

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
Escuela de Posgrado**



**EL IMPACTO DE LA PANDEMIA DE COVID-19 EN LA MÚSICA
INDEPENDIENTE EN LIMA (2020-2022)**

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Musicología que
presenta:

Erik Hanzlicek Belaunde

Asesor:

Victor Alexander Huerta Mercado Tenorio

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Victor Alexander Huerta Mercado Tenorio, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulado “El impacto de la pandemia de COVID 19 en la música independiente en Lima (2020-2022)”, del autor Erik Hanzlicek Belaunde, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **4%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 19/7/2024.
- 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 22 de julio 2024

Apellidos y nombres del asesor HUERTA MERCADO TENORO, VICTOR ALEXANDER	
DNI: 07866707	 Firma
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-67	

AGRADECIMIENTOS

A mis papás por siempre impulsarme a seguir el sueño de la música.

A Chris por demostrarme que la academia no tiene por qué estar alienada de la compasión y la humanidad.

A la Zula por ser mi guía moral.

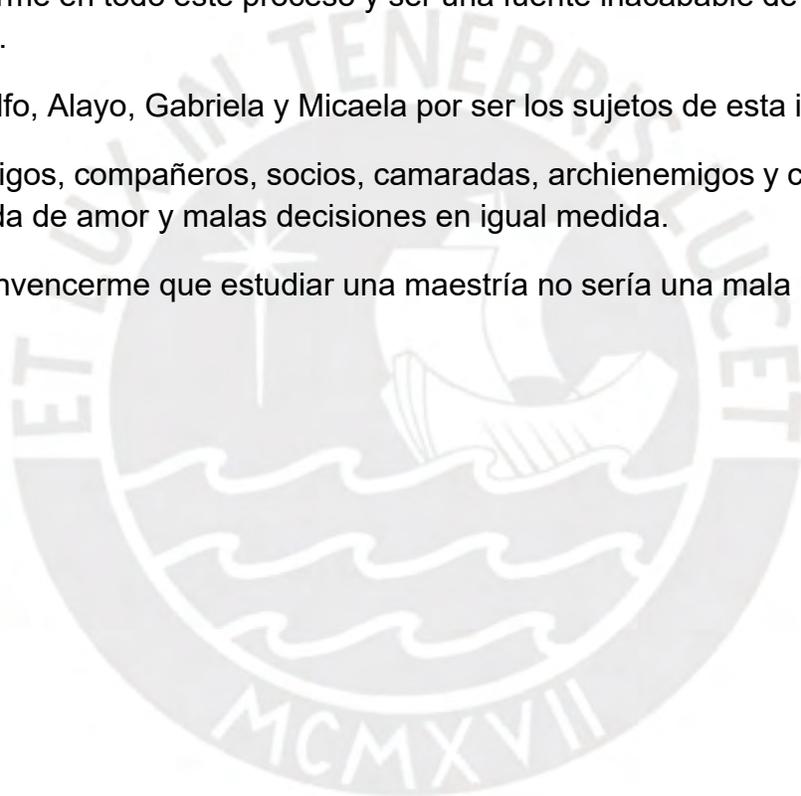
A Tita por aceptarme tal cual cómo soy.

A Alex por guiarme en todo este proceso y ser una fuente inacabable de ideas, datos y conversaciones.

A Rafael, Rodolfo, Alayo, Gabriela y Micaela por ser los sujetos de esta investigación.

A todos mis amigos, compañeros, socios, camaradas, archienemigos y compinches por llenar mi vida de amor y malas decisiones en igual medida.

A Karen por convencerme que estudiar una maestría no sería una mala idea.



RESUMEN

La presente investigación aborda el impacto de la pandemia de Covid-19 en la industria musical independiente limeña. En primer plano estará el análisis de la creación musical, dígase el proceso de composición y producción de canciones, por parte de cinco artistas y productores. Además, se examinará la industria musical de la ciudad, en cuanto a los espacios que utilizan los artistas, la monetización de su trabajo y los sistemas que existen para que logren alcanzar a su público.

Palabras clave

creación musical, composición, producción, música independiente, industria musical, pandemia



ÍNDICE	
AGRADECIMIENTOS.....	3
RESUMEN.....	4
Palabras clave	4
ÍNDICE	5
1. CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO.....	6
1.1 INTRODUCCIÓN.....	6
1.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	7
1.3 OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN.....	7
1.4 ESTADO DEL ARTE.....	8
1.5 MARCO TEÓRICO	12
1.6 METODOLOGÍA	14
1.7 HIPÓTESIS	16
1.7.1 COMPOSICIÓN MUSICAL.....	16
1.7.2PRODUCCIÓN MUSICAL	17
1.7.3 INDUSTRIA MUSICAL.....	17
2. CAPÍTULO II: ANÁLISIS MUSICAL.....	19
2.1 INTRODUCCIÓN A LOS SUJETOS DE INVESTIGACIÓN	20
2.1.1 Gabriela Gastelumendi.....	20
2.1.2 Rodolfo Caceres	21
2.1.3 Rafael Benavides.....	23
2.1.4 Micaela Salaverry	24
2.1.5 Jorge Alayo.....	25
2.2 COMPARACIÓN DE COMPOSICIÓN MUSICAL.....	26
2.1.1 ESTRUCTURA	26
2.1.2 MELODÍA Y ARMONÍA.....	27
2.1.3 RITMO Y MÉTRICA.....	28
2.3 COMPARACIÓN DE PRODUCCIÓN MUSICAL.....	30
3 CAPÍTULO III: COMPARACIÓN DE INDUSTRIA MUSICAL.....	48
3.1 LAS INDUSTRIAS MUSICALES.....	48
3.2 TECNOLOGÍA Y ORDEN	51
3.3 DIFUSIÓN E IMAGEN	53
3.4 ECONOMÍA Y FINANZAS	56
4 CONCLUSIONES	60
5 BIBLIOGRAFÍA.....	63
6 ANEXOS.....	68

1. CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO

1.1 INTRODUCCIÓN

Pocas veces tenemos la oportunidad de analizar de manera tan cercana y detallada el impacto de eventos que potencialmente cambian o cambiarán paradigmas artísticos. Solemos recién examinar la historia cuando esta se encuentra separada de nosotros por alguna distancia de tiempo. Existen, sin embargo, algunos eventos que, al englobar todo aspecto de la vida humana, se prestan al estudio contemporáneo.

Entre principios del 2020 y fines del 2022, con la llegada del virus Covid-19, las estructuras tradicionales de la creación y publicación de la música atravesaron procesos transformativos. Las antiguas tradiciones, como la escenificación de la música o la producción fonográfica grupal, tuvieron que mutar para poder sobrevivir. Los conciertos desaparecieron, los locales cerraron, y las grabaciones extensas en estudios profesionales, sucesos que venían ya convirtiéndose en privilegios para aquellos con patrocinio de disqueras o demás respaldos económicos, quedaron inhabilitadas casi en su totalidad. Pero acaso, ¿la música en sí fue afectada también? Y, ¿cómo cambiaron los roles de los músicos que la creaban? La música suele estar compuesta de ritmos, melodías, timbres, diversos instrumentos y estilos y, al entenderla, podemos ver los cambios que atraviesa cuando se enfrenta a sucesos tan extraordinarios como una pandemia. Asimismo, debemos tomar en consideración también los aspectos de la música que no tienen que ver con el sonido, como el manejo de la imagen de un artista y la realidad económica de hacer música en una ciudad como Lima y cómo esto fue afectado por los meses de confinamiento.

Para esta investigación, nos enfocaremos en detallar a un pequeño grupo de músicos, productores y *managers* dentro de la ciudad de Lima que consiste en cantantes, instrumentistas, compositores, ingenieros y demás actores de la industria musical que suelen trabajar dentro de la informal escena independiente. A través de entrevistas, análisis y observación, buscaremos entender cómo se ha desarrollado el sector musical en la ciudad en los últimos años, así como precisar cuáles fueron las consecuencias de

la pandemia de Covid-19 en la composición, producción y publicación musical independiente limeña.

1.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Qué características tienen los procesos de composición, producción y publicación de artistas musicales de los géneros Indie, Pop y Rock en Lima antes y durante la pandemia del Covid-19?

¿Cuál ha sido el impacto de la tecnología en los métodos de composición, producción y difusión antes y durante la pandemia del Covid-19?

¿Cómo ha influido la pandemia en la estética y contenido musical?

¿Cómo ha influido la pandemia el manejo de publicación y difusión de los artistas musicales?

¿Cuál ha sido el impacto de la pandemia en la industria musical independiente?

¿Qué procesos han demostrado viabilidad para continuar fuera de la pandemia?

¿Cómo ha sido la reacción del consumidor y cómo ha sido su relación con la música?

¿Cuál ha sido el impacto económico de la pandemia en los creadores musicales?

1.3 OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN

Identificar, a través de entrevistas y análisis, cómo se desarrollaron los artistas y productores musicales de Lima en cuestión de su creación musical, así como en su posición dentro de la industria musical. Esto abarca los ámbitos de composición (estructura, ritmo, armonía, melodía, letras), producción/post producción (arreglos, grabación, mezcla, masterización), imagen (redes sociales, interacción con público) y publicación (edición física o digital de la música).

1.4 ESTADO DEL ARTE

La economía de la música es un tema con ramas diversas y variadas, y no sería una exageración decir que todas fueron afectadas, de mayor o menor medida. Alenka Barber-Kersovan y Volker Kirchberg, en su artículo *The Show Must Go On(Line) - Music in Quarantine* (2021), ponen la piedra fundacional sobre estas economías en crisis al mencionar que los diversos ecosistemas musicales se detuvieron. Ellos concluyen que:

‘[...] la crisis desencadenó una explosión creativa de ajustes a la situación de manera forzada, que abarcó aceleraciones de cambios existentes y el surgimiento de nuevos aspectos de la producción, recepción y distribución musical.’ (Barber-Kersovan, 2021)

Algunos de estos ecosistemas musicales, específicamente, aquellos que conciernen a la música como evento escénico, son detallados por Kyle J. Messick en *Music Industry in Crisis* (2021) y pueden ser resumidos como:

- Locales de conciertos, incluyendo el staff
- Logística de movimiento de equipos
- Transporte y hoteles
- Proveedores de equipos
- Artistas y promotores
- Diseñadores y agencias

Al ver el alcance de profesiones que se interconectan con la música en vivo, es fácil entender cómo la industria musical alemana perdió 5.456 miles de millones de Euros en el 2020 (Barber-Kersovan, 2021).

En *Music and Covid-19*, de Naomi Ziv y Revital Hollander-Shabtai (2021), podemos encontrar otra visión de cómo funcionó la música durante la pandemia. Ellos definieron

cuatro aspectos resaltantes de la música durante este periodo: música que integraba temáticas de pandemia, cuarentena y/o aislamiento, creación musical cooperativa *online*, conciertos sin audiencia, y conciertos caseros.

Los medios a través de cuales estas nuevas experiencias musicales se desarrollaron también variaron en la pandemia. *Bandcamp* y *Dropout Media*, medios que ofrecen distintas opciones de difusión musical, renunciaron a sus tarifas por días específicos y ofrecieron servicios gratuitos respectivamente. La orquesta filarmónica de Berlín ofreció conciertos virtuales llamados *Digital Concert Hall*, así como Andrea Bocelli, quién brindó un concierto desde la catedral de Milán.

Todos estos elementos de transmisión musical pueden ser aglomerados bajo la etiqueta de *sistemas de difusión y circulación*, y, como hemos podido apreciar, han formado parte importante de la discusión musical internacional. También podemos ver versiones de estos elementos afectados en el Perú. No solo fueron cancelados la gran mayoría de conciertos durante dos años, sino que el consumo musical en sí disminuyó entre el 10% y 30% en los primeros meses de la pandemia (Reyes Menendez, 2021). En cuanto a conciertos *online*, si bien existieron diversas propuestas, estas no llegaron a normalizarse por varios posibles motivos. La falta de locales especializados limitó a los artistas a presentarse desde sus propias casas. Eventualmente, la uso de esta modalidad disminuyó, sea por fatiga del público, por la inhabilidad de monetizar los conciertos por parte de los artistas, o por la complejidad técnica para llevar a cabo un evento de este tipo de alta calidad, y nunca se llegó a concretar el concierto online como una tradición viable (Reyes Menendez, 2021).

Otro aspecto de la música que ha sido afectado por la pandemia del Covid-19 es el que podemos denominar como *representación*. Con esto nos referimos a la intención y visión del artista para la creación de su música y está directamente relacionado con el estado anímico y mental en el que se desarrolla la composición y producción. Según Sarah Hennessy y Mathew Sachs, la música funciona como una herramienta para regular emociones, así como para construir identidades. Para lograr esto, ellos mencionan distintos elementos musicales que influyen directamente en la recepción de la pieza musical, como son el tempo, dinámica, modo, textura, repetición y volumen (2021).

Podemos llegar a la hipótesis, entonces, que la música creada en la pandemia fue afectada por la misma. Existen ya estudios que muestran que el miedo, ansiedad, depresión y soledad aumentaron durante la pandemia (Ziv, 2021).

Algunos artistas, inclusive, han logrado tomar la pandemia como una inspiración consciente e intencional. Messick nos comparte la perspectiva de Chris Pervelis, músico de la banda *Internal Bleeding*, quién mantiene que está:

[...] viendo el lado positivo de las cosas y pensando que de esta experiencia saldrá música nueva e interesante. ¿Cómo no? Es un evento que cambia la vida.
(Messick, 2021)

Podemos ver este cambio de perspectiva, por ejemplo, en las piezas que fueron elegidas por músicos que tocaban desde sus balcones, que, en muchos casos, eran de corte patriótico. Estos llamados a la unión y al triunfo frente al Covid-19 se pueden ver reflejados también en el *Global Coronavirus Playlist*, creado por estudiantes de etnomusicología del City University of New York, que busca documentar toda la música nueva creada con temática de la pandemia (Barber-Kersovan, 2021). Ahí, podemos encontrar contenidos de distintos rasgos, sean humorísticos, trágicos o desafiantes, pero podemos destacar la alta cantidad de canciones con títulos como 'You'll Never Walk Alone', 'Volverán Esos Momentos', 'No Estás Solo', y 'You Are The Champions', que buscan elevar los ánimos de los oyentes.

Finalmente, el tercer aspecto de la música que fue afectado por la pandemia, y el que será abordado con mayor detalle en esta investigación, es el de la *creación musical*. Para esto, podemos tomar como referencia el texto *Reflexiones Sobre la Cognición en la Creatividad Musical*, de Juan P. Correa (2006). Él describe, en nivel macro, a los dos aspectos de la creatividad musical como *elementos* de la música y *cualidades* de la música. El primero está constituido por ritmo, melodía y armonía y el segundo por altura, intensidad y timbre (Correa, 2006). Asimismo, Correa menciona que un sonido por sí solo puede tener diversos significados potenciales, y que no necesariamente carga con un valor musical inherente, y que es la combinación de distintos sonidos lo que define a la pieza musical.

Dentro de los *elementos* de la música, podemos encontrar que los tres factores pueden haber variado con la pandemia. Ritmos destinados para discotecas, por ejemplo, pueden haber sido dejados de lado en favor de ritmos diseñados para ser escuchados con audífonos, en casa. De manera similar, las melodías y armonías utilizadas pueden haber variado, sea de manera consciente para intentar transmitir las emociones del autor durante la cuarentena, por ejemplo, o de manera inconsciente debido a las circunstancias de la misma.

Sobre las *cualidades* de la música, podemos centrarnos en la más enigmática: el timbre. En *Timbre as Differentiation in Indie Music*, David K. Blake describe al timbre como un color tonal que es difícil de analizar, ya que no puede ser sistematizado cuantitativamente (2012). Blake también contribuyó a una definición de música independiente que servirá de base para la música elegida en esta investigación: música diferenciada del *mainstream* por sus cualidades tímbricas (2012). Ésta cualidad es, según investigadores como Nadine Hubbs, una de las características más importantes en la transmisión musical. Ella se pregunta qué *performance* se acercaría más a la intención de la canción 'Lithium' del grupo Nirvana; una en la cual se ejecuta la pieza en teclados *kitsch* y *steel drums*, o una en la cual una pieza de otro género es ejecutada con instrumentos y características del Rock (Blake, 2012).

Podemos utilizar esta idea de la formación tímbrica de una canción para analizar grabaciones hechas en estudios caseros y sus diferencias con aquellas hechas en estudios profesionales. Desde la primera década del siglo XXI, podemos ver un decaimiento en la cantidad de estudios profesionales tradicionales. En 2008, por ejemplo, la disquera *EMI* cerró *Olympic Studios*, en Londres, uno de cuatro estudios importantes de la ciudad que dejaron de existir en ese año (Homer, 2009). Si bien la tecnología para la producción musical ha avanzado a tal punto que una grabación casera puede llegar a tener la misma calidad que una hecha en un estudio, es importante señalar que hay elementos que son menos comunes en estudios caseros. Por un lado, hay componentes musicales, como la grabación de baterías u orquestas, o el uso de *hardware* especializado (y costoso) que están siendo reemplazados por alternativas como los instrumentos virtuales y emulaciones de herramientas clásicas. Por ejemplo, un músico

puede utilizar Superior Drummer, un programa que emula un sin fin de sonidos de batería, sin tener que nunca acercarse al instrumento real. De manera similar, un compresor Teletronix LA-2A, de los más populares en el mercado, puede costar más de \$4000, mientras que existen emulaciones de todos los precios, incluyendo gratuitas. Esto lleva a una adaptación de la música, ya que, al no tener una manera fácil de grabar una batería, por ejemplo, el productor debe de decidir si imitar el sonido del instrumento de manera virtual, o cambiar la estructura tímbrica de su composición y utilizar herramientas como cajas de ritmos. Por otro lado, hay factores 'extra-musicales que son únicos para estudios (profesionales)' (Homer, 2009). Dentro de estos, pueden estar la performance grupal, así como la colaboración con personal especializado como ingenieros y productores que afecta al producto final. Podemos ver, entonces, la manera en la que la utilización del estudio casero puede haber afectado la creación musical, no solo dentro del contexto de la pandemia, pero ciertamente amplificado por la misma.

1.5 MARCO TEÓRICO

Para esta investigación, utilizaremos tres conceptos específicos que engloban las distintas rúbricas que fueron afectadas en la pandemia del Covid-19.

