



La macroforma en el álbum musical: articulaciones sonoro-musicales y procesos de producción en tres álbumes de Los Yetis

The macroform in the musical album: sonic-musical articulations and production processes in three albums by Los Yetis

Juan David Manco
Facultad de Artes y Humanidades,
Institución Universitaria ITM, Medellín
<https://orcid.org/0000-0001-6483-2656>
juanmanco@itm.edu.co

Daniel Marín Jaramillo
Facultad de Artes y Humanidades,
Institución Universitaria ITM, Medellín
<https://orcid.org/0000-0002-0450-3399>
danielmarin@itm.edu.co

Recibido: 10/ 4/2026

Aceptado: 27/ 5/2026

Resumen: El artículo examina la noción de macroforma en la música popular grabada en Colombia a partir del análisis de tres álbumes de Los Yetis producidos por Discos Fuentes entre 1966 y 1967. Partiendo de su conceptualización en la música académica, propone una relectura que entiende el álbum como unidad estética, técnica y perceptiva. El estudio integra análisis musical y musicología de la producción, identificando estrategias de cohesión macroformal basadas en la organización de parámetros como tonalidad, tempo, forma, instrumentación, duración, carácter, mezcla e intensidad. Los resultados evidencian coherencias macroformales en la organización de las canciones de cada álbum y una progresión desde la apropiación de repertorio internacional hacia la consolidación de una identidad autoral y experimental, lo que permite esbozar una lectura global del proyecto fonográfico del grupo. Se concluye que la macroforma constituye una categoría clave para el análisis de las músicas populares, incluso en ausencia de estructuras narrativas explícitas. Asimismo, el caso de Los Yetis ofrece un aporte específico a una musicología de la producción fonográfica en América del Sur al mostrar cómo, en el contexto de la industria colombiana de los años sesenta, las decisiones musicales y de producción configuran el álbum como unidad de sentido a gran escala¹.

Palabras clave: macroforma, álbum musical, música popular grabada, producción musical, Los Yetis

Abstract: The article examines the notion of macroform in recorded popular music in Colombia through the analysis of three albums by Los Yetis produced by Discos Fuentes between 1966 and 1967. Building on its conceptualization in art music, it proposes a reinterpretation that understands the album as an aesthetic, technical, and perceptual unit. The study combines musical analysis and the musicology of record production, identifying strategies of macroformal cohesion based on the organization of parameters such as tonality, tempo, form or structure, instrumentation, duration, character, mixing, and intensity. The results reveal macroformal coherences in the organization of the songs on each album and a progression from the appropriation of international repertoire toward the

1



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

consolidation of an authorial and experimental identity, which in turn enables a global reading of the group's phonographic project. The article concludes that macroform is a key category for the analysis of popular musics, even in the absence of explicit narrative structures. Furthermore, the case of Los Yetis offers a specific contribution to a musicology of phonographic production in South America by showing how, in the context of the Colombian music industry of the 1960s, musical and production decisions shape the album as a large-scale unit of meaning.

Keywords: macroform, album, popular music, record production, Los Yetis

El álbum musical ha sido tradicionalmente comprendido como una colección de canciones agrupadas bajo criterios de autoría, mercado o producción. Sin embargo, diversas aproximaciones han señalado que esta forma de organización excede la mera agregación, constituyendo una unidad estética compleja en la que convergen decisiones técnicas, sonoras y culturales (Frith 1996; Zagorski-Thomas 2014). En el campo de las músicas populares, esta complejidad ha llevado a proponer categorías propias centradas en el álbum como artefacto industrial y dispositivo de producción y escucha, más que como simple extensión de la lógica compositiva de la música académica. En ese marco, el presente artículo parte de una toma de posición explícita: en lugar de aplicar de manera directa categorías heredadas de la tradición analítica de la música académica, propone una relectura crítica de la noción de macroforma, entendida no como propiedad de la partitura, sino como dimensión emergente de la articulación entre canciones, decisiones de producción fonográfica y prácticas de escucha secuencial².

La reflexión sobre la macroforma del álbum ha estado frecuentemente restringida a los denominados álbumes conceptuales, es decir, aquellos que presentan una narrativa explícita o una unidad temática claramente definida. Este artículo propone desplazar esta restricción conceptual mediante la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo se configura la macroforma en el álbum musical cuando no existe una narrativa explícita y qué papel cumplen las decisiones de producción en dicha configuración? Para abordar esta problemática, se analizan tres álbumes de Los Yetis producidos por Discos Fuentes entre 1966 y 1967, en un momento de transformación de la industria musical colombiana caracterizado por la convergencia entre modernización tecnológica, circulación de repertorios internacionales y emergencia de subjetividades juveniles.

