prendo la tele, las malas noticias las dan todo el día, me da depresión

Salgo a la calle, me muero de miedo, no sé si más tarde vivo o muerto estoy.

Más violencia en esta ciudad.

Más violencia en esta ciudad.

Suicidios, secuestros, estafas, robo, violación

Más violencia en esta ciudad.

Más violencia en esta ciudad.

Prendo la tele, las malas noticias las dan todo el día, me da depresión

Salgo a la calle, me muero de miedo, no sé si más tarde vivo o muerto estoy

Prendo la tele, las malas noticias las dan todo el día, me da depresión

Salgo a la calle, me muero de miedo, no sé si más tarde vivo o muerto estoy

Suicidios, secuestros, estafas, robo, violación

Suicidios, secuestros, estafas, robo, violación

Más violencia en esta ciudad.

Más violencia en esta ciudad.

Más violencia en esta ciudad.

Más violencia en esta ciudad.

Anexo 13

Letra de “El pacto”

La Gran Sangre,

tirado, sentado estuve cansado, así que me paro y sigo de pie luchando.

La Gran Sangre,

dura realidad contra el suelo, arrastra los sueños, destroza familias a sangre fría.

La Gran Sangre,

violencia y rabia corre por las calles, toma tus manos, lucha y enfréntalo cuanto
antes.

La Gran Sangre,

no solo es por lo mío, es por todos mis hermanos peruanos que buscan salir
adelante

La Gran Sangre,

rebelión contra la injusta Lima que a todos sigue en la calle, el vicio, el hampa.

La Gran Sangre,

dolor que crece en el cuerpo y te arde, justicia por mis propias manos y por las
de nadie.

Luces que se apagan y prenden, a veces la noche se convierte en día

Estoy consciente, cosas que no entiendo menos que el resto entiende

Miradas triste con ganas de salir adelante en este mundo racista y pedante

Miradas que dicen mucho, miradas que sufren, miradas que a pesar de todo
siguen adelante.

Miradas que yo miro en las paradas de carros, los ambulantes,

Miradas malas, son las que reciben de la gran parte.

Burlas, miradas, mentiras son las que dicen la gente que mira, se ríen y no
ayudan a los que más necesitan,

no se dan cuenta raza peruana pujante que siempre mira y pa' lante.

Con el paño seca el llanto que con el puño hinchado han sacrificado

Justicia, delincuencia toca por la espalda

Cuchillo, niño indefenso

¿qué es esa temida rama

de olor fétido?

detenido en el aire piensa, alterna, hurga, interno análisis

Alma vacía, destroza sentimiento en el pecho

traición, desilusión, sacrificio, acción

Pacto de sangre, que lanza como dardos sin alma injustamente

Bordea, esquina tras la sombra golpea al concreto en el cual sacrificaremos

Estirpe enferma, delincuencia toca por la espalda

Cuchillo al niño indefenso, complejo contexto, derrumba núcleos

detenido en el aire piensa, hurga, con el paño seca el llanto

Justicia, en sus manos el hampa tiembla a merced de la venganza de este pacto.

Carne cobra sabor a sangre y dolor marca la frente de un niño

que perdió a su madre en la violencia de una ciudad que no respeta el vacío

(del corazón)

Y además marca tu frente con violencia

de nuevo, pones las manos sobre el fuego sientes tus ojos

temblando por el miedo miras tus manos y cierras los dedos

mientras mirabas hacia el suelo y la venganza cobra un grito de guerra

La Gran Sangre corre por mis venas

Dolor, apenas sienta sobre las mesas

de familias marcadas por las consecuencias de nuestros días,

sabemos que está mal y entre nosotros nos matamos.

La Gran Sangre,

tirado, sentado estuve cansado, así que me paro y sigo de pie luchando.

La Gran Sangre,

dura realidad contra el suelo, arrastra los sueños, destroza familias a sangre fría.

La Gran Sangre,

violencia y rabia corre por las calles, toma tus manos, lucha y enfréntalo cuanto
antes.

La Gran Sangre,

no solo es por lo mío, es por todos mis hermanos peruanos que buscan salir
adelante

La Gran Sangre,

rebelión contra la injusta Lima que a todos sigue en la calle, el vicio, el hampa.

La Gran Sangre,

dolor que crece en el cuerpo y te arde, justicia por mis propias manos y por las
de nadie.

La Gran Sangre,

tirado, sentado estuve cansado, así que me paro y sigo de pie luchando.

La Gran Sangre,

dura realidad contra el suelo, arrastra los sueños, destroza familias a sangre fría.

La Gran Sangre,

violencia y rabia corre por las calles, toma tus manos, lucha y enfréntalo cuanto
antes.

La Gran Sangre,

no solo es por lo mío, es por todos mis hermanos peruanos que buscan salir
adelante.



Anexo 14

Letra de “Calles”

Ollas debajo de un basural, gente que ama en la adversidad

Calle violenta, historias de amor

Enciendo las calles, soy un dragón

Camino buscando una ilusión

Creer en la gente no es anormal

Calle, hambre, sangre

Nadie, ¿alguien sabe?

Callen, hambre, ¿nadie?

Sangre, alguien llame

Camino buscando una ilusión

Creer en la gente no es anormal

Busco y encuentro felicidad en medio de todo este final

Nadie lo entiende, no espero más

Éste es mi rollo, es mi obsesión, esta es mi historia, será mi final.

Calle, hambre, sangre

Nadie, alguien llame

Callen, hambre, ¿sangre?



Anexo 15

Letra de “Piensa con claridad”

Cuando camina por la calle, viene y va, viene de ahí

Andando y disimulando, tú ya sabes qué va a decir:

“No importa de donde venga es barrunto de corazón,

Si saben que va a pasar, no me lo digan, lo sé yo”.

Piensa con claridad, escucha que va a pasar

Piensa con claridad

Tiene toda la sangre, de todas las sangres tiene

Oye, cuando camina, les tiene vida, les dice: “tú ven”

Tiene toda la sangre, de todas las sangres tiene

Él daba la vuelta en la esquina, él daba la vuelta en la esquina, “tú ven”

Tiene toda la sangre, de todas las sangres tiene

Oye, ten cuidado te cuidado, oye, ten cuidado te cuidado, ¡cuidado!

Tiene toda la sangre, de todas las sangres tiene

Te digo que tiene todas, te digo que tiene todas

De todas las sangres tiene