El primero de estos conceptos es el de *sistemas de difusión*. Aquí podemos incluir todos los puentes vinculantes entre productor y consumidor; es decir, los medios a través de los cuales los artistas comparten su música. Con la cancelación de eventos en vivo, los artistas fueron obligados a cambiar sus estrategias para llegar al público. Grupos como Fanfaroma, de Italia, por ejemplo, se dedicaron a tocar música desde balcones todos los viernes a una hora predeterminada (Barber-Kersovan, 2021). Por otro lado, agregadoras digitales y otras herramientas de circulación musical redujeron o eliminaron tarifas para incentivar su uso durante la pandemia. Quedan entonces las preguntas, ¿Qué sistemas de difusión fueron utilizados por artistas limeños? ¿Cómo se comparan estos sistemas con aquellos usados previamente? Y, ¿Cuál ha sido el rol del internet en la difusión musical de estos artistas durante la pandemia?

Stuart Hall plantea que la *representación* es el llamar 'a la mente mediante una descripción, un retrato o la imaginación', y que ésta conecta lenguaje y cultura (Hall, 1997). Podemos, a esta definición, sumarle las apreciaciones de Sarah Hennessy y Mathew Sachs, cuando dicen que la música funciona como construcción de identidades (2021). El aislamiento y el miedo son dos de las emociones que más podemos enlazar directamente a la pandemia y, a pesar que definir el *zeitgeist*, el espíritu del tiempo, de la pandemia es una tarea insensata, podemos enfocarnos en escenas como la musical independiente de Lima y analizar si estas emociones fueron reflejadas en la música creada durante la misma. ¿Qué se pretendió representar en las canciones hechas por artistas limeños durante la pandemia? ¿Qué recursos musicales fueron utilizados para representar estas emociones? ¿Cómo se comparan éstos a los utilizados previo a la pandemia?

En *The Process of Musical Creation*, Henry Cowell define al compositor musical como alguien que:

'[...] tiene el tipo de mente que es capaz de pensar con tanta precisión en términos de sonido como un autor literario podría pensar en términos de palabras.' (Cowell, 1926)

A pesar de ser de hace casi cien años, esta definición aún captura el espíritu del concepto de *creación musical*. En éste juntaremos los diversos procesos de la composición, producción y post producción de la música. Y, es que, podemos ver, casi en tiempo real, el desvanecimiento de la línea entre composición y producción. Según Mathew Homer:

'El artista de grabación casera parece haber refutado la jerarquía establecida de la creación musical y redefinido las nociones de qué habilidades se necesitan para crear pistas sobresalientes.' (2009)

Con la masificación y democratización de la tecnología de grabación, existe un camino más directo entre la idea musical inicial y el consumidor. La interfaz de audio, instrumentos virtuales y *plug ins* son parte de las herramientas utilizadas por los creadores musicales modernos y traen consigo una serie de idiosincrasias particulares. Por ejemplo, la repetición de patrones es algo intrínseco en la creación de ritmo en

software de grabación (Gamboa, 2021). Asimismo, la falta de conocimientos técnicos para procesos como la mezcla y masterización por parte de muchos artistas de grabación casera afectan al producto final, creando así una estética distintiva.

1.6 METODOLOGÍA

Dado que buscamos analizar las músicas hechas en pandemia, debemos definir los parámetros que utilizaremos. Estos son basados en aquellos propuestos por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal en *Análisis Musical: Claves Para Entender e Interpretar la Música* (2009) y consisten en:

- Estructura
 - Variedad de Secciones
 - Longitud
- Melodía
 - Silencios
 - Repetición
 - Ornamentación
 - Dinámica
 - Cantidad de Voces
- Ritmo y Métrica
 - Compás
 - Tempo
 - Estilo rítmico
- Armonía
 - Tonalidad
 - Escalas
 - Modo
 - Ritmo Armónico

- Naturaleza (Tonal, Modal, Cromática, Atonal)
- Textura Tímbrica
 - Instrumentación
 - Efectos de Producción

Es importante mencionar que, si bien existen numerosas otras características que podríamos analizar, estas han sido elegidas dado su uso y variabilidad en la música popular contemporánea. Asimismo, debemos intentar separar herramientas musicales que puedan haber sido utilizadas por los creadores musicales de manera aleatoria o experimental, y aquellas que son resultado, directo o indirecto de la pandemia. Por ejemplo, los clímax, o puntos culminantes, y los puntos de inflexión son momentos analizables de la música según las hermanas Lorenzo de Reizábal, sin embargo, el uso de los mismos no responde a una variable afectada por la pandemia y por ende no será tomado en cuenta.

Además del análisis musical y de producción musical, otra herramienta que utilizamos para la recolección de datos en esta investigación será el uso de entrevistas. Cuatro personas fueron elegidas para ser entrevistadas: Gabriela Gastelumendi, Rodolfo Caceres, Rafael Benavides y Jorge Alayo. El criterio para ser elegido fue que formen parte de la escena musical independiente limeña, sea como músico, productor o *manager*. Asimismo, se buscó a personas que cumplan con diversos de estos roles dentro de la industria, y que lo hayan hecho y/o estén haciéndolo desde antes de la pandemia. Las entrevistas tuvieron lugar entre junio del 2022 y octubre del 2023 y varios de los sujetos fueron entrevistados más de una vez. La mayoría de las entrevistas fueron presenciales y tomaron lugar en los hogares o estudios de los entrevistados, y su duración fue de entre 30 minutos a una hora y media. El método de entrevista fue variable. Se inició con un set de preguntas predeterminadas basadas en los roles que cumplía el entrevistado dentro de la industria musical, pero en el transcurso de las entrevistas se indagó a profundidad en temas puntuales que podían ser mencionados.

La última herramienta utilizada para esta investigación fue el análisis cuantitativo. Se creó una base de datos de las canciones publicadas por Micaela Salaverry, así como una de las canciones producidas, mezcladas y/o masterizadas por Jorge Alayo. Esta data luego fue cuantificada según género musical, uso de instrumentos, sonoridad y demás aspectos musicales. De esta manera, se pudo complementar la información que se obtuvo a raíz del análisis y las entrevistas para lograr una imagen más completa de la escena musical independiente limeña alrededor de la llegada del Covid-19.

1.7 HIPÓTESIS

Debido a la naturaleza multifacética de esta investigación, es importante postular las hipótesis de su autor de manera similar.

1.7.1 COMPOSICIÓN MUSICAL

La composición musical habrá pasado de una actividad grupal a una individual. Las bandas y proyectos musicales que antes se congregaron con el fin de escribir y crear música se habrán visto obligados a trabajar de manera personal. Ésto tendría distintas consecuencias. Por ejemplo, la cantidad de secciones diferenciales que conforman una canción habrá disminuido, dado el aporte reducido por parte de distintos miembros de un proyecto. De la misma manera, cierto nivel de complejidad armónica estará ausente. El compositor solitario de la pandemia tendrá que utilizar sus propias herramientas, lo que ocasionará una visión teórica algo más estrecha y un mayor uso de tonalidades tradicionales de la guitarra, por ejemplo, ya que éste es un instrumento casi ubicuo para cantantes y cantautores.

Por otro lado, tal vez encontremos un uso diferencial de ritmos atípicos para ciertos estilos musicales. El tiempo libre y la creatividad individual hará que los autores recurran a elementos que existen fuera de sus códigos tradicionales. Un ejemplo de esto podría ser un cantautor de música Pop utilizando patrones rítmicos de Bossa Nova como

manera de sentir y/o transmitir sensaciones calmantes dentro de un marco repleto de miedo y preocupación ocasionado por la pandemia.

1.7.2 PRODUCCIÓN MUSICAL

En el ámbito de la producción musical, se propone que veremos propuestas variadas. El uso del DAW (*digital audio workstation*; programa de computadora utilizado para la creación musical) como un instrumento musical habrá sido amplio, dada la poca disponibilidad de instrumentos e instrumentistas. El uso de la voz del cantante será más extenso, por ejemplo, mientras que instrumentos como la batería habrán sido reemplazados de manera casi total por versiones virtuales. Los *samples* y *loops* serán utilizados de manera liberal, gracias a su relativa facilidad de uso, así como su sonido prefabricado. Ésto será fundamental, ya que existe una gran cantidad de músicos que no estaban familiarizados con la producción musical y deberán haber utilizado herramientas que faciliten su proceso.

Es de la opinión de este investigador que podremos encontrar una interesante diversidad en los productos finales presentados por los artistas. Por un lado, muchos de aquellos que utilicen instrumentos grabados por sí mismos mostrarán un producto más cercano a la estética *Lo Fi* debido a su falta de conocimiento de grabación musical así como su falta de recursos para la misma tarea como micrófonos, preamplificadores y *plugins* utilizados en la producción musical. Por otro lado, aquellos que decidan utilizar *samples* y *loops*, probablemente cuenten con un sonido y estética más cercanos a aquellos tradicionalmente Pop, gracias a la sonoridad prefabricada de alta fidelidad previamente mencionada.

1.7.3 INDUSTRIA MUSICAL

Por último, en el ámbito de la industria musical podremos ver cambios directamente relacionados a la ausencia total de conciertos. El hecho de permanecer encerrados por meses sin poder performar por dinero, hará que distintos músicos tengan que cambiar

de rubro dentro (y, en algunos casos, fuera) de la industria musical. Asimismo, los efectos económicos de la pandemia para los consumidores no deben ser desestimados. La idea de ir a un concierto por el cual se debe pagar tal vez habrá sido lejana para el público musical por un tiempo después de las cuarentenas. Ésto habrá significado una industria de música en vivo a la que le cuesta reactivarse post pandemia.

Por otro lado, el tiempo libre y la disposición del internet como herramienta educativa puede que haya sido de utilidad para los músicos. Es posible que la producción musical, ya mencionada como ámbito del cual diversos músicos son ajenos, se convierta en un nuevo aparato para la creación musical para muchos. Ésto podría efectuar un cambio total en la industria musical peruana, inclusive en un panorama post pandemia: la disminución del rol del productor musical externo.



2. CAPÍTULO II: ANÁLISIS MUSICAL

Para el análisis musical, examinaremos las siguientes canciones y artistas:

Artista: Gala Brie (Gabriela Gastelumendi)

Género: Pop

Canciones: *Inmortal, Parece Que Fue Ayer, 9Amor y Otro Tiempo*

Artista: Wolves As Friends / The Intermission / republica del carmen (Rodolfo Cáceres)

Género: Folk, Rock

Canciones: *Slip Away, Lightweights & Anchors, En Qué Estás y Divertirme Un Poco*

Artista: Micaela Salaverry

Género: Pop

Canciones: *Ilusión y Aburrido*

Artista: El Niño Héroe Manuel Bonilla (Rafael Benavides)

Género: Indie Folk

Canciones: *Casa* (versión maqueta y versión final)

Estos artistas fueron elegidos por diversas razones. Por un lado, son de distintos géneros y estilos musicales. Ésto servirá para ampliar nuestra visión sobre las características

generales de la música en pandemia sin dejar de lado las particularidades de cada género musical. Cabe mencionar que existen una multitud de otras escenas musicales que también fueron afectadas por el Covid-19. Éstas escenas paralelas, como la del Hip Hop, de Cumbia o de Metal, sin embargo, tienen sus propias idiosincrasias que las distinguen de lo que, para esta investigación, denominamos la escena de música independiente. El Hip Hop en el Perú, por ejemplo, se construye en gran parte sobre bases preexistentes o sintéticas. Es decir, la falta de estudios de grabación para guitarras y baterías no ha sido un mayor problema. La Cumbia como música cuenta con apoyo mediático y popularidad que, en comparación con los géneros investigados, cambia las dinámicas de la creación y publicación musical. Asimismo, todos los sujetos de esta investigación obran en géneros musicales que existen dentro del sistema de música pop. Algunos en los ámbitos más dominados por instrumentos acústicos y estéticas del Folk; otros, inspirados por sintetizadores y sonidos manipulados. Además, los entrevistados han colaborado entre sí en distintos proyectos, lo que puede ser visto de manera general como parte del desarrollo de una escena musical.

Por otro lado, estos artistas seleccionados también cubren una amplia gama de roles. Gabriela Gastelumendi y Micaela Salaverry no solo son artistas Pop, sino que componen y, en ocasiones, producen su propia música. Rodolfo Caceres y Rafael Benavides también componen y producen su propia música, así como la de otros artistas, pero además han trabajado en *management* musical y producción de eventos, sea con la empresa de Caceres, Capitán Simio, o de manera independiente.

Finalmente, éstos artistas han producido música antes, durante y luego de la pandemia, lo que nos brinda una gran cantidad de música de distintos momentos para poder analizar.

2.1 INTRODUCCIÓN A LOS SUJETOS DE INVESTIGACIÓN

2.1.1 Gabriela Gastelumendi

Gabriela Gastelumendi es una cantante y artista de 'Pop Orgánico' (Gastelumendi, 2022). Según ella, esto significa que hace música que se adhiere a los códigos musicales

del Pop moderno, pero busca que sus canciones sean obras en sí mismas, es decir, que no 'decoren la vida.' Desde el 2015 ha venido desarrollando su proyecto Gala Brie, donde colabora con distintos músicos y productores, y ha editado, a la fecha, un LP (álbum de larga duración) llamado *Intensos Instantes* (2015) y un EP (álbum de corta duración) de covers de Rock Peruano llamado *El Tiempo Dirá* (2022), así como diversos singles y colaboraciones.

Su proceso de composición empieza con la estructura y los tiempos de la canción, y aunque históricamente solía colaborar directamente con instrumentistas para desarrollar sus canciones, la pandemia la obligó a reinventarse:

'Al inicio [de la pandemia] estuve un poco paralizada; no sabía muy bien qué hacer porque siempre había trabajado con personas en un mismo cuarto y nunca habíamos hecho nada a distancia.' (Gastelumendi, 2022)

Ésto la llevó a retomar su uso de la guitarra, así como su aprendizaje del DAW Logic. De esta manera, la dirección que tomaban las canciones ya no era elegida por un productor externo, sino por ella misma. Por consecuencia de la pandemia, Gastelumendi desarrolló un mayor interés de aprender estas herramientas para no necesitar la 'aprobación' de un productor que, en líneas generales, suele ser hombre.

Al analizar distintas canciones de Gala Brie de entre 2018 y 2020, podemos hacernos una idea de su estilo frecuente. Sus canciones suelen durar entre tres y cuatro minutos, están en 4/4 y giran en torno a un tempo de 95 bpm y 115 bpm. Además, suele utilizar el modo Dórico cuando la canción está en modo Menor, y Lidio cuando está en Mayor.

La instrumentación usual de sus canciones incluye ritmos hechos en base a *samples* y *loops* (fragmentos musicales prefabricados) así como *drum machines* (programas en donde se pueden secuenciar ritmos en la computadora), Bajo (a veces eléctrico y otras sintético), Guitarra Eléctrica y Sintetizadores.

2.1.2 Rodolfo Caceres

Rodolfo Caceres es un artista musical y trabajador en la industria musical que atraviesa

diversos géneros musicales. Su primer proyecto de nota es The Intermission, una banda de Rock Alternativo con la que editó un LP, *How To Lose Yourself* (2013). Luego de su conclusión, formó un proyecto solista llamado Wolves As Friends, cuyo estilo era más similar al Folk norteamericano. Luego de un EP, *Small Goodbyes* (2013) y algunos sencillos, Rodolfo dejó el lado artístico de la música para emprender en el industrial. Formó la empresa de *management* y *booking* Capitán Simio, cuya nómina incluyó artistas como Kanaku Y El Tigre, Temple Sour y Lorena Blume. Sin embargo, la pandemia lo obligó a reestructurarse otra vez.

Al tener más tiempo para escuchar música, encontró nuevos artistas que se volvieron referentes para él. Comenzó a escuchar géneros que antes había ignorado, como el Rap, Trap y Reggaeton, y estudió sus figuras rítmicas vocales. También decidió probar distintos ejercicios de composición, como la composición de una canción en seis horas, o hacer un tema en un género que desconocía, como R&B. Además, desarrolló lo que llama 'lógica lúdica.' Esto significó crear música a manera de juego, usando las herramientas que tenía a su alrededor. En un inicio, partía de un ritmo predeterminado de un *drum machine* y cantaba encima con *auto tune*. Luego investigó técnicas de música Electrónica y llegó a, a la fecha, tener una estructura particular de creación musical.

Ésto nos lleva a una palabra que usó Caceres y que podemos ver repetida en las entrevistas a los demás artistas: *recurséo*. En el contexto de su propia música, ésto no solo significó el uso de 'lógica lúdica' o instrumentos aleatorios, sino de procesos. Por ejemplo, grababa una pista de guitarra o teclado y la reproducía de forma cíclica mientras grababa encima otros instrumentos, logrando así recrear un espacio de improvisación similar al del *jamming*. Algunas de estas sesiones de improvisación lograron alcanzar los 15 minutos de grabación, dentro de los cuales Caceres prueba distintas variaciones de armonías, melodías, ritmos y letras y que, finalmente, son editadas y reestructuradas. En sus palabras, él deja aparatos secuenciados todo con midi y *jamma* sobre la misma idea musical' (Caceres, 2022). A esto podemos agregar la tendencia del artista en cuestión en deconstruir y reconstruir sus grabaciones; él tacha secciones instrumentales enteras o ideas completas para luego probar distintas alternativas.

Intentar describir el sonido usual de Rodolfo Caceres es una tarea algo compleja. Sus

tres etapas de composición que he podido señalar (The Intermission, Wolves As Friends, y republica del carmen) tienen características muy marcadas dentro de sus propios esquemas pero que se diferencian bastante entre cada proyecto. Sí podemos decir que hace música basada en estructuras Pop y con instrumentación Pop, dígase batería, bajo y guitarras y que utiliza la voz como el instrumento focal.

2.1.3 Rafael Benavides

Rafael Benavides es un guitarrista, productor y compositor que, fuera del área creativa de la música, trabaja en el *management* y producción de campo. Ha atravesado distintas facetas como compositor, pero la que analizaremos para esta investigación será la de su proyecto El Niño Héroe Manuel Bonilla. Luego de tocar guitarra por casi una década con artistas Pop y Rock, la pandemia llevó a Rafael a reimaginar radicalmente su puesto como músico. Expandió su trabajo en producción de artistas emergentes, extendió su interés al mundo de la música Urbana y momentáneamente tuvo que abandonar su trabajo en *management* y producción de conciertos.