Metodológicamente, el artículo relaciona análisis musical y musicología de la producción para proponer una lectura macroformal que no depende de la existencia de un relato conceptual, sino de la interacción entre parámetros musicales, decisiones técnicas y modos de escucha. Esta perspectiva permite, por un lado, discutir críticamente la pertinencia de un aparato teórico heredado de la musicología tradicional y, por otro, aportar a una musicología de la producción fonográfica en América del Sur a partir de un caso situado en la industria colombiana de los años sesenta.

De la tradición analítica de la macroforma al álbum como unidad macroformal

La noción de macroforma se inscribe en la teoría musical de tradición académica como categoría para pensar la organización de las obras en una escala superior a las unidades

² Una versión preliminar de este artículo se presentó como ponencia en el I Simposio Internacional en Músicas Populares Urbanas, organizado por el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín del 13 al 15 de noviembre de 2025.

tradicionalmente privilegiadas por el análisis. Su problematización parte de la revisión de las formas de articulación y unidad en obras multimovimiento de la música clásica, donde distintos modelos han intentado explicar la relación entre partes relativamente autónomas que configuran una totalidad significativa.

En este contexto, la dimensión macroformal abarca obras compuestas por varios movimientos, actos o secciones, históricamente denominadas como *formas compuestas* (Goetschius 2008), *conjuntos de sonatas* (Bas 1947), *formas cíclicas* (Kühn 2003) o *ciclos multimovimiento* (Ratner 1980). Estos enfoques comparten la preocupación por describir los principios de organización que permiten articular unidades relativamente independientes dentro de una estructura de mayor escala. No obstante, una revisión de tratados de forma musical –incluyendo los de Goetschius 2008; Schönberg 1989; Kühn 2003; Bas 1947; Zamacois 2002; Forte y Gilbert 2003; Berry 1986; Green 1979; Caplin 1998; Davie 1966 y Tovey 2013– revela una paradoja: mientras las dimensiones microformales (motivos, células, frases, períodos) y mesoformales (formas por secciones) reciben un desarrollo exhaustivo, la macroforma aparece escasamente conceptualizada como objeto teórico autónomo y suele quedar implícita en descripciones generales de obras extensas.

En este panorama, los aportes de Hepokoski y Darcy (2006) y Newman (1983) precisan que la macroforma se configura en las relaciones entre movimientos dentro de una obra, enfatizando la construcción de continuidad, contraste, equilibrio y direccionalidad a gran escala. Sin embargo, esta clarificación permanece inscrita en un aparato centrado en la obra escrita para concierto, la figura del compositor y la partitura como soporte privilegiado, cuyos supuestos resultan problemáticos cuando se trasladan sin mediación al campo de las músicas populares grabadas.

El desplazamiento hacia el álbum implica, precisamente, reconfigurar esta herencia. La macroforma no se reduce a la suma de partes, sino que describe un campo de relaciones emergentes entre unidades mesoformales –movimientos, danzas, canciones– que adquieren sentido en su integración en una totalidad, perceptible como recorrido expresivo que trasciende la lógica interna de cada segmento individual. El presente estudio retoma críticamente esta tradición: asume la macroforma como dimensión constructiva que enlaza unidades relativamente autónomas en una totalidad, pero desplaza su campo de aplicación desde la obra multimovimiento hacia el álbum de música popular grabada, reconfigurando el concepto a partir de la secuenciación de canciones, las decisiones de producción fonográfica y las prácticas de escucha.

En este marco, la unidad macroformal se articula a partir de las canciones que, reunidas en un soporte fonográfico, configuran una totalidad estética, sonora y, en muchos casos, narrativa. El álbum emerge como dispositivo privilegiado en el que la macroforma adquiere materialidad, no solo como secuencia de pistas, sino como experiencia de escucha intencionada y extendida en el tiempo. Esta dimensión ha sido reivindicada por diversos artistas contemporáneos: la cantautora y multinstrumentista británica Adele (1988-), por ejemplo, solicitó en 2021 la eliminación del botón de reproducción aleatoria en la interfaz de sus discos en Spotify, argumentando que los álbumes no se crean “sin ningún motivo” en cuanto al orden de las canciones, sino como historias que deben ser escuchadas tal como fueron concebidas, gesto que evidencia la persistencia de una concepción del álbum como forma deliberadamente organizada donde la secuenciación es central para la construcción de sentido (Adele 2021).

Hablar de música popular grabada implica, en este contexto, reconocer que la macroforma se configura en el espacio de la producción. Es en los procesos de grabación,

edición y mezcla donde se toman decisiones que no solo responden a condicionamientos técnicos, sino que participan activamente en la construcción estética del objeto musical; por ello, la perspectiva de la musicología de la producción resulta clave. Frith y Zagorski-Thomas sostienen que “en el estudio las decisiones técnicas son estéticas, las decisiones estéticas son técnicas y todas las decisiones son musicales” (2012: 3), lo que permite extender esa lógica al ámbito macroformal: decisiones relativas a la secuenciación de pistas, la duración de los temas, las transiciones entre canciones o la distribución de intensidades no constituyen meros aspectos operativos, sino que forman parte de una poética de la organización a gran escala.