Por el lado creativo, Rafael Benavides emprendió su ya mencionado proyecto solista poco antes de la pandemia. Para ese entonces, las canciones que había compuesto estaban construidas a base de guitarra acústica y voz, tenía clara influencia del Indie Folk norteamericano y existía solamente en grabaciones de celular. Su proceso de composición ha sido siempre similar: suele empezar con el patrón rítmico en la guitarra y, en general, el acompañamiento de la canción. Al mismo tiempo, empieza a anotar ideas de letras en su computadora y, eventualmente, graba una maqueta básica en su celular (Benavides, 2023).

A raíz de la pandemia, sin embargo, este proceso fue variando. No solo 'se volvió mucho más solitario', algo que posiblemente ocasionó de manera directa el estilo y estética del producto final publicado por El Niño Héroe Manuel Bonilla, sino que se fue ampliando para convertirse en una producción musical más propia. Descubrió herramientas como *samples* y agregó a los teclados como un instrumento compositivo, por ejemplo. Además, comenzó a experimentar con distintas formas de grabar y producir que eventualmente han sido utilizadas para su trabajo como productor para otros artistas. Sin embargo, son

estos primeros procesos en pandemia los que forman la base, no solo de su manera de producir, sino la de muchos músicos independientes a raíz del confinamiento social. El EP del Niño Heroe Manuel Bonilla, llamado *En Casa* (2020), es una clara muestra de la visión del artista por la producción DIY. Consiste de voces grabadas por celular, guitarras eléctricas y bajos grabados 'a línea' (es decir, sin amplificación de por medio), y el uso de teclados y *software* que en muchos casos eran desactualizados. El producto es un grupo de canciones que no solo fueron inspiradas líricamente y musicalmente por la pandemia, sino que los mecanismos de su creación (los instrumentos utilizados, las herramientas de grabación escogidas) fueron directamente afectados por la misma.

2.1.4 Micaela Salaverry

La música de Micaela Salaverry es, tal vez, la más fácil de identificar entre los artistas analizados. Sus composiciones son netamente Pop, aunque ésto trae consigo varios elementos de interés para el estudio. A lo largo de sus diez años de carrera musical, Micaela ha atravesado distintas facetas como creadora musical, comenzando por su LP llamado *Cosas Que No Hacen Los Niños* (2014). En esta primera entrega, ella presenta ocho canciones de corte Indie Folk y Pop con arreglos orgánicos y producción relativamente simple. Luego de cinco años de relativo silencio, editó una serie de canciones que luego formarían parte de su segundo LP, *Luna Nueva* (2020). Para esta nueva etapa, Micaela Salaverry utilizó recursos más contemporáneos, como sintetizadores y *drum machines*. Inmediatamente después de este álbum, ella publicó *singles* de distintos estilos. Entre 2020 y 2022, Salaverry produjo doce *singles*, de los cuales seis formaron parte de su EP, *La Primera En Tu <3* (2022). Finalmente, acabó el año con un último single.

Es ésta última etapa la que más muestra nos da de la evolución de la artista, así como de los efectos de la pandemia en su música. Entre el uso de instrumentos orgánicos y sintéticos, podemos ver las bases de sus procesos de composición y producción. Su música siempre ha existido en un mundo sonoro de Pop, aunque podemos escuchar ideas más similares a otros artistas contemporáneos en sus últimas canciones.

2.1.5 Jorge Alayo

Jorge Alayo se autodenomina como 'mixero.' Aunque empezó tocando batería en grupos de Punk, su camino lo llevó por la producción musical desde mediados de la década del 2000. Así desarrolló un estilo de producción que incluye el enfoque en contrastes, melodías, la composición musical y la búsqueda del impacto emocional de un tema. Estas perspectivas luego lo llevaron al mundo del Pop, Hip Hop y la nueva música Urbana y, eventualmente a especializarse como ingeniero de mezcla. Él cuenta que en la pandemia 'surgió este tema del cantautor que hace beats' y que los artistas aprendieron a autoproducirse. De esta manera, 'todos se volvieron como mini productores en formación' (Alayo, 2022).

Como productor y mezclador, Jorge Alayo tiene filosofías marcadas a la hora de trabajar. Para comenzar, produce '*in the box*', es decir, sin utilizar *hardware* externos como compresores o ecualizadores. Si bien esto es visto en parte como una decisión financiera, ya que estas herramientas suelen ser costosas, también es una pragmática, dado que así tiene mayor libertad para experimentar de manera continua y poder ajustar parámetros específicos en el *software* que usa para emularlas. También tiene una idea inamovible sin importar el género de la música con la que está trabajando: que la letra se entienda.

Otros artistas entrevistados para este trabajo también mencionaron la importancia de las letras en sus canciones, e, inclusive, que esa importancia se había desarrollado en la pandemia. Gabriela Gastelumendi mencionó haber tomado mayor interés en feminismo, conciencia social y política, y destacó su canción 'Antena Parabólica' como ejemplo. Por otro lado, Rafael Benavides utilizó sus experiencias en la pandemia como inspiración para las letras de su EP. En 'Casa', por ejemplo, el artista analiza su estado mental y cuenta que ya se sentía encerrado (Benavides, 2020). Sin embargo, al analizar las canciones de los artistas, podemos notar que no existen menciones explícitas a la pandemia. Es cierto que los temas abordados cambian; por ejemplo 'Parece Que Fue Ayer' y 'Otro Tiempo,' ambas de Gala Brie, tratan con temas muy diferentes entre sí, y esta variabilidad es notoria con muchas de las canciones hechas en pandemia. Sin

embargo, los artistas decidieron que el panorama de la pandemia sirva como escenario para las canciones, más no que sea una temática explícita.

Es claro que hay un mayor interés por los artistas y productores de enriquecer sus obras para que no se vuelvan, en palabras de Gastelumendi, 'decoraciones para la vida.' Por otro, hay un intento de llegar más directamente al oyente con técnicas que lo acercan al producto musical. La importancia de las letras es fundamental para este fin, pero también el énfasis en la voz en la grabación musical.

2.2 COMPARACIÓN DE COMPOSICIÓN MUSICAL

Para esta investigación tomaremos los parámetros establecidos por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizába (2009), con algunas particularidades. En cuanto a la composición musical, analizaremos estructura, melodía, ritmo, métrica y armonía.

2.2.1 ESTRUCTURA

Dentro de la estructura musical, hay dos aspectos específicos para analizar: la variedad de secciones y la longitud del tema. Para diferenciar las secciones de una canción, debemos tomar en cuenta el resto de criterios que hemos enumerado antes. Esto significa que distintas secciones pueden contar con pasajes melódicos similares, pero deben diferenciarse en armonía, ritmo o métrica, por ejemplo. También puede suceder que un tema esté basado alrededor de una sola progresión armónica y es la melodía el factor que diferencia las secciones.

Todas las canciones analizadas cuentan con un número entre dos y cinco secciones. Cada artista de los escogidos tiene un número de secciones que suele repetir en su música, sea antes o durante la pandemia. Por ejemplo, las canciones de Gala Brie y El Niño Héroe Manuel Bonilla suelen contar con cuatro secciones distintas, mientras que las de Rodolfo Caceres varían entre tres y cinco. Hay dos casos resaltantes aquí. El primero es el de 'Otro Tiempo', de Gala Brie, y el segundo el de 'Divertirme Un Poco' de

Rodolfo Cáceres. Ambos temas cuentan con tan solo dos secciones diferentes y fueron compuestos durante la pandemia. Esas mismas dos canciones también destacan por su corta duración, entre dos minutos y dos minutos y medio.

Ambos fragmentos de data, la variedad y longitud, nos llevan a ver cómo la estructura de la música puede haber sido afectada por la pandemia. En ambos casos, los artistas mencionaron atravesar periodos de experimentación y auto gestión durante la pandemia, y no es difícil imaginar cómo esto podría materializarse en temas menos estructuralmente complejos.

2.2.2 MELODÍA Y ARMONÍA

Dentro del ámbito de melodía musical, observaremos los parámetros de repetición (el uso repetido de palabras o motivos musicales), ornamentación, dinámica, rango (entre las notas más graves y las más agudas), cantidad de voces melódicas, y el uso de silencios.

Sobre repetición, rango y el uso de silencios, la data no muestra suficientes diferencias entre las obras pre pandémicas y aquellas que se hicieron a partir del 2020. Por ejemplo, Micaela Salaverry suele utilizar el recurso de repetición rítmica de palabras o notas en toda su discografía, mientras que Rodolfo Cáceres no, y esto se ha mantenido así durante el periodo estudiado. De manera similar, el uso de rango vocal y silencios no parece haber sido afectado.

El resto de parámetros cuentan con algunos datos de interés para nuestro análisis. Sobre la ornamentación, el uso de distintas voces y/o recursos vocales para reforzar la melodía, podemos observar que Gabriela Gastelumendi utilizó ideas que no solía utilizar pre pandemia. La más llamativa es el uso de una voz que canta una octava por debajo de la melodía principal. El uso de esta estrategia puede estar ligado a las limitaciones de la creación musical individual, dígase que a la artista no se le ocurrió el uso de sus recursos usuales o decidió utilizar otros, o ligado al género musical. La música de Gala Brie dentro de la pandemia puede ser vista como menos energética y más contemplativa gracias a

su uso diferenciado de patrones y géneros musicales diferentes a su Pop usual. Ésto puede haber llevado a la cantante a no usar recursos como la armonización de su voz por terceras, dado a que esto puede tener un sonido más similar al Pop tradicional.

Finalmente, sobre la cantidad de voces utilizadas solo resalta la canción 'Divertirme Un Poco' de Rodolfo Caceres, al ser la única de todas las examinadas en contar con una sola voz grabada. Si bien esto podría ser visto cómo una elección estética del artista, cabe la posibilidad que tan solo sea una decisión pragmática, puesto que la canción aún no ha sido publicada y, cómo una gran cantidad de música del mismo cantante, puede que siga existiendo sólo como un ejercicio de creación musical.

En el ámbito armónico, tampoco hay variación entre las canciones pre-pandémicas y las post-pandémicas. La mayoría de temas analizados son de naturaleza tonal y están compuestos utilizando la escala mayor y la escala menor, con algunas excepciones de Gala Brie. 'Inmortal' y 'Parece Que Fue Ayer' utilizan el modo Dórico, y '9Amor' el Lidio. Asimismo, las tonalidades y ritmos armónicos de las canciones no muestran mayor variación en función a la época en las que fueron compuestas: las canciones de Gala Brie se han mantenido utilizando tonalidades similares y ritmos armónicos comunes desde el periodo pre-pandémico.

2.2.3 RITMO Y MÉTRICA

El ritmo y métrica de la música pueden ser divididos en tres parámetros: el compás, tempo, y el uso de patrones y estilo musical.

Nuevamente nos encontramos con data que determina la falta de cambio dentro de los primeros dos de éstos factores. De las doce canciones analizadas, solo una, 'Lightweights & Anchors' de The Intermission, hace uso de un compás que no sea 4/4. Los tempos utilizados sí varían entre 77 bpm y 139 bpm, aunque no existe dicha variación entre temas de un mismo artista a través del período explorado.

Donde sí podemos ver cambios es en el uso de patrones y estilos. Gala Brie, por ejemplo, producía canciones Pop con elementos electrónicos antes de la pandemia de

manera casi exclusiva. Sin embargo, durante la época del Covid agregó nuevas propuestas estilísticas a su repertorio. En '9Amor', por ejemplo, emplea ritmos de Bolero y Bachata e incluye instrumentos típicos de esos géneros como las congas. Luego, en 'Otro Tiempo', da un giro estilístico hacia el Trap. Si bien no podemos considerar este tema como uno propiamente de dicho género musical, si podemos notar sus influencias en el ritmo en *half time*, el uso de percusiones virtuales con sonoridades similares al Trap y el empleo de sintetizadores ambientales que suelen ser elementos identificadores del género.

Micaela Salaverry también tuvo un cambio estilístico dramático entre su música pre pandemia y post pandemia. Inicialmente, su música contaba con pocos instrumentos rítmicos. En su primer álbum, estos se limitaban a batería acústica y percusiones de estilo *shakers* haciendo ritmos de Indie Folk. En los últimos años antes de la pandemia, su estilo había cambiado a ser más similar al Pop y Electro Pop, y su uso de percusión era más en línea con los mismos. En 'Tina Incompleta' (2019), por ejemplo, la percusión está conformada por bombos de estilo *four on the floor*, hi hats en semicorcheas y *claps* en los pulsos dos y cuatro. 'Abril' (2020) cuenta con ideas similares en la percusión, aunque con la inclusión de un sonido de percusión urbana en ritmo *dembow*. Con su single 'Aburrido' (2021), Micaela nuevamente empieza a cambiar su sonido de uno inspirado por el Electro Pop y la música Urbana, a uno más cercano al Pop contemporáneo.

Cuando analizamos todos los temas publicados por la artista entre 2020 y 2022, podemos notar que el mayor cambio rítmico para su música está en la disminución de canciones con ritmo *dembow*. En 2020, el 50% de su música contaba con dicho patrón, e inclusive, otro 21% contaba con una variación del mismo ritmo. En 2022, éste número baja a 33%, y aparecen características que no habían aparecido antes: patrones de Pop estilo década de los 80. Podemos notar un cambio de influencias, sea directa o indirectamente, hacia artistas como Dua Lipa, Harry Styles y, de manera marginal, The Weeknd, quienes han utilizado patrones, sonidos y estéticas de dicha década en los últimos años. Hasta 2021, por otro lado, en la música de Micaela solía predominar una estética más pegada a artistas de Pop Latino que suelen contar con elementos y patrones

latinoamericanos dentro de los sistemas¹ del Pop global. Estos sistemas pueden incluir características del Electro Pop, como los sonidos de los sintetizadores, así como ideas melódicas inspiradas por el Pop Vocal de los años 60.

Finalmente, el caso de Rodolfo Cáceres es algo complejo, ya que, si bien atraviesa diversos géneros y estilos musicales en su música post pandemia, también lo hacía pre pandemia. Donde antes pasaba de Folk Rock al Rock Alternativo, ahora experimenta con R&B e Indie Rock. Ésta exploración de géneros musicales va de la mano con lo que el mismo artista mencionó en sus entrevistas. Lo mismo se puede decir con Gala Brie y Micaela Salaverry. Hubo una búsqueda consciente por parte de los artistas de ampliar su paleta de sonidos. Al mismo tiempo, debemos tener claro la importancia del aislamiento en algunas de estas búsquedas, como es el caso de Cáceres. Al tener que componer por sí solo, fue obligado a adaptar sus grabaciones a las herramientas con las que contaba. Es decir, así hubiera seguido creando los mismos géneros musicales que hacía antes, el hecho de no contar con un baterista humano le habría exigido a modificar sus técnicas compositivas, dígase con el uso de *drum machines* y *loops*, por ejemplo, lo que a su vez habría ocasionado un cambio hacia otras sonoridades.

2.3 COMPARACIÓN DE PRODUCCIÓN MUSICAL

Organizar instrumentos musicales se ha vuelto una tarea bastante compleja en el siglo 21. A pesar de los distintos sistemas de categorización que existen dentro de la musicología, para esta investigación debemos tomar en cuenta la estética que cada sonido presenta por encima del material del que está construido o de su rol habitual en ensambles musicales. Podríamos dividir instrumentos en acústicos, eléctricos y simulados, por ejemplo. Sin embargo, al escuchar música contemporánea, podemos entender cómo las fronteras entre estas categorías se esfuman, dado el alto nivel de sonidos simulados con el que cuenta hasta el productor musical menos experimentado.

¹ Según la definición de Franco Fabbri de sistemas, el sistema de música Pop global incluiría los géneros musicales que contienen códigos e idiosincrasias como estructuras convencionales de verso-coro, duración corta de entre 2 y 4 minutos, que favorece la repetición y la memorización fácil, con melodías memorables y armonías simples, utilizando progresiones de acordes comunes.

Asimismo, el uso de la producción como herramienta de creación lleva a diversos productores a manipular los sonidos de distintos instrumentos para transformarlos y cambiar su rol dentro del arreglo musical.

Un claro ejemplo de esto es la batería. Teóricamente, podemos catalogar a la batería como acústica o simulada. Una batería acústica sería, entonces, aquella colección de tambores y platillos que es grabada por un instrumentista específico, y una simulada sería un *drum machine*, instrumentos como el Linn LM-01 o el Roland TR-808. Éstos instrumentos, también llamados cajas de ritmo, contienen sonidos pregrabados que pueden ser activados con un botón o tecla. Asimismo, se puede programar una secuencia de estos sonidos y de esa manera crear un ritmo. Si bien estas cajas de ritmo han seguido siendo utilizadas (y en muchos casos, emuladas) en diversas grabaciones de este siglo, cómo es el caso del álbum *808 & Heartbreak* (2008) de Kanye West, hoy en día existen otras maneras de crear sonidos de batería sin su uso ni el de una batería acústica.

Por un lado, tenemos el uso de *loops* y *samples*. Estos también son sonidos pregrabados, sin embargo se suelen utilizar de manera directa en el DAW. Por ejemplo, un productor puede navegar una biblioteca de *samples*, escoger uno y utilizarlo en su música sin tener que pasar por una caja de ritmos. La otra opción es el uso de *drum machines* digitales; programas que se usan dentro del DAW para recrear la experiencia de una caja de ritmos. Además de esto, y lo que complica más el asunto, tenemos que tomar en cuenta el uso de *samples* de instrumentos reales y programas que hacen lo mismo. Un productor puede crear un patrón de batería y utilizar un programa especializado que usa dichos *samples* grabados por bateristas reales. El resultado es una grabación que puede sonar tan 'real' cómo una batería acústica, pero sin la necesidad de un baterista, un estudio o una batería.

Ésto no se limita a la batería, sin embargo. Instrumentos como violines, por ejemplo, cuentan con versiones digitales que se acercan cada día más a la versión acústica. Esto significa que hay grabaciones en las que el uso de estos instrumentos digitales es casi imposible de detectar. Por eso, para esta investigación, proponemos catalogar los sonidos dentro de las canciones en dos categorías basadas en su sonoridad estética:

sonidos orgánicos y sonidos sintéticos. Queda claro que un sonido sintético puede venir de un instrumento físico, como un 808, por ejemplo, y que un sonido orgánico puede haber sido creado en una computadora. Sin embargo, sin saber con exactitud cómo se lograron dichos sonidos o las intenciones del artista en usarlos, sólo podemos clasificarlos de acuerdo a su textura y estética tímbrica.

‘La pandemia creo que potenció a todos los grupos que no tienen que grabar instrumentos reales, porque también yo trabajaba con bastantes grupos que tocaban música orgánica y la pandemia retrasó todo, nadie podía ir a ensayar, nadie podía grabar una batería.’ (Alayo, 2022)

Como ya ha sido mencionado, este es un fenómeno que precede a la pandemia. Artistas han utilizado cajas de ritmos en música popular desde la década del 80, mientras que los sintetizadores han formado parte de gran cantidad de estudios profesionales desde los 70. Sin embargo, no podemos ignorar el impacto que el confinamiento tuvo en los músicos de Lima y, además debemos considerar la expansión de bibliotecas de *samples* como Splice que otorgan al productor un sin fin de sonidos prefabricados por un bajo costo mensual.

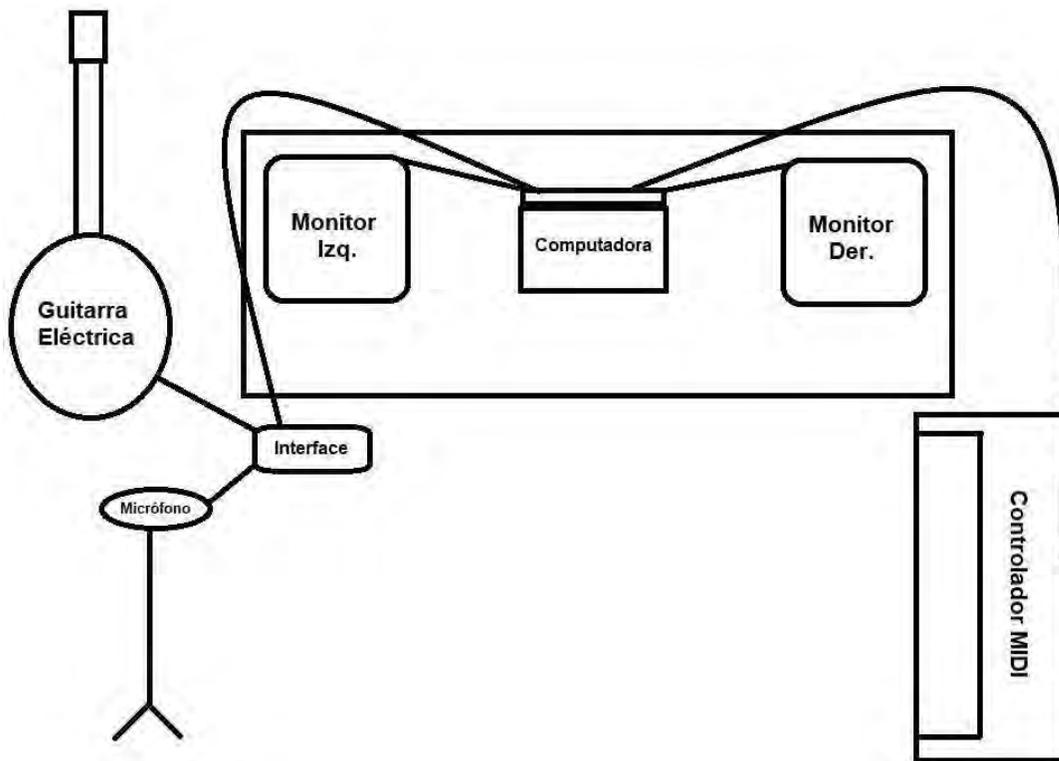


Figura 1. Diagrama de elementos comunes en 'home studios'.

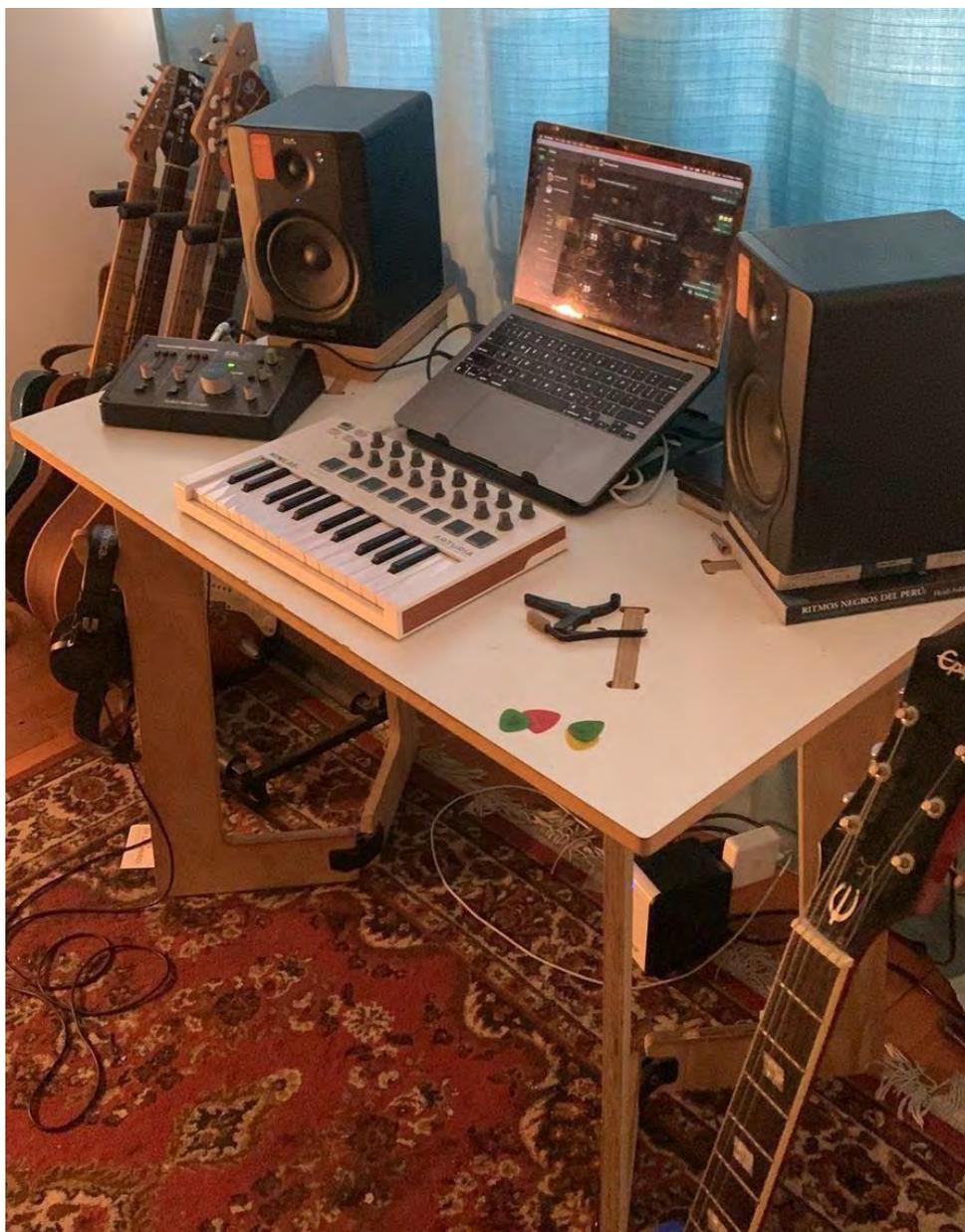


Figura 2. 'Home studio' de Rafael Benavides.

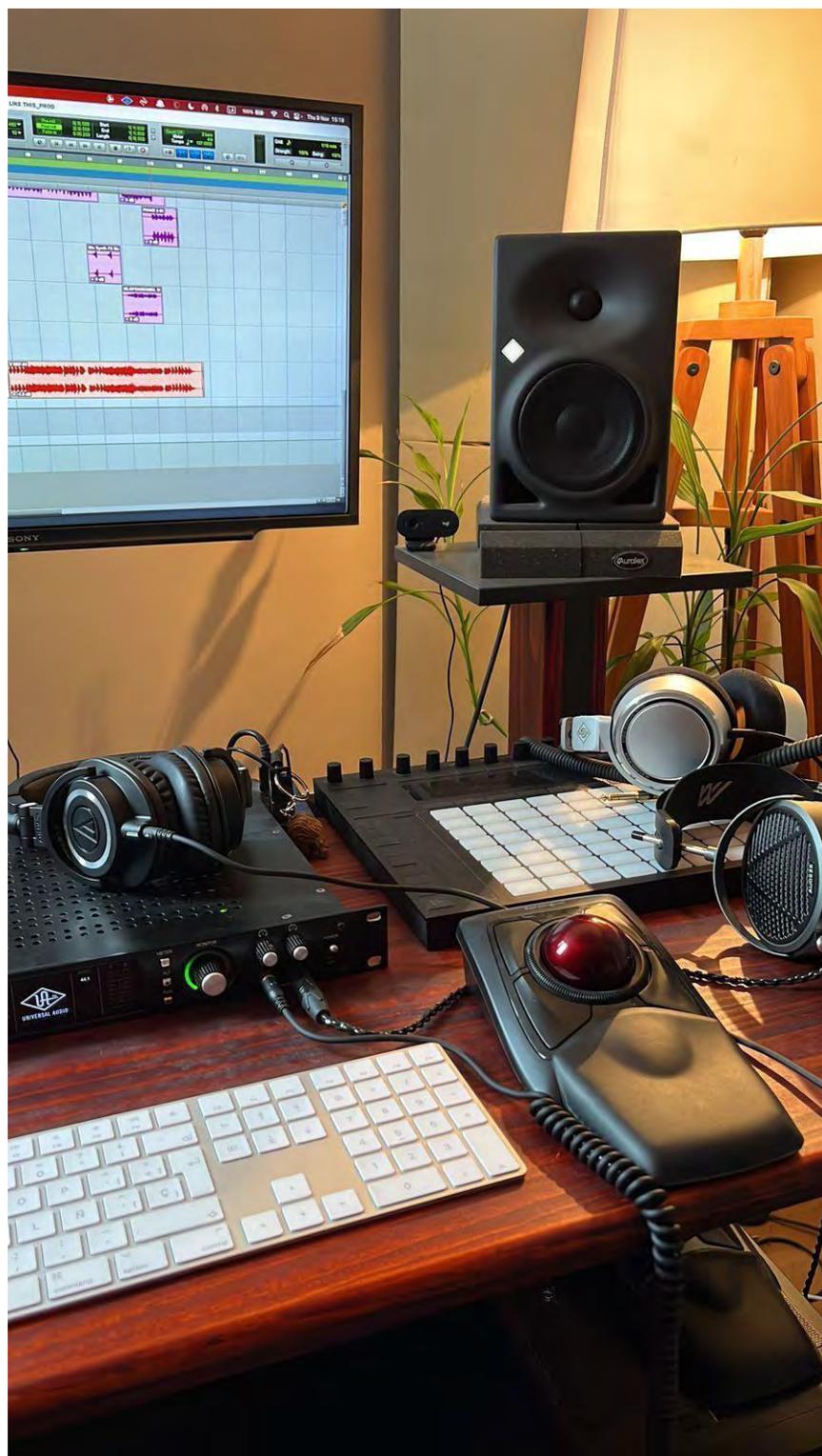


Figura 3. 'Home studio' de Jorge Alayo.

La música de Gala Brie ha mantenido un uso constante de elementos similares en los años estudiados. Sus canciones suelen contar con sonidos de cajas de ritmo, piano eléctrico, bajo eléctrico y sintetizado, guitarra eléctrica, sintetizadores (en especial *pads*) y voces. A esto podemos agregarle sonidos como *shakers* y congas en '9Amor' que van de la mano con la estética más latina del tema. Por lo general, las canciones de Gala Brie no cuentan con instrumentos que necesiten de un estudio para ser grabados: sus percusiones suelen ser de *drum machines* o *samples* y sus guitarras y bajos eléctricos pueden ser grabados en *home studios* comunes y corrientes. Ésto significa que las grabaciones mismas de su música no han sido afectadas en gran medida por la pandemia.

Tal vez el mejor ejemplo de variación en la música creada en pandemia por Gala Brie puede ser 'Otro Tiempo' (2020). Éste es el tema de la artista más corto de los analizados (2:01) y cuenta con varios elementos que no habían aparecido (ni volverían a aparecer) en su música. La canción cuenta con un ritmo bastante lento de 90 bpm en *half time* e instrumentación escasa. En general, la voz principal está doblada con una voz una octava por debajo, hay un sintetizador de bajo que cambia de nota cada dos compases y otro sintetizador en el que se ejecuta una melodía corta en los mismos tiempos. La percusión, hecha por *samples* que marcan los tiempos de la canción casi sin subdivisiones, completa la canción. Estructuralmente, el tema cuenta con dos secciones, ambas utilizan la misma progresión de acordes y, en gran medida, acaba después de un minuto y medio, luego del cual hay una especie de *outro* de sintetizadores arpegiados. Aquí podemos ver el efecto de la pandemia de manera más íntima: el uso de pocas herramientas, composiciones marcadas por menor cantidad de secciones y texturas tímbricas que parecen buscar compartir la sensación de aislamiento y confusión que generó la pandemia.

Por otro lado, la instrumentación en las canciones de Rodolfo Cáceres ha cambiado radicalmente. Para *Wolves As Friends* y *The Intermission*, las canciones contaban con elementos predeterminados del estilo. Las canciones de *Wolves As Friends* suelen estar conformadas por guitarras acústicas, bajo eléctrico, percusión, batería, voces y algunos

sintetizadores, mientras que las de The Intermission se conformaban por las reglas clásicas del Rock: guitarra eléctrica, bajo, batería y voz. A raíz de la pandemia, Caceres cambió su manera de componer y producir de manera absoluta. Ésto se demuestra en el uso de cajas de ritmo, piano y sintetizadores en su música actual. De la misma manera, él utiliza el *auto tune* como un instrumento más y se convirtió en una pieza vital para su producción musical.

‘En Qué Estás’ es una clara muestra de los cambios que propone el compositor desde el momento que comienza. La voz está fuertemente manipulada por *auto tune* de manera claramente intencional. Si bien esta herramienta es utilizada en una pluralidad de las canciones modernas para la afinación de las voces, en las décadas precedentes hemos visto como también se utiliza como un efecto vocal. Desde Cher con ‘Believe’ (1998) atravesando la discografía entera de T-Pain y acabando con Bon Iver, podemos oír cantantes que manipulan su propia voz para lograr sonidos que son imposibles de lograr naturalmente. El uso de este efecto es aún más marcado en el segundo 24 del tema, donde el artista manipula el *formant* de su voz. Ésto resulta en un sonido con un timbre más grave, aunque aun siendo de la misma tonalidad.

Los elementos percusivos de la canción son igual de llamativos. Primero hay un hi hat de *drum machine* sonando en semicorcheas, un sonido bastante característico del Trap. Muy por detrás, podemos escuchar una batería hecha en base a *sample* haciendo ritmos de carácter casi aleatorio, causando así una sensación de caos controlado. Finalmente, entra el ritmo que mantiene gran parte de la canción, un *groove* inspirado de R&B y Pop de los 80. El resto de instrumentos en el tema son *pads* sintetizados, pianos, bajo eléctrico y *samples* que no resaltan al mismo nivel que las voces y sección rítmica en cuanto a peculiaridad, aunque es importante destacar su carácter diferencial con comparación al previo trabajo del artista.

Debemos mencionar también su uso de la producción musical como herramienta en la creación musical. Esto incluye todas las maneras de transformar una grabación de audio, como la afinación de los instrumentos con programas como *Melodyne*, por ejemplo, o el uso de herramientas como *Alter Boy* que varían el timbre de un audio hasta que éste es casi irreconocible. En la canción ‘En Qué Estás’, podemos escuchar sonidos invertidos,

dígase que suenan al revés de como fueron grabados, así como una pista de sonido de vinilo. Estos recursos son relativamente comunes en la música contemporánea, en especial en casos de canciones de géneros como el Trap y la música Electrónica, y presentan las nuevas influencias del músico. Asimismo, en 'Divertirme Un Poco' Caceres utiliza *samples* atmosféricos e incluso sonidos de tos como parte de la composición.

Micaela Salaverry también ha contado con una transformación íntegra en su instrumentación, aunque ésta se dio de manera gradual. Inicialmente, su música contaba con guitarras acústicas, ukeleles, voces y batería. Todos estos elementos, con excepción de la voz, están casi completamente ausentes en su música actual y han sido reemplazados por *drum machines*, pianos eléctricos, bajos sintetizados, y el uso de *samples* de secciones de cuerdas. Cuando contemplamos tan solo sus canciones producidas en la pandemia y aquellas que la anteceden directamente, nos encontramos con melodías similares, usos de progresiones de acordes parecidos y no sería difícil definirlo todo como música Pop. Por esto, la mejor manera de diferenciar los proyectos de Micaela Salaverry es a través de un análisis estético, más que musical.

Entre 2020 y 2022, Salaverry publicó 29 canciones. De estas, podemos eliminar cinco, ya que son cortos *intros* o interludios que, además, cuentan con producciones diferenciales a comparación de las canciones completas que publicó. De estos 24 temas, podemos lograr varias conclusiones. En primer lugar, la producción vocal de la artista ha cambiado. Donde antes sonaba una o más voces reverberantes, ahora existe, por lo general, una sola voz más *clean*, dígase sin efecto de *reverb* o *delay*. Si bien esto es algo que la mayoría del público no notará, si nos sirve como para ver una de las diferencias más obvias en su producción musical. De igual manera, no podemos descontar el impacto de efectos como los ya mencionados en la estética de una canción ni en el oyente.

Por otro lado, la instrumentación de sus canciones también ha variado, aunque de manera más mínima. Si comparamos el álbum *Luna Nueva*, publicado en pandemia pero grabado antes, con las canciones que Micaela hizo durante la pandemia, podemos ver que su música siempre ha tenido al sintetizador como instrumento principal: 36% de sus canciones en 2020 tenían al sintetizador como elemento central, mientras que esto varía

a 33% en 2021 y 2022. Sin embargo, son las otras canciones las que más llaman la atención. En 2020, un 21% de su música utilizaba a la guitarra acústica y un 22% una combinación entre sintetizador y *samples* de manera prominente. La guitarra eléctrica, sea cómo único enfoque o en combinación con sintetizadores y *samples*, completa la data siendo el instrumento principal en el 21% de la música de Micaela ese año.