En consecuencia, la macroforma no es únicamente el resultado de una estructura compositiva previa, sino una construcción que emerge del entramado de decisiones que configuran el objeto fonográfico y que se actualiza en la experiencia de escucha. Mientras en la música académica la macroforma puede pensarse sobre todo como estructura inscrita en la partitura, en la música popular grabada esta dimensión se manifiesta fundamentalmente en la escucha: las macroformas no son, en sentido estricto, escritas, sino escuchadas, se constituyen en la percepción de relaciones entre canciones y en la construcción de recorridos energéticos, tímbricos y afectivos que solo se activan plenamente en la escucha secuencial del álbum. En el contexto contemporáneo, marcado por la fragmentación de la escucha y las lógicas algorítmicas, las prácticas de escucha integral del álbum pueden entenderse como formas de reactivación de la macroforma y, en algunos casos, como gestos de resistencia frente a la desarticulación de la experiencia musical.

Así entendido, el álbum como unidad macroformal no es solo un formato histórico, sino un dispositivo estético en el que convergen producción, organización formal y experiencia perceptiva; esta concepción permite ampliar el análisis más allá de los álbumes conceptuales y reconocer que la macroforma puede emerger de múltiples estrategias de articulación –musicales, técnicas y perceptivas– que configuran la escucha como proceso de construcción de sentido a gran escala en el tiempo.

Producción fonográfica y macroforma del álbum

La musicología de la producción (Abeillé 2013; Juan de Dios Cuartas 2016; Frith y Zagorski-Thomas 2012) ha planteado un desplazamiento fundamental en la comprensión de la música grabada: el estudio fonográfico deja de concebirse como espacio de mero registro para entenderse como laboratorio de construcción estética y técnica. La obra musical no preexiste a su mediación tecnológica, sino que se configura en el propio proceso de producción, donde decisiones técnicas, creativas y perceptivas se articulan de manera inseparable.

En este marco, la macroforma puede pensarse también como efecto de ese entramado productivo. Decisiones relativas a la secuenciación de pistas, la duración de los temas, las transiciones, la mezcla, la intensidad o incluso el diseño paratextual –portadas, textos, orden visual– constituyen elecciones estéticas que inciden directamente en la organización a gran escala del álbum. La macroforma no es, en consecuencia, una estructura abstracta independiente del proceso productivo, sino el resultado de una serie de decisiones que se inscriben en el objeto fonográfico y se actualizan en la experiencia de escucha.

Este enfoque permite comprender cómo los productos culturales derivados de distintos regímenes de producción han configurado formas específicas de escucha asociadas aquí a la noción de macroforma. El paso del formato de 78 rpm al LP de 33⅓ rpm marca un momento clave: inicialmente, el álbum en música popular funciona como dispositivo de

agregación –similar al álbum fotográfico en el que se insertan unidades independientes–, proyectando una idea de totalidad desde lo material más que desde la experiencia auditiva. Con la consolidación del LP de 33⅓, la macroforma adquiere una dimensión plenamente perceptiva: la posibilidad de una escucha prolongada, relativamente continua y organizada en secuencias extensas permite la emergencia de recorridos sonoros que exceden la lógica fragmentaria del single y convierten la forma a gran escala en una experiencia sensorial, simbólica y temporal.

En esta línea, Abeillé (2013) distingue entre macroforma material y macroforma audible. La primera remite a las condiciones impuestas por los soportes tecnológicos –duración, formato, restricciones físicas–, mientras que la segunda se refiere a la percepción secuencial de las relaciones entre las canciones en la escucha. Esta distinción subraya que la macroforma no es unívoca ni enteramente controlable por el productor o el compositor, sino que emerge de la interacción entre las posibilidades del soporte, las decisiones de organización y las prácticas efectivas de escucha, que pueden ser lineales, fragmentarias o reordenadas por el oyente.

Cada tecnología configura, en este sentido, modos específicos de organización macroformal. El vinilo introduce una segmentación estructural en caras A y B que condiciona la distribución de duraciones, intensidades y clímax, obligando a concebir el álbum como estructura bipartita donde cada lado puede funcionar como unidad relativamente autónoma –una “obra dentro de la obra”– con sus propias lógicas de tensión y resolución; además, el carácter ritual del formato –poner el disco, manipular el objeto, leer la carátula– refuerza una experiencia de escucha situada y corporal. En este sentido, el casete se comporta de manera similar al LP por contener dos lados que condicionan la experiencia de escucha. Sin embargo, el casete virgen agrega una dimensión de flexibilidad y apropiación: la posibilidad de grabar, regrabar y reorganizar contenidos permite al usuario intervenir directamente en la secuencia, dando lugar a prácticas como el mixtape, donde la macroforma deja de ser una propiedad fija del objeto para convertirse en proceso abierto y social, lo que desestabiliza la idea