En 2022, luego del sintetizador con 33%, nos encontramos con el uso de *samples* como instrumento principal en el 25% de sus canciones. Es importante notar que, a diferencia de años previos, este uso de *samples* no va de la mano con la guitarra eléctrica o sintetizadores, si no que se vuelve un único punto de enfoque. Esto significa que la música de Micaela se vuelve más dependiente en el uso de *loops* y *samples*, alejándose de la estética 'mixta' con la que contaba previamente. Ésto también influencia la sonoridad más contemporánea de las canciones, dado el uso ubicuo de los *samples* en la música Pop moderna y la segregación de la guitarra eléctrica como instrumento de apoyo. Finalmente, la guitarra acústica ocupa el tercer puesto de instrumentos principales con 17%, algo ya habitual para la artista. Además del uso de instrumentos y *samples*, cabe destacar la producción de los temas, en especial de 'Aburrido', que cuenta con recursos como filtros que modifican la ecualización de la canción y el uso de secciones de *build up*, donde se utilizan percusiones de la mano con *risers* para crear la sensación de crecimiento de intensidad en distintas secciones del tema.

El caso de Rafael Benavides es especial, dado a que se analizó una misma canción en distintos estados de su creación. La maqueta original de 'Casa' está compuesta por una voz y una guitarra acústica. La versión final, sin embargo, agrega *shakers*, tambores, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y *samples*. Aquí podemos ver un ejemplo de cómo una producción puede ser afectada por la pandemia. El uso de todos estos elementos se debe en gran parte al proceso de aprendizaje por el que pasó Benavides. Durante la pandemia, él utilizó las herramientas que tenía a la mano, incluyendo micrófonos y controladores MIDI de baja calidad. Estas limitaciones y la cantidad de tiempo libre disponible lo llevaron a experimentar con demás instrumentos y *samples* para lograr una producción de nivel más alto.

'La situación me dió un tipo de música, yo no [la] elegí.' (Benavides, 2022)

Y

‘Para mi el desafío que me trajo la pandemia fue que yo tenía que producir todo.’
(Benavides, 2022)

La versión final de ‘Casa’ cuenta con la colaboración de Gala Brie y Rodolfo Cález en las voces, algo logrado a través de la grabación a distancia. Benavides le envió a cada uno un avance del tema, y ellos grabaron sus voces desde su propio hogar. Este tipo de colaboración ayudó a la naturaleza experimental de las sesiones, ya que Rafael enviaba la canción, otro de los artistas agregaba secciones o ideas, lo enviaba de vuelta y el proceso se repetía. Podemos escuchar esto en el minuto 1:07, por ejemplo, donde Rodolfo canta una estrofa que no está presente en la maqueta original y que se adhiere a su propio estilo de canto.

Hay dos elementos resaltantes más en esta grabación que se pueden atribuir al aprendizaje pandémico. Uno es el uso de tambores estilo Taiko. Éstos son *samples* que se suelen usar en la música de cine y música Electrónica. Su uso representa la democratización de sonidos orgánicos poco convencionales a través del uso de *samples*, así como sonidos que, en otras épocas, habrían sido, por su tamaño y escasez en el país, casi imposibles de grabar para producciones independientes como ésta. El otro es el uso de *samples* vocales que aportan texturas inusuales a la grabación. Nuevamente, nos encontramos con sonidos que deben su inclusión a la experimentación y el tiempo libre. Y es que todas estas técnicas fueron parte del desarrollo de un artista que empezó la pandemia con muy pocas herramientas. Cómo él mismo menciona en la entrevista realizada, fue un proceso de desestigmatización sobre lo posible en la producción musical. La grabación de una voz o una guitarra con un celular puede ser tan legítima como aquella hecha en un estudio profesional con micrófonos de alta gama.

Si analizamos el uso de instrumentos por parte de los artistas, nos encontramos varias transformaciones efectuadas en la pandemia. Rodolfo Cález solía utilizar instrumentos con sonoridades ‘orgánicas’ de manera casi exclusiva. Ésto incluía voces con bajo nivel de procesamiento en la producción, guitarras acústicas y eléctricas, bajo eléctrico y batería acústica. En pandemia continuó usando estos instrumentos pero también incluyó

sonidos 'sintéticos' como teclados sintetizadores, loops y el uso de la producción musical como herramienta (afinación, variación tímbrica artificial, el uso de cortes bruscos en la ondas sonoras); ésto incluye la manipulación de la voz de manera poco natural, así como los chops de audio y una presentación menos naturalista. Micaela Salaverry también tuvo una evolución similar, inclusive si descartamos sus primeras producciones de carácter Indie Folk. Tan solo analizando sus obras entre 2020 y 2022 hemos podido notar como instrumentos como la guitarra eléctrica van perdiendo protagonismo en su música, mientras que los ya mencionados *chops* vocales y *samples* toman el escenario central.

En el caso de Rafael Benavides también vemos esto, aunque es fundamental recalcar que comparamos una maqueta con una producción final. De igual manera, el uso de elementos sintéticos en la versión final de 'Casa' evidencia la intención del artista y, teniendo en cuenta su entrevista, podemos decir que esta visión fue influenciada por los efectos de la pandemia; grabar instrumentos de manera directa y con bajo presupuesto para luego agregar elementos sintéticos que pueden ser logrados en *home studios* de escasos recursos. Sí podemos notar una fuerte influencia de la producción musical en el producto final del tema, sin embargo. Se escuchan *samples* de voces a lo largo de la canción, aunque de manera más notoria en la introducción de la misma. También está en uso el recurso de la filtración de ecualización, así como voces grabadas de manera diferenciales, como susurros, para la creación de ambiente y efectos por ejemplo.

Gala Brie es un ejemplo de artista cuya instrumentación no varió de la misma manera, con pocas excepciones. Ésto puede darse por distintos motivos: el artista tiene y ha tenido una visión clara y cerrada sobre cómo debe ser su producción o el artista tenía mayores recursos para poder lograr sonidos similares a los que había conseguido pre pandemia. Sin embargo, es importante mencionar el punto en el que se encuentra cada artista. Gala Brie y Micaela Salaverry tienen ya una serie de años haciendo música bajo esos nombres y por ende una especie de universo sonoro dentro del cual se desarrollan. Por otro lado Rodolfo Caceres buscó reinventarse durante la pandemia y Rafael Benavides produjo *En Casa* (2020) como un reflejo del tiempo en cuarentena.

En el caso de Jorge Alayo, debemos analizar sus producciones de manera macro, dado su alto volumen. Entre 2017 y 2022, Alayo trabajó como ingeniero de grabación, mezcla,

masterización y/o productor musical en 125 piezas. Éstas incluyen *singles*, EPs y LPs. En este tiempo, los géneros musicales con los que más trabajó fueron Pop (35.2%), Hip Hop (18.4%), R&B (16.8%) y Rock (11.2%) y la división entre sonoridades con las que ha trabajado ha sido de 59.2% sintética y 40.8% orgánica.

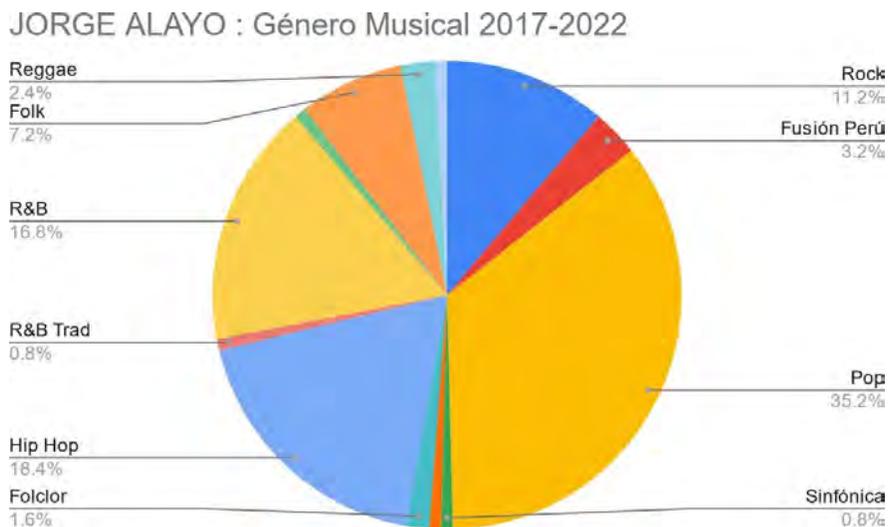


Figura 4. Gráfico de los géneros musicales trabajados por Jorge Alayo entre el año 2017 y 2022.



Figura 5. Gráfico de las sonoridades presentes en canciones producidas y/o mezcladas por Jorge Alayo entre el año 2017 y 2022.

Previo a la pandemia, estas cifras eran completamente distintas. El Rock (40%) era el género con el que más solía trabajar, seguido por el Pop (20%) y el Folclor (13.3%). Asimismo, el porcentaje de música orgánica era bastante mayor, con 86.7%.

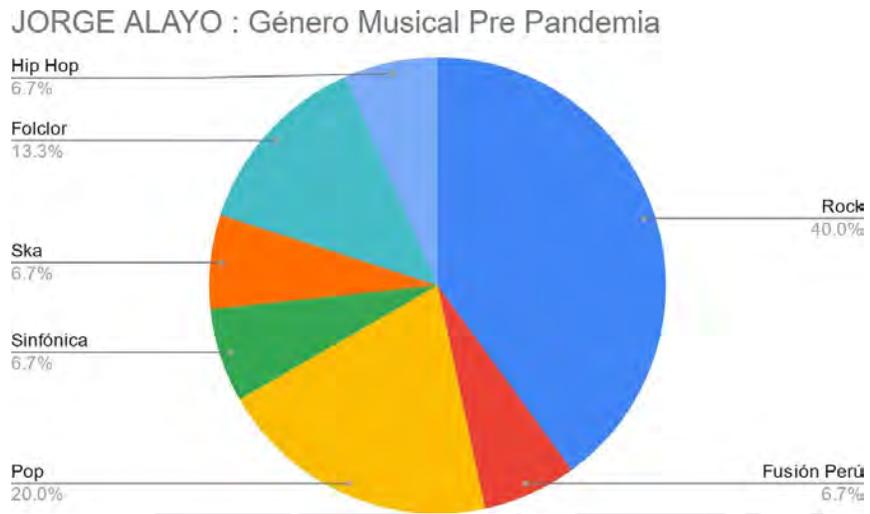


Figura 6. Gráfico de los géneros musicales trabajados por Jorge Alayo entre el año 2017 y 2020.

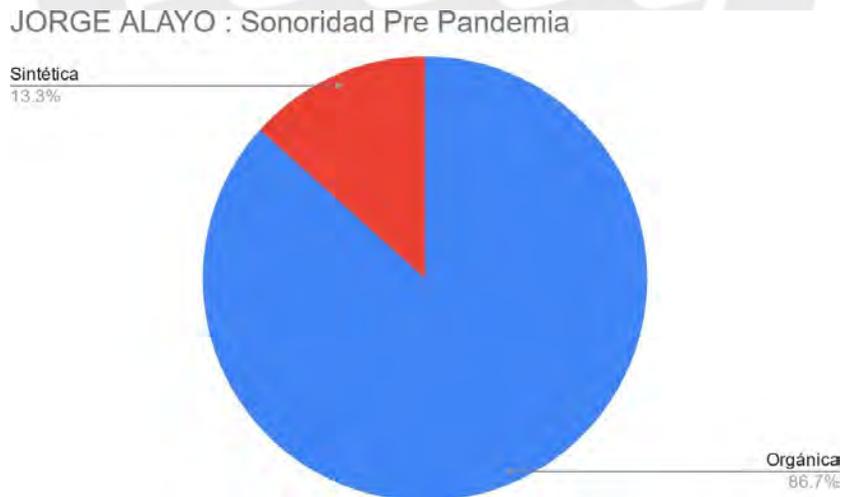


Figura 7. Gráfico de las sonoridades presentes en canciones producidas y/o mezcladas por Jorge Alayo entre el año 2017 y 2020.

A raíz de la pandemia, la data nos muestra que los géneros musicales con los que trabajaba Jorge Alayo fueron cambiando. El Pop (37.7%) tomó más protagonismo dentro de la agenda del productor, así como el Hip Hop (20%) y el previamente ausente R&B (19.1%). De igual modo fueron variando las sonoridades de las canciones, que pasaron a estar conformadas por 65.5% sonidos sintéticos.

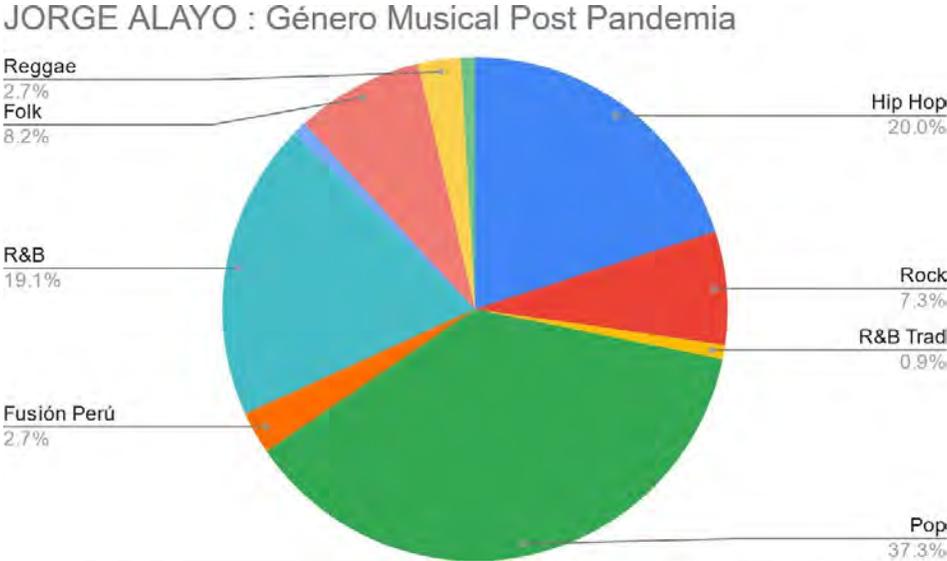


Figura 8. Gráfico de los géneros musicales trabajados por Jorge Alayo entre el año 2020 y 2022.

JORGE ALAYO : Sonoridad Post Pandemia

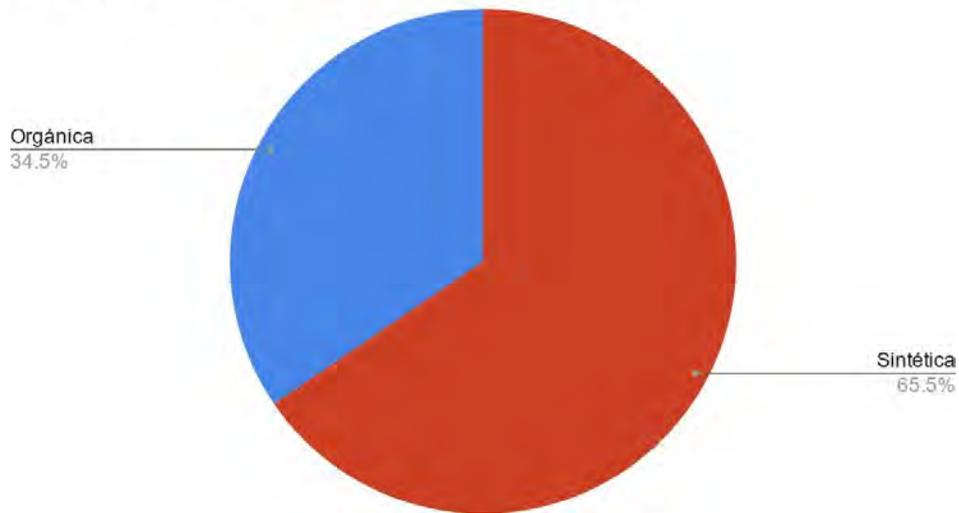


Figura 9. Gráfico de las sonoridades presentes en canciones producidas y/o mezcladas por Jorge Alayo entre el año 2020 y 2022.

Finalmente, si nos enfocamos en cada año del periodo post pandemia (2020, 2021 y 2022) y excluimos géneros musicales que no suelen variar de sonoridad (Folk, Rock), podemos ver que existe variación entre año y año.

JORGE ALAYO : Sonoridades 2020

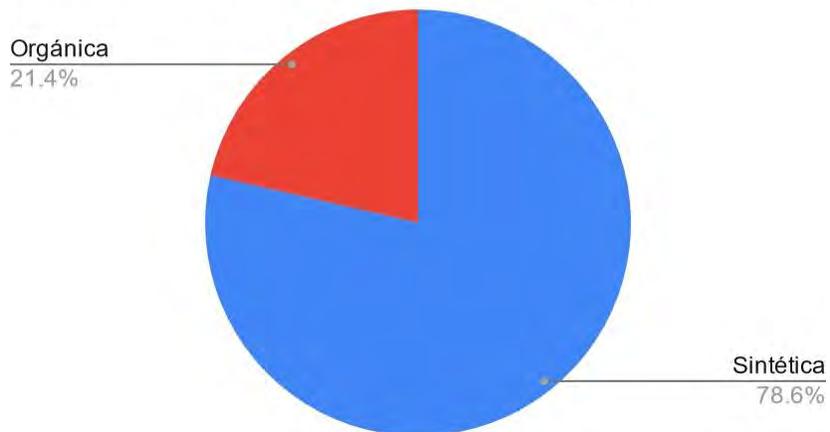


Figura 10. Gráfico de las sonoridades presentes en canciones producidas y/o mezcladas por Jorge Alayo en el año 2020..

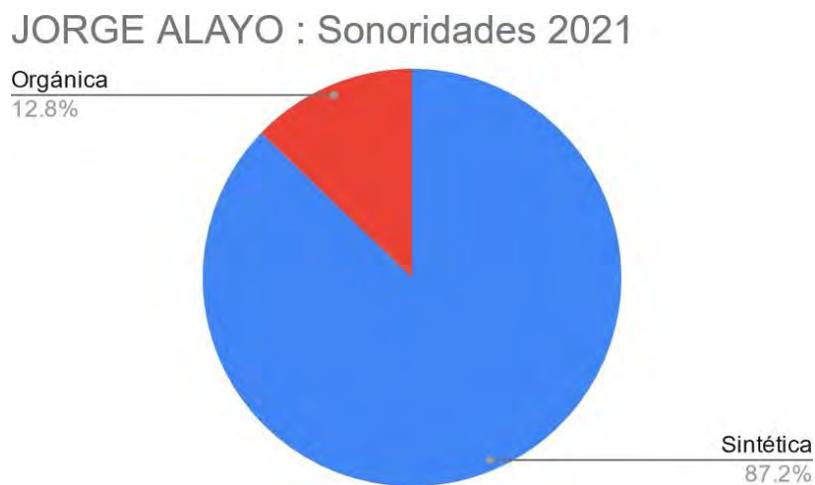


Figura 11. Gráfico de las sonoridades presentes en canciones producidas y/o mezcladas por Jorge Alayo en el año 2021..

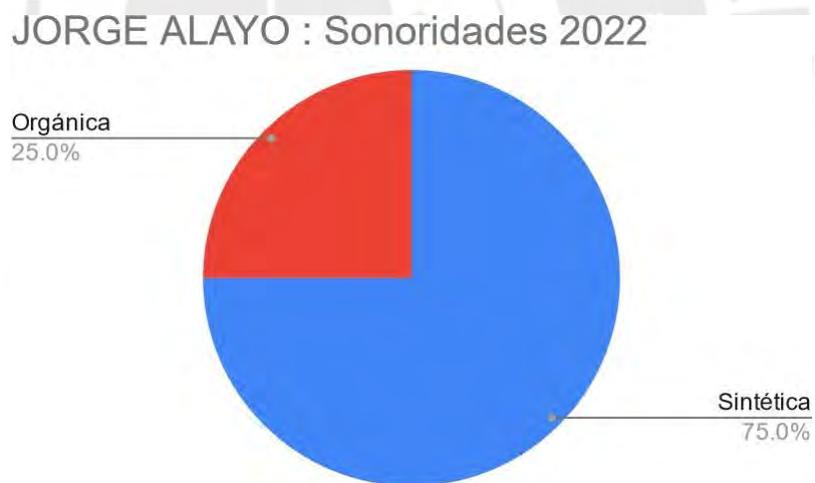


Figura 12. Gráfico de las sonoridades presentes en canciones producidas y/o mezcladas por Jorge Alayo en el año 2022..

La data más significativa acá es la variación de la distribución en 2021 y 2022, de 12.8% / 87.2% a 25% / 75%. Ésto significa que en 2021, la cantidad de sonoridades orgánicas que se encontraban en canciones producidas por Jorge Alayo era baja, relativa a los otros dos años. Es importante mencionar que Alayo suele trabajar como ingeniero de mezcla y/o masterización, procesos que ocurren en las partes finales de la producción musical. Ésto podría significar que una cantidad indeterminada de las canciones trabajadas por él en 2021 fueron creadas y tal vez grabadas antes de eso.

Ésto nos daría una posible explicación para la discrepancia entre los años. Como ya ha sido planteado previamente por este autor, la pandemia presentó una situación adversa para la grabación de instrumentos orgánicos. El uso de baterías puede haber sido reemplazado por *samples*, *loops* y *drum machines*, e, inclusive, las sonoridades en general de los temas pueden haber sido generadas por el uso de este tipo de herramientas. El hecho de que exista un nuevo aumento en sonidos orgánicos el 2022 también podría evidenciar dicha hipótesis. Con el fin de los confinamientos sociales y, tal vez más importante, una suerte de resurgimiento económico, los creadores musicales pueden haber vuelto a utilizar elementos orgánicos. Sin embargo, Alayo considera que parte de este uso de sonoridades sintéticas es el pragmatismo.

‘Como cada vez graban menos, se siente menos ese problema. Casi todo son sintes, bajos de compus [*sic*] y beats. Eso ayuda a que no se noten sus falencias como ingenieros porque no están haciendo ingeniería.’ (Alayo, 2023)

Ésto también puede informar el acercamiento a ciertos géneros y estilos musicales que utilizan estos recursos. Por ejemplo, Alayo menciona que muchos de los proyectos con los que él trabaja son de géneros en los que la guitarra no es utilizada o, en el caso que sí esté presente, se utilice para ‘dar color’. De esta manera, la calidad de grabación del instrumento no es tan notoria o importante para el oyente.

3 CAPÍTULO III: COMPARACIÓN DE INDUSTRIA MUSICAL

3.1 LAS INDUSTRIAS MUSICALES

La industria musical del Perú en general ha sido fuente frecuente de críticas y cuestionamientos. Por un lado tenemos la industria fonográfica, o en otras palabras, la grabación y difusión de música grabada. En este ámbito, las tecnologías más populares de finales del siglo pasado, como el CD, han dejado de ser relevantes. En un principio, esto se debió a la piratería. Con el auge del internet, el público podía descargar canciones de manera gratuita y sin necesitar un medio físico. En los últimos 10-15 años, sin embargo, aparecieron medios para combatir la misma. YouTube, fundado en 2005, comenzó a aplicar sistemas para la monetización de contenidos, mientras que plataformas como Spotify y Apple Music adoptaron las modalidades de *streaming* para crear espacios donde el público puede escuchar música por un precio fijo mensual. Ésto puede ser visto como un paso importante a la modernidad y formalización de la industria fonográfica peruana, sin embargo, la realidad es que los montos recaudados por estas plataformas para pagar a los artistas son mínimos. Asimismo, la cantidad de radio emisoras que existen como espacio para artistas nacionales también se ha quedado como una nota al pie de la página, en especial cuando hablamos de géneros y artistas musicales que existen fuera del *mainstream* actual peruano.

Los entrevistados concuerdan que para la mayoría de artistas limeños, generalmente incluyéndose a sí mismos, no consideran a las regalías como una fuente importante de ingresos. Esto se debe a varios motivos. Según Jorge Alayo, cuando ha averiguado sobre afiliarse a los distintos órganos recolectores como APDAYC, UNIMPRO y SONIEM, se ha enterado que no le deben suficiente dinero para compensar el trabajo del seguimiento a los proyectos que ha producido. Por otro lado, Rodolfo Caceres y Gabriela Gastelumendi mencionan que hay situaciones donde sí era importante éste seguimiento. Por ejemplo, las ganancias por regalías al performar en un estadio junto a un artista internacional pueden ser valiosas. Sin embargo, queda claro que para la mayoría de artistas limeños, ésto no está en consideración.

‘Cuando yo le abrí el concierto a Coldplay, lo que me cayó de regalías era un sol por asistente [...] y años después [...] las condiciones ya no eran las mismas’. (Gastelumendi, 2023)

Cómo menciona Gastelumendi, existe también mucha ambigüedad sobre los tratos que se hacen para este tipo de recaudación. Ella cuenta cómo otra artista tuvo la oportunidad de performar en el concierto de una banda internacional y cómo no le ofrecieron el mismo trato. Debemos tomar en cuenta también que existe una preconcepción negativa sobre los órganos recaudadores, en especial APDAYC, lo que lleva a algunos artistas y productores a generar tratos informales en sus colaboraciones y, de esta manera, evitar lidiar con éstos.

‘Me parece que, por los mismos agujeros que hay en el sistema, a veces [la recaudación de regalías] funciona o a veces no.’ (Gastelumendi, 2023)

Otra sub-industria dentro de la musical es la de conciertos. Aquí podemos ver un circuito medianamente saludable, donde existen espacios privados relativamente aptos para conciertos en diversos distritos. Éstos consisten mayormente de bares, restaurantes, ferias y centros culturales donde uno o varios artistas alquilan o son convocados por

parte de un organizador para performar. Si bien estos espacios existen, cabe mencionar la calidad variable de equipos y ambientación con los que suelen contar.

‘Yo siento que el desarrollo de espacios para tocar se ha paralizado a raíz de la pandemia.’ (Gastelumendi, 2023)

Gabriela Gastelumendi menciona que muchos de los espacios que existían pre pandemia dejaron de hacerlo, sea por falta de dinero o por ser clausurados al infringir normas del estado de emergencia. Ésto tiene repercusiones en la manera como los artistas se presentan. Por ejemplo, Gastelumendi prefiere tocar en un formato de banda, pero admite que la falta de espacios de conciertos ha creado una situación donde ella no puede tocar tan seguido como quisiera. Al tener menos conciertos, ella decide reducir su formato a que sea duo, para poder solventar sus propios gastos. Sin embargo, Gastelumendi también menciona que ha visto un aumento en la cantidad de ferias que hay en la ciudad. En estas, los organizadores invitan a artistas a presentarse, muchas veces en formatos reducidos o acústicos. Si bien estas ferias existen desde hace mucho tiempo, ella también cuenta que ha visto cambios en los artistas que se presentan ahí.

Una tercera fuente potencial de ingresos para los artistas en las escenas musicales limeñas es la venta de mercancías o *merch*. Ésto suele constar de artículos como polos, gorros, pines y stickers y, mayormente, se vende en conciertos y mediante las redes sociales del artista. Si bien esta área es una donde podemos encontrar una cantidad relativamente pequeña de fallas en cuanto al diseño y fabricación de dichos artículos, debemos tomar en cuenta que el público limeño aún no está acostumbrado a la compra de *merch* de artistas. Los entrevistados concuerdan entre sí que éste debería convertirse en un punto importante para los artistas limeños:

‘Parte del posicionamiento de un artista es [...] vender esta huevada más grande que la música, por que al parecer al público no le interesa la música mucho o le va a importar más después de tener el polo.’ (Caceres, 2023)

Sin embargo, el mismo Rodolfo Caceres admite que la elaboración de estos productos no-musicales es un punto flojo para los artistas aún. Él dice que algunos de los proyectos

que él ha manejado o conoce dejan de lado no solo el *merch*, sino todo el ámbito de imagen.

‘El merch es importante, pero es más importante *qué merch* haces.’ (Caceres, 2023)

Aquí Caceres nos describe otro concepto que él siente se ha ignorado por parte de los artistas. Gabriela Gastelumendi concuerda con él, y añade que en su propio proyecto está a la búsqueda de nuevas ideas de *merch*, como por ejemplo medias o canguros.

Cabe mencionar la naturaleza poco formal de la escena limeña en cuanto a la delegación del manejo de proyectos. La gran mayoría de artistas aquí son autogestionados. Inclusive, Jorge Alayo cuenta que ha trabajado con varias bandas que ya cuentan con recorridos notorios dentro de las escenas musicales limeñas y que, aún en esos casos, suele tratar directamente con los integrantes de la banda. Es importante resaltar que estas personas no suelen contar con estudios formales en la gestión musical, y el uso de esta forma de auto-administración suele deberse a los pocos recursos económicos con los que cuentan los proyectos musicales.

Por otro lado, en las entrevistas con los distintos participantes de la escena musical independiente limeña hemos podido notar un cambio masivo en diversos puntos de su involucramiento en la industria musical. Algunos de estos cambios son tecnológicos, otros tienen que ver con la manera como los artistas presentan su música al público y otros aún son económicos.

3.2 TECNOLOGÍA Y ORDEN

Antes que nada, es fundamental entender la naturaleza de muchas de las escenas independientes de la ciudad. De muchas maneras, estas escenas son circuitos cerrados donde el público está conformado en parte por otros músicos de la escena, por lo menos en sus etapas nacientes. Esto significa que los artistas o proyectos nuevos performan en conciertos para otros artistas que están en una etapa similar de su carrera. Asimismo, en el lado de producción musical, también existe este fenómeno, donde productores-en-

formación y demás aprendices de las áreas de post producción musical continúan su aprendizaje trabajando con artistas de su mismo círculo. Ésto en sí no es necesariamente algo tan anormal en el contexto de las escenas independientes globales, sin embargo cabe ser mencionado, no solo por sus idiosincrasias derivadas de los mecanismos particulares de las industrias musicales de nuestro país, sino también por ser el contexto en el cual se desarrollan la pandemia y sus efectos.

Los cambios tecnológicos para la creación musical funcionaron como un filtro para diversos músicos. Donde antes un músico podía enfocarse en tocar un instrumento y dejarle la tarea de la grabación a un productor o ingeniero, la pandemia y el aislamiento hicieron que, para poder grabar cualquier cosa, un músico debía depender de sí mismo. Ésto es algo que tal vez afectó en mayor medida a generaciones mayores de músicos; aquellos que no tuvieron la fortuna de poder estudiar éste arte como carrera o en un instituto debido a su inexistencia casi total previa a los últimos 15 años.

‘Notas que la generación anterior de músicos solo eran músicos, y les tocó enfrentarse con esa barrera cuando tenían grabarse en la pandemia.’ (Alayo, 2022)

Algunos músicos, aquellos que lograron adaptarse, tal vez lograron integrarse a esta nueva modalidad de grabación. Como ya fue mencionado antes, Gabriela Gastelumendi, por ejemplo, pudo volver a conectar con la guitarra, así como aprender a usar el *software* Logic y muchas de las técnicas básicas de grabación, y, de esta manera, no sólo logró publicar música durante la pandemia y post pandemia, si no que ha hecho la transición a autoproducirse y cuenta ahora con una herramienta nueva para su expresión artística. Ella mencionó que quiere mantener esta modalidad de trabajo, donde crea una canción y la produce hasta cierta etapa sola, por el resto de su carrera, para, de esta manera ‘no necesitar ser aprobada por un productor’ (Gastelumendi, 2022).

En este campo también podemos encontrar a Rafael Benavides, quién no solo desarrolló sus conocimientos técnicos en la producción durante la pandemia para poder autoproducirse, si no que ahora los utiliza para producir a otros artistas. Si bien esta faceta como productor ya existía previo a la pandemia, es importante mencionar el efecto

que ésta tuvo en él. La pandemia también afectó otros aspectos de los trabajos de los actores de la escena independiente limeña. Jorge Alayo, por ejemplo, mencionó la importancia que ésta tuvo para que él aprenda a ordenar sus sesiones y ser más productivo.

‘Hice en la pandemia un diagrama de flujo [...] porque quería tener unos pasos claros. Tenía que ser más ordenado, más rápido. Me hizo volver más efectivo tal vez.’ (Alayo, 2022)

Cabe mencionar la importancia de éste tipo de acciones en la formalización de un ámbito de trabajo. Como ha sido antes mencionado, las escenas musicales independientes de Lima existen bajo estructuras de informalidad y cuyos integrantes son, en muchos casos, personas que dependen de otros medios y labores para vivir. Jorge Alayo es, entonces, uno de los relativamente pocos ejemplos de un productor e ingeniero de post producción que se dedica enteramente a esos trabajos. Ésta estructuración suya ha logrado que, a raíz de la pandemia, ahora tenga horarios pre establecidos de trabajo y una organización profesional con la que antes no contaba. Algunos de estos cambios fueron solo parte de la época que le tocó vivir: él cuenta que fue ‘modificando [sus rutinas] en base a los toques de queda’, algo que, evidentemente, ya no necesita suceder. Sin embargo, otros cambios han quedado y se han vuelto parte de su identidad como productor. Hoy en día, él ya no suele reunirse con clientes de manera presencial, por ejemplo, sino que elige utilizar programas como Zoom para tener reuniones virtuales. De manera similar, herramientas como Audiomovers, una plataforma para compartir audio en tiempo real, también forman parte del repertorio del productor, aunque su uso ya no sea obligado por las circunstancias.

3.3 DIFUSIÓN E IMAGEN

Por otro lado, debemos resaltar los cambios en los métodos de difusión. Así como el aspecto netamente tecnológico, los métodos de difusión que utilizan los artistas han atravesado una serie de evoluciones en el siglo XXI. Herramientas que solían ser indispensables, como MySpace por ejemplo, dejaron de existir o cambiaron de tal forma

que se volvieron obsoletas. No solo esto, sino que esta variación entre distintos medios de difusión existe, en muchos casos, fuera de los intereses de los artistas. El público general cambia de plataformas dependiendo de lo que estas le ofrecen y los artistas deben seguir a ese público para continuar conectando con él. Esto lo podemos ver con el ya mencionado MySpace, que perdió gran cantidad de sus seguidores con la llegada (y luego optimización) de Facebook. A su vez, ésta última plataforma ha ido perdiendo uso masivo en los últimos años, dando paso a Instagram y luego TikTok.

De la mano con estas migraciones virtuales está la pregunta de cómo es que se utilizan para conectar con el público. Instagram, por ejemplo, comenzó como un medio para publicar fotos. Por ende, la mayoría del contenido de los usuarios, artistas o no, tiene un aspecto visual estático importante. TikTok, por otro lado, se hizo conocido por el uso de videos cortos, creando otros canales para la difusión de cada artista.

Gabriela Gastelumendi utiliza distintas plataformas de manera concurrente. Según ella, ha decidido mantener un usuario en 'todas las redes sociales' (Gastelumendi, 2022) e, inclusive, activamente busca nuevos medios para no tardar en utilizarlos. Por ejemplo, dice estar planeando tener una cuenta en Patreon, una *web* en donde un creador ofrece contenido exclusivo a sus seguidores por un pago mensual variable. Asimismo, ella destaca la importancia de utilizar dichas plataformas para distintos fines. Su red social de mayor uso es Instagram, en gran medida por su actual popularidad. Sin embargo, utiliza Facebook por sus funciones de creación de eventos, así como para lograr comunicarse con personas o empresas que la quieran contratar para eventos privados.

El contenido de su Instagram es de su vida día a día, mayormente. Sus publicaciones musicales son de acuerdo a su agenda. Por ejemplo, con el lanzamiento de nuevas canciones o en casos que tenga un concierto pendiente. Sin embargo, ella cuenta que parte de su proyección como artista es ésta modalidad de estilo diario, donde sus seguidores pueden compartir con ella dentro y fuera de la música.

En algunos casos, el contenido que los artistas publican en su intento de conectar con el público está alineado con la estética del proyecto. Rafael Benavides cuenta que el EP de

El Niño Heroe Manuel Bonilla, *En Casa* (2020) fue un producto de la pandemia. Ésto se extiende a los métodos que él utilizó para publicarlo.

‘Se generó una estética a partir de la necesidad.’ (Benavides, 2022)

Según él, varias de las ideas que se le ocurrieron para el proyecto estuvieron basadas en el concepto que, al estar en aislamiento, todo su público potencial estaría constantemente conectado al internet y con un dispositivo electrónico a su disposición. Decidió grabar el video para el tema ‘Estoy Enamorado De Tí’ utilizando estas limitaciones a su favor. Se grabó cantando la canción desde la cámara de su laptop y le pidió a distintos amigos que se grabaran interactuando con sus parejas. Algunos de estos videos eran de las parejas comiendo juntos, por ejemplo, o conviviendo en general. Otros eran parejas alejadas por la pandemia teniendo videollamadas. El video logró conectar con su público no solo por el contenido de la canción, si no por que retrataba las realidades de muchos de los espectadores.

Él también comenzó a protagonizar sesiones en vivo transmitidas por Facebook e Instagram, en donde ambientaba un espacio dentro de su departamento y tocaba algunas canciones. Estos *lives* se convirtieron no solo en una manera de compartir su arte, si no de generar una conexión con su público mediante una estética y una condición compartida. Otros artistas en el medio también tuvieron conciertos virtuales, algunos desde sus hogares y otros en espacios como bares y teatros que fueron cediendo sus espacios para la realización de estos proyectos. Sin embargo, con el fin del confinamiento, los *lives* perdieron su utilidad más inmediata y, según Benavides, dejaron de tener acogida en la primera mitad del 2021.

Jorge Alayo tomó la pandemia como una oportunidad para aprender a utilizar sus redes sociales de manera más holística. Además de las plataformas más actuales, como Instagram y Facebook, él fue el único entrevistado en mencionar una página web propia que sirve como sede de sus producciones. Ésto le ha servido para mantener una presencia más formal, donde no sólo promociona sus últimos trabajos, sino que mantiene vigente a los antiguos mediante la estabilidad de un espacio curado.

Sobre su manera de presentarse ante su público, Alayo especifica tres líneas distintas de comunicación: educativa, personal y promocional. Para la primera, él reenvía publicaciones de otros productores, ingenieros o medios que sirvan para la inspiración o la parte técnica de la producción musical. Además, suele atender a diversos eventos ligados con el ámbito del audio en la ciudad de Lima e, inclusive, en el extranjero, como presentaciones de equipos de grabación o la feria musical NAMM en California. Otra línea de comunicación es la personal y, según él mismo, es la que más lo ha eludido. Si bien ha intentado publicar mensajes sobre su estilo de vida, ejercicios musicales (Alayo también se ha desempeñado como baterista por más de 15 años) y lo que él llama *'mindset'*, o ideas sobre la industria musical en general, él considera que no está en su naturaleza crear este tipo de contenido.

La línea promocional consiste en publicar producciones que han salido al público, y a veces incluye pequeñas notas sobre su proceso de producción. Además, transmite imágenes, y a veces videos, sobre producciones en tiempo real. Ésto es similar a algo que mencionaron Rodolfo Cáceres y Gabriela Gastelumendi: la importancia de compartir procesos hoy en día. El público musical no solo está interesado en el producto final, si no que busca entender el desarrollo de los procesos creativos, así como tener acceso al detrás de cámaras.

Es también a través de estas redes donde Jorge Alayo interactúa con su público a manera de responder comentarios y mensajes, aunque, al ser productor y no necesariamente la cara de un proyecto, ésto suele ser poco frecuente. Cabe mencionar la importancia de sus redes en el acto de conseguir nuevos proyectos. Él menciona que la gran mayoría de estos le escriben a través de Instagram, aunque muchos de estos son gracias a la publicidad boca a boca entre artistas.

3.4 ECONOMÍA Y FINANZAS

Finalmente, debemos analizar los cambios económicos que hubo en la industria musical limeña. Éste es posiblemente el ámbito más afectado en la pandemia, dada la imposibilidad de hacer conciertos o congregarse en un estudio para grabar. Un punto

recurrente en las entrevistas para esta investigación es el cambio de fuente de sustentos económicos. Además de la clausura de los conciertos, también debemos tomar en cuenta los medios internos que utilizaban los artistas y productores de Lima para financiarse.

Jorge Alayo se ha mantenido en el mundo de la producción musical. Sin embargo, ha habido un cambio importante: la transición de productor a *mixer*:

‘Eso fue todo un proceso mental. Yo, al inicio solo quería producir, y mezclaba por que no había presupuesto.’ (Alayo, 2022)

A pesar de ya haber contado con distintas producciones del lado de mezcla y masterización, fue la pandemia lo que lo obligó a dejar de presentarse como productor musical. Por un lado, no existía la necesidad del puesto. Los músicos que podían grabarse a sí mismos lo hacían sin la necesidad de un productor, y aquellos que no sabían hacerlo no podían ser guiados por uno. Por otro lado, Alayo menciona que ‘fue una transición obligada por la carga laboral.’ Como ya fue mencionado, Alayo le debe gran parte de su trabajo a la publicidad interna entre artistas. Luego de trabajar con Arturo Salazar, artista de Hip Hop conocido como A.C.O. en diversas grabaciones desde 2019, otros raperos comenzaron a contactarlo para que él los mezcle. Ésto ocasionó que Alayo le dedique cada vez más tiempo a la mezcla y, específicamente, a géneros musicales como el Hip Hop y la música Urbana. Y, es que, además de esto, Alayo es claro cuando dice que no hay suficiente presupuesto en el Rock. A pesar de haberse iniciado como baterista de Punk, él es consciente de las corrientes que se crean en la escena musical y no se excluye de trabajar con ninguna.

Rafael Benavides también fue obligado a cambiar su perspectiva en cuanto a trabajo. Antes de la pandemia, él trabajaba en Capitán Simio, en el rubro de *management* de artistas musicales. Además, tocaba guitarra en vivo en distintos proyectos y dictaba clases de su instrumento, aunque de manera inconsistente, según él. A raíz de la pandemia, cambió su enfoque a la producción musical, algo que trabajaba poco. Como ya fue mencionado, ésta fue una época de aprendizaje para él, ya que no contaba con equipos de alta gama o una formación formal como productor, más allá de los cursos de

producción generales que estudió dentro de la carrera de música con mención en composición musical. Luego de la pandemia, Benavides ha continuado por esta rama, aunque añade que la frecuencia de conciertos en vivo y de proyectos que performan en éstos ha incrementado sobre el número pre pandemia.

Gabriela Gastelumendi ha tenido una experiencia algo distinta. Ella no cambió de rubro dentro de la industria. Aunque ahora pueda producir su propia música, este rol no ha sido extrapolado a proyectos ajenos. Sin embargo, también fueron afectadas sus fuentes de ingresos durante la pandemia. A parte de la falta de conciertos generales, ella mantiene que los eventos corporativos, donde una empresa la contrataba para dar un recital privado para trabajadores o funcionarios, han decaído en frecuencia. Gastelumendi enumeró tres otras fuentes de ingresos: reproducciones de sus canciones en plataformas digitales, regalías por ventas y reproducciones públicas, y patrocinios de distintas marcas.

Las reproducciones digitales de Gala Brie no variaron, dentro de un rango común. Aunque se podría haber hipotetizado que la pandemia traería consigo un incremento en oyentes digitales, ésto parece no haber ocurrido, por lo menos en el caso de Gala Brie. Además, cabe mencionar que la cantidad que gana un artista por reproducción digital es de entre \$0.003 y \$0.005 por parte de Spotify. Ésto significa que, a excepción de aquellos artistas que lleguen a obtener millones de reproducciones, la mayoría de músicos recibirá un monto mínimo.

Finalmente, Gabriela Gastelumendi ha logrado atraer el patrocinio de distintas marcas a lo largo de su carrera artística. Ella cuenta que logró conseguir que marcas como Nike le paguen, sea en dinero o en productos, por utilizarlas y mencionarlas en redes sociales. En los años de pandemia y post pandemia, la cantidad y calidad de estos patrocinios ha disminuido, aunque es importante notar que esto no se debe necesariamente a la pandemia. Estos patrocinios tienen una naturaleza variable. Esto quiere decir que existen distintas razones por las que una marca finalice este tipo de acuerdos, como cambios en estrategias de marketing o resultados adversos por parte de las campañas. A pesar de esto, es importante también mencionar esta modalidad de pago hacia los artistas y cómo

fue afectada por la pandemia, ya que, en algún momento, e inclusive, tal vez hasta ahora, fue una fuente significativa de ingresos para algunos.



4 CONCLUSIONES

La pandemia de COVID-19 ha tenido un impacto significativo en la creación musical y la industria musical en todo el mundo. A lo largo de esta investigación, se ha examinado detenidamente las múltiples facetas de este impacto en la ciudad de Lima, desde la interrupción de las presentaciones en vivo hasta las adaptaciones tecnológicas en la creación y distribución musical. Asimismo, el aspecto económico del trabajo musical en la ciudad ha ocasionado cambios en los actores que conforman sus industrias musicales.

La pandemia ha demostrado ser un catalizador de transformación en la industria musical. Aunque se han enfrentado desafíos sin precedentes, como la pérdida de ingresos de conciertos, la comunidad musical ha buscado distintas maneras de adaptarse, sea mediante el aprendizaje de nuevas tecnologías o el cambio de rubro dentro de las industrias musicales.

En la composición musical, algunos artistas fueron obligados a experimentar con metodologías y técnicas para poder continuar con su obra. A pesar de esto, la música creada por varios no cambió de manera radical. Estructuralmente, algunos de los compositores analizados crearon piezas menos complejas, mientras que en cuanto a melodía y armonía, generalmente se mantuvo el status quo. Los ritmos, métricas y estilos utilizados para estas composiciones variaron ligeramente, en especial en artistas Pop, aunque no se puede negar la probabilidad que ésto sea un síntoma de la creación de ese género musical, más no de la pandemia.

Sobre la producción musical, se puede notar un traslado hacia sonoridades sintéticas. Si bien este movimiento precede la pandemia, las condiciones de esta han servido para acelerar éste cambio. Podemos atribuirle a esto el desarrollo que ha tenido la música limeña independiente durante y pospandemia. Durante el Covid-19, muchos de los músicos que no tenían los recursos y/o conocimientos para poder producirse tuvieron dificultad para seguir creando música grabada. Esto ocasionó que se creara un mayor

espacio a los que sí podían. También podemos ver un cambio estilístico en mucha de la música de la pandemia. Por un lado, pasamos de arreglos y géneros musicales grupales a estilos más aptos para músicos solitarios. Por otro, las calidades de las grabaciones se dividieron en dos categorías: aquellas hechas de manera artesanal y que no llegan a tener el nivel de pulido que tienen grabaciones profesionales, y aquellas que fueron creadas a base de *samples* pre fabricados de alta fidelidad.

No está de más recalcar la importancia de las escuelas e institutos de música en la capital peruana y en los sujetos de esta investigación. Si bien podemos notar en tiempo real cómo plataformas como Youtube se transforman en fuentes principales de conocimiento para nuevas generaciones de músicos, varios de los sujetos de esta investigación cursaron algún tipo de carrera musical. Rafael Benavides, Micaela Salaverry y Jorge Alayo, por ejemplo, estudiaron la carrera de música de la UPC y Gabriela Gastelumendi y Rodolfo Cáceres estudiaron momentáneamente en el Conservatorio Nacional de Música (hoy Universidad Nacional de Música). Podemos trazar una línea directa entre muchos de los conocimientos que recibieron ahí con las herramientas que utilizaron para continuar su desarrollo durante la pandemia.

Estas herramientas incluyen, en el caso de Benavides por ejemplo, un conocimiento general sobre la producción musical que le sirvió para poder experimentar y producir su álbum. Es tal vez una característica de esta micro escena analizada que sus miembros hayan estudiado música formalmente en algún momento. Existen, entonces, una serie de micro escenas distintas a la investigada que no cuentan con estos estudios previos y podrían formar un grupo alterno de estudio para futuras investigaciones.

La pandemia también ha tenido un impacto en la relación entre los músicos y su audiencia. Con la imposibilidad de realizar actuaciones en vivo en la misma medida que antes, los músicos se han visto obligados a buscar nuevas formas de interactuar con sus seguidores. Las transmisiones en vivo a través de plataformas digitales se convirtieron brevemente en una herramienta clave para mantener el contacto con el público y ofrecer actuaciones virtuales. Además, las redes sociales y otras plataformas en línea se transformaron en plataformas esenciales para transmitir la estética de los artistas. Estas

líneas directas entre artista y público han abierto oportunidades para crear espacios de comunidad, algo que tuvo mayor relevancia aún en tiempos de distanciamiento social.

Otro aspecto importante a considerar es el impacto económico en la industria musical. La cancelación de conciertos y eventos en vivo afectó de manera significativa los ingresos de los artistas independientes limeños, mientras que la venta de mercancía ha comenzado a tomar un lugar dentro de los universos creados por los artistas. Los circuitos de música en vivo han cambiado, según los entrevistados. Algunos de los espacios que solían existir cerraron durante la pandemia, mientras que otros espacios, como ferias, por ejemplo, tomaron su lugar.

Algunos de los sujetos entrevistados expresaron deberle un reconocimiento especial a la pandemia. Rafael Benavides, por ejemplo, no solo logró adaptarse a las estructuras de pandemia, si no que en el confinamiento e incertidumbre encontró una estética para su proyecto. Por otro lado, Rodolfo Caceres la utilizó como un nuevo punto de inicio para su arte:

“Volví a conectar con la parte espiritual de la música, ya no como algo pragmático que se hace para sacar una canción. Deje de construir mi identidad. Volví a entenderlo como cuando lo encendía de chibolo. Hacer música es la finalidad.
(Caceres, 2022)

La pandemia de COVID-19 ha tenido un impacto profundo y multifacético en la creación y la industria musical en Lima y en todo el mundo. Ha impulsado transformaciones en la forma en que se crea, produce y consume música, y ha llevado a una mayor dependencia de la tecnología y las plataformas en línea. A pesar de los desafíos, muchos músicos han encontrado formas creativas de adaptarse y, en algunos casos, han descubierto nuevas perspectivas, géneros y estilos musicales en medio de la adversidad.

5 BIBLIOGRAFÍA

BARBER-KERSOVAN, Alenka y KIRCHBERG, Volker

2021 The Show Must Go On(line) - Music in Quarantine

<https://www.europeansociology.org/european-sociologist/issue/46/discussion/d9c0cfd-028b-4528-b8f9-523f24ef9efc>

BLAKE, David K.

2012 Timbre as Differentiation in Indie Music

<https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.blake.php>

CASTILLO-RAMÍREZ, Rogelio

2021 Music as medicine during the sars-COV-2 (COVID-19) quarantine: spreading art not fear

<https://medcraveonline.com/IJFCM/IJFCM-05-00217.pdf>

CORREA FEO, Juan P.

2006 Reflexiones Sobre la Cognición en la Creatividad Musical

<http://servicio.bc.uc.edu.ve/derecho/revista/idc29/art13.pdf>

COWELL, Henry

1926 The Process of Musical Creation

<https://www.jstor.org/stable/1413690>

FABBRI, Franco

1980 A Theory Of Musical Genres: Two Applications

<https://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>

GAMBOA GÁLVEZ, Bruno Henry

2021 La influencia de la tecnología digital en el proceso creativo de cantautores dentro de un bedroom studio en Lima Metropolitana del 2018-2020

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/18832>

HALL, Stuart

1997 El Trabajo de la Representación

http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf

HENNESSY, Sarah y SACHS, Mathew

2021 Music and mood regulation during the early stages of the COVID-19 pandemic

<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0258027>

HOMER, Mathew

2009 Beyond the Studio: The Impact of Home Recording Technologies on Music Creation and Consumption

<https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=ea3fe2af4a0e78351ca4b83e015ba84bb5940bb7>

LORENZO DE REIZÁBAL, Margarita y Arantza

2009 Análisis Musical: Claves Para Entender e Interpretar la Música

<https://investigacion.unirioja.es/documentos/63ec36ae22c76f7351b4bd01?lang=gl>

MESSICK, Kyle J.

2021 Music industry in crisis: The impact of a novel coronavirus on touring metal bands, promoters, and venues

https://aec-music.eu/userfiles/File/customfiles/messick2020musicindustryincrisis-1_20201002111902.pdf

REYES MENENDEZ, Orlando Fabio

2021 Reconfiguraciones en la escena de la música independiente: nuevos panoramas de la autogestión musical durante la pandemia de COVID-19 en la ciudad de Lima

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/20778>

TERASAWA, Hiroko y otros

2021 Music in Quarantine: Connections Between Changes in Lifestyle, Psychological States, and Musical Behaviors During COVID-19 Pandemic

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.689505/full>

VICH, Víctor

2003 Borrachos de Amor: las Luchas por la Ciudadanía en el Cancionero Popular
Peruano

<https://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/619>

ZIV, Naomi y HOLLANDER-SHABTAI, Revital

2021 Music and COVID-19: Changes in uses and emotional reaction to music under
stay-at-home restrictions

<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/03057356211003326>

ZUCKER, Ben

2021 Place As An Extended Technique The Quarantine Concerts & New Experiential
Music Platforms

<https://www.erudit.org/en/journals/csi/2021-v14-n2-3-csi06304/1080721ar/>

Alayo, Jorge. (2022, 29 de Junio). Entrevista con Ingeniero de Mezcla y Productor [Audio. Presencial].

Alayo, Jorge. (2023, 9 de Octubre). Entrevista con Ingeniero de Mezcla y Productor [Audio. Presencial].

Gastelumendi, Gabriela. (2022, 29 de Julio). Entrevista con Cantante [Audio. Presencial].

Benavides, Rafael. (2023, 21 de Enero). Entrevista con Artista y Productor [Audio. Presencial].

Caceres, Rodolfo. (2022, 29 de Julio). Entrevista con Artista y Manager [Audio. Presencial].

Caceres, Rodolfo. (2023, 11 de Octubre). Entrevista con Artista y Manager [Audio. Presencial].



6 ANEXOS

		GALA BRIE			
		Inmortal	Parece Que Fue Ayer	9Amor	Otro Tiempo
	Año	2018	2018	2020	2020
ESTRUCTURA	Variedad de Secciones	4	4	4	2
	Longitud	3:47	3:20	3:48	2:02
MELODÍA	Ornamentación	BV + Armo	Armo 3	Oct Grave	Oct Grave
	Rango	1 Oct	1 Oct	1 Oct	1 Oct
	Cantidad De Voces	1-3	1-2	1-2	1-2
	Silencios	Pocos	Muy Pocos	Muy Pocos	Muy Pocos
RITMO Y MÉTRICA	Compás	4/4	4/4	4/4	4/4
	Tempo	111bpm	97bpm	108bpm	90bpm
	Patrones vs. Estilo	Electro Pop	Electro Pop	Bolero + Bachata	Electro Pop/Trap
ARMONÍA	Naturaleza (Tonal, Modal, Cromática, Atonal)	Tonal + 4M	Dórico + Tonal	Tonal + 4M + 2M	Tonal
	Tonalidad	Bm	Em	C	C
	Ritmo Armónico	1x Compás	1x + 2x Compás	1x Compás	2x Compás
	Modo	Menor + Dórico	Dórico + Menor	Mayor + Lidio	Mayor
TEXTURA TÍMBRICA	Instrumentación	Drum Machine Elec. Piano Synth Bass Gtr. Elec Synth Voz Coros	Drum Machine Bajo Synth Gtr. Elec Voz Coros	Piano Elec Bajo Elec Congas Shakers Piano Honky Gtr. Elec Drum Machine	Loop Percu Elec Synth Bass Synth Gtr. Elec Tarola
	FX De Producción	Mono Claps Delay en Voz Bajo Agudo Breakdown	Harmonizer Snaps Riser Snare Sidechain Delay + Filtro	Susurros + Delay Coro en Estereo Breakdown Voces en Mono	Noise Percu Verb + Delay Filtro Voz Filtro Voz Oct. Abajo

Figura 13. Tabla de análisis para las canciones de Gala Brie.

		MICAELA SALAVERRY		EL NIÑO HEROE MANUEL BONILLA	
		Ilusión	Aburrido	Casa (Maqueta)	Casa
	Año	2014	2021	2020	2020
ESTRUCTURA	Variedad de Secciones	3	4	4	4
	Longitud	3:37	2:59	3:14	3:45
MELODÍA	Ornamentación	Armo 3	Hook vocal	-	-
	Rango	1 Oct	1 Oct	1 Oct +	1 Oct ±
	Cantidad De Voces	1-2	1-2	1	1-4
	Silencios	Muy Pocos	Muy Pocos	Algunos	Algunos
RITMO Y MÉTRICA	Compás	4/4	4/4	4/4	4/4
	Tempo	94bpm	130bpm	88bpm	88bpm
	Patrones vs. Estilo	Indie Folk (12)	Electro Pop	Indie Folk	Indie Folk
ARMONÍA	Naturaleza (Tonal, Modal, Cromática, Atonal)	Tonal	Tonal	Tonal	Tonal
	Tonalidad	D	Bm	A	B
	Ritmo Armónico	2x Compás	1x Compás	1x Compás	1x Compás
	Modo	Mayor	Menor + Armónico	Mayor	Mayor
TEXTURA TÍMBRICA	Instrumentación	Gtr. Acus Ukelele Voz Batería (Brushes)	Drum Machine Elec. Piano Synth Bass Gtr. Elec Synth Voz Coros String Sample	Gtr. Acus Voz	Gtr. Acus Voces Shaker Samples Percusión Tambor Gtr. Elec Bajo Claps
	FX De Producción		Filtro en pista Build up de Percusión Filtro en coros Sample de Strings		Compresión fuerte en Gtr. Acus Voz samples al principio Voz filtrada Voz susurrada Voz grabada por celular

Figura 14. Tabla de análisis para las canciones de Micaela Salaverry y El Niño Heroe Manuel Bonilla.

		WOLVES AS FRIENDS	THE INTERMISSION	republica del carmen	
		Slip Away	Lightweights & Anchors	En Qué Estás	Divertirme Un Poco
Año		2013	2013	2020-2021	2020-2021
ESTRUCTURA	Variación de Secciones	3	5	5	2
	Longitud	3:09	4:28	3:05	2:34
MELODÍA	Ornamentación	Armo 3	Armo 3	Armo Grave	Unísono
	Rango	1 Oct	1 Oct	1 Oct	1 Oct
	Cantidad De Voces	1-2	1-2	1-3	1
	Silencios	Med	Pocos	Algunos	Algunos
RITMO Y MÉTRICA	Compás	4/4	6/8	4/4	4/4
	Tempo	118bpm	77bpm	84bpm	139bpm
	Patrones vs. Estilo	Folk Rock	Rock + Vals	R&B	Indie
ARMONÍA	Naturaleza (Tonal, Modal, Cromática, Atonal)	Tonal	Tonal	Tonal	Tonal
	Tonalidad	Bbm	Fm	D	D#m
	Ritmo Armónico	1x + 2x Compás	2x Compás	1x Compás	3/4 + 2x Compás
	Modo	Menor	Menor	Mayor	Menor
TEXTURA TÍMBRICA	Instrumentación	Gtr. Acus Voz Synth Pad Bajo Percusión Batería	Gtr. Elec + Dist. Bajo Batería Voz	Piano Voz (Autotune) Gtr. Elec Synth Pads Percusión Latina Bajo Elec Synth Batería Elec.	Batería Bajo Elec Gtr. Acus Voz Synth
	FX De Producción	Riser Platillo Percu Pan L a R	Gtr. Arp. pan L a R	Autotune Backwards Vinyl	Trap Hi Hats Tos Samples Atmosféricos Voces Ambientales

Figura 15. Tabla de análisis para las canciones de Wolves As Friends, The Intermission y republica del carmen.



			PATRÓN	PRODUCCIÓN VOCAL	INSTRUM.
LUNA NUEVA	2020	Intro			
		La Coleccionista	332	Reverb	Guitarra Elec.
		Abril	Dembow	Reverb	Gtr. Acus
		Para Sonreír	Latin	Reverb	Synth
		Perdida	4 On The Floor	Reverb	Synth + Sample
		Luces	Dembow	Una Voz / Clean	Synth + Sample
		Interludio			
		Mala Fama	Dembow	Reverb	Guitarra Elec. + Synth + Sample
		La Verdad	Indie Folk	Reverb	Synth
		Tina Incompleta	Dembow	Reverb	Guitarra Elec. + Synth
		El Río	332	Reverb	Synth
		Si En La Noche	Dembow	Reverb	Synth
		AMORES			
		La Casa Del Árbol	Indie Folk	Reverb	Gtr. Acus
Singles	2021	En Mis Sueños	Dembow	Reverb	Gtr. Acus
		Me Quedo	332	Reverb	Synth + Sample
		Eres Para Mí	Dembow	Reverb	Synth
		Orbita Sexual (Remix)			
		Desayuno	Dembow	Una Voz / Clean	Gtr. Acus
La Primera En Tu <3	2022	Que Fuerte!	Dembow	Una Voz / Clean	Synth
		Aburrido	4 On The Floor	Una Voz / Clean	Samples
		La + Bonita	Pop 80	Una Voz / Clean	Synth
		Amores <3	Indie Folk	Armos / Clean	Gtr. Acus
		Que Sea Bien	Pop 80	Una Voz / Clean	Synth
		Lento	Dembow	Armos / Clean	Gtr. Acus + Synth
		Te Llamé De Casualidad	4 On The Floor	Una Voz / Clean	Synth
Singles		Quiero Decirte	Pop 80	Una Voz / Clean	Samples
		Cool	Bossa	Una Voz / Clean	Guitarra Elec.

Figura 16. Tabla de análisis cuantitativo para las canciones de Micaela Salaverry.

FECHA	ARTISTA	PROYECTO	ALBUM, SINGLE O EP	ING. REC	PRODUCTOR	POST	GÉNERO	SONORIDAD (ORGÁNICAS / SINTÉTICAS)
2017	Cementerio Club	Tiempo	Album				Rock	Orgánica
2017	Omar Camino	Adioses y Bienvenidas	Album				Fusión Perú	Orgánica
2017	Bettine Solf	Map the gaps	EP				Pop	Orgánica
2018	Diazpunk	POP	Album				Rock	Orgánica
2018	Montaña	Ciudad Oscura	Album				Rock	Orgánica
2019	Sinfonía por el Perú and Juan Diego Florez	Canciones de Navidad	Album				Sinfónica	Orgánica
2019	Mr Puchó	Why You Know	Single				Ská	Orgánica
2019	La Trama Popular	La buena estrella	Single				Folclór	Orgánica
2019	Calato	Saliva de Perro	Single				Folclór	Orgánica
2019	Melissa Cabrera	Acelerando	Single				Pop	Sintética
2019	Melissa Cabrera	Interior	Single				Pop	Orgánica
2019	Fantasmas	Aunque digas que no	Single				Rock	Orgánica
2019	Fantasmas	XY	Single				Rock	Orgánica
2019	Fantasmas	Pienso en ti	Single				Rock	Orgánica
2019	A.C.D	Liyana, Átada y Sagrada	Album				Hip Hop	Sintética

Figura 17. Tabla de análisis cuantitativo para las canciones trabajadas por Jorge Alayo entre 2017 y 2019.

FECHA	ARTISTA	PROYECTO	ALBUM, SINGLE O EP	ING. REC	PRODUCTOR	POST	GÉNERO	SONORIDAD (ORGÁNICAS / SINTÉTICAS)
2020	ACO	Lo que muere no acaba	Album				Hip Hop	Sintética
2020	ACO feat Charles Ans	Me hundo	Single				Hip Hop	Sintética
2020	ACO feat Charles Ans	De madrugada	Single				Hip Hop	Sintética
2020	ACO feat Mcklopedia	Quisiera contradecirte	Single				Hip Hop	Sintética
2021	ACO feat Juanmacka	Sin vestir esta Piel	Single				Hip Hop	Sintética
2020	Dzk Bornhorst	Before, meanwhile and after LP	Album				Rock	Orgánica
2020	Steph Chaparro	Tiempo	Single				R&B Trad	Orgánica
2020	Lara Nun	Suelta	Single				Pop	Sintética
2020	Natalia Faz	Luz	Single				Pop	Orgánica
2020	Susana Fatima	Debajo del agua	Single				Pop	Sintética
2020	Susana Fatima	Galaxia	Single				Pop	Sintética
2020	Micaela Salaverry	Luna nueva	Album				Pop	Orgánica
2020	Klromatik	Sueño marino single	Single				Fusión Perú	Sintética
2020	Naia Valdez	Solos	Single				Pop	Sintética
2020	Jose Arbulu	Días de campo	Album				Pop	Orgánica
2020	Naia Valdez	Piel	Single				Pop	Sintética
2020	Klua	Volare	Single				Pop	Sintética
2020	Ciudad Gragea	The end of the world	Single				Rock	Orgánica
2020	Christian Salazar	Despues	Single				Pop	Sintética

Figura 18. Tabla de análisis cuantitativo para las canciones trabajadas por Jorge Alayo en 2020.



FECHA	ARTISTA	PROYECTO	ALBUM, SINGLE O EP	ING. REC	PRODUCTOR	POST	GÉNERO	SONORIDAD (ORGÁNICAS / SINTÉTICAS)
2021	Pau the Kid	No te imaginas	Single				R&B	Sintética
2021	Pau the Kid	Días de lluvia	Single				R&B	Sintética
2021	Pau the Kid	No more	Single				R&B	Sintética
2021	Pau the Kid	Por la ciudad	Single				R&B	Sintética
2021	Pau the Kid	Nena	Single				R&B	Sintética
2021	Pau the Kid	Quedate	Single				R&B	Sintética
2021	Pau the Kid	Decir adios	Single				R&B	Sintética
2021	Pau the Kid	Lo mejor de mí	Single				R&B	Sintética
2021	Pau the Kid	Constelacion sin fe	Single				R&B	Sintética
2021	Pau the Kid	Verte a ti	Single				R&B	Sintética
2021	Pau the Kid	Perdeme en tu cuerpo	Single				R&B	Sintética
2021	Sime	Shake it	Single				R&B	Sintética
2021	Camening	Una vez más	Single				R&B	Sintética
2021	Kid flex feat Charis Ans	Tal para cual	Single				Hip Hop	Sintética
2021	Mr Pucho	Nave	Single				Funk	Orgánica
2021	Miguel Guerrero	Caminando Solo	Single				Pop	Sintética
2021	Perros santos	EP	EP				Rock	Orgánica
2021	La cueva del oso	Insegundados	Single				Folk	Orgánica
2021	Aeropod	Invisible	Single				Pop	Sintética
2021	Corico	Corico	EP				R&B	Orgánica
2021	Draco Troglodita	Todo por ti	Single				R&B	Orgánica
2021	Draco Troglodita	Necesito saber	Single				R&B	Sintética
2021	A.C.O	Yo sigo aquí	Single				Hip Hop	Sintética
2021	Klax	Dar pan a las hormigas	Single				Pop	Sintética
2021	Fantasmas	Cometas	Single				Rock	Orgánica
2021	Roxie	Eclipse	Single				Rock	Orgánica
2021	Renata Flores ft. Lara Nuh	Maria Parado de Belido	Single				Hip Hop	Sintética
2021	A.C.O. ft. Natalia Veldez	Pulsiones	Single				Hip Hop	Orgánica
2021	Alter Sinago	Dados de Papel	Single				R&B	Sintética
2021	Skilbea	Niños drogados	Single				R&B	Sintética
2021	Diegoroots	Tiempo de cambio	Single				Reggae	Orgánica
2021	Skilbea	La moda	Single				Pop	Sintética
2021	Miguel Guerrero	Quizas	Single				Hip Hop	Sintética
2021	Diana Salas	Kalpa	Single				Folk	Orgánica
2021	Jose Arbulu	Amor Fantasma	Single				Pop	Orgánica
2021	Miguel Guerrero ft. Yorkin HB	Dame un poco de tu amor	Single				Hip Hop	Sintética
2021	A.C.O ft Nanna Básico	Algo nuevo pa mí	Single				Hip Hop	Sintética
2021	Paco Holguin	Sin miedo	Single				Folk	Orgánica
2021	Pau the kid	Nena	Single				R&B	Sintética
2021	Miguel Guerrero ft. Zmyr	No hay tiempo	Single				Pop	Sintética
2021	Diegoroots	Fyah	Single				Reggae	Orgánica
2021	Cruzcaiman	Ausente	Single				Latin Pop	Sintética
2021	Alter Sinago	Otra vez	Single				Pop	Orgánica
2021	Roxie	Naci para volar	Single				Pop	Sintética
2021	Kid flex	Que todo mejore	Single				Reggae	Orgánica
2021	Paco Holguin	Cantos del mas allá	Single				Folk	Orgánica
2021	Marcelo Frisancho	E11	Single				Pop	Sintética
2021	Rajir	Noche buena	Single				Folk	Orgánica
2021	Daniela de Izcue	Tu Baby Girl	Single				Pop	Sintética
2021	A.C.O. ft. Matias Juárez	Ciuda vez que	Single				Hip Hop	Sintética
2021	Alter Sinago	Call me	Single				R&B	Sintética

Figura 19. Tabla de análisis cuantitativo para las canciones trabajadas por Jorge Alayo en 2021.

FECHA	ARTISTA	PROYECTO	ALBUM, SINGLE O EP	ING. REC	PRODUCTOR	POST	GÉNERO	SONORIDAD (ORGÁNICAS / SINTÉTICAS)
2022	Miguel Guerrero	El último vaso	Single				Pop	Sintética
2022	Kid flex	No soy perfecto	Single				Hip Hop	Sintética
2022	Juandáuan	Corazon webon	Single				Pop	Sintética
2022	Andrea Mendoza	Temporary	Single				Pop	Sintética
2022	Paco Holguin	Poema	Single				Folk	Orgánica
2022	A.C.O	Mirando al cielo	Album				Hip Hop	Sintética
2022	Alter Sinego	Ley de la atraccion	Single				Pop	Sintética
2022	Lateral	Casi sobrenatural	EP				Hip Hop	Sintética
2022	Skilbea	Tal vez nunca fui	Single				Pop	Sintética
2022	Klúa	Fases da lua	Album				Pop	Sintética
2022	Kid flex ft. Neto Peña	Ella ya se fue	Single				Hip Hop	Sintética
2022	Miguel Guerrero ft. Ire Pelusa	Que te diga la luna	Single				Pop	Sintética
2022	Suerte campeón	Hijo y padre	Single				Rock	Orgánica
2022	Alicruz	Paracetamol	Single				R&B	Sintética
2022	Kid flex	Cara bonita	Single				Pop	Orgánica
2022	Marcelo Frisancho	Estuvo mal	Single				Pop	Orgánica
2022	Camiluz	Shut up	Single				Hip Hop	Sintética
2022	La guardiá del dragon	Nos fuimos a la playa	Single				Hip Hop	Sintética
2022	Skilbea	A/B	Single				Pop	Sintética
2022	Galabne	Inacabable existencia	Single				Pop	Sintética
2022	A.C.O	Yo no se	Single				Hip Hop	Sintética
2022	Miguel Guerrero ft. Skinny	Malvada	Single				Pop	Sintética
2022	La Zona Zapata ft. Mauro Samaniego	Acantilados	Single				Pop	Orgánica
2022	Fe	Piedra angular	Single				Pop	Sintética
2022	Roxie	Tatuado en mi	Single				Pop	Orgánica
2022	Paco Holguin	Pluma estelar	Single				Folk	Orgánica
2022	La Zona Zapata ft. Lalá	Sigo dormida	Single				Fusión Perú	Sintética
2022	Roxie	Acuarela	Single				Rock	Orgánica
2022	JOK	Visco	Single				Hip Hop	Sintética
2022	Paco Holguin	Cancion para la luna	Single				Folk	Orgánica
2022	La Zona Zapata ft. Galabne	Podria	Single				Pop	Orgánica
2022	La Zona Zapata	Acantilados	Album				Pop	Orgánica
2022	Daniela de Izcue	Blank	Single				Pop	Sintética
2022	A.C.O	Me afecta	Single				Hip Hop	Sintética
2022	Anahi de Cardenas	Lick	Single				Pop	Sintética
2022	Paco Holguin	Jardin del sol	EP				Folk	Orgánica
2022	Roxie	Cuesta tanto	Single				Pop	Orgánica
2022	Desire Mandrite	Tamarindo	Single				Fusión Perú	Orgánica
2022	Skilbea	A veces la k4go	Single				Pop	Sintética
2022	Almirante Ackbar	Los libros mas grandes del mundo	Single				Rock	Orgánica

Figura 20. Tabla de análisis cuantitativo para las canciones trabajadas por Jorge Alayo en 2022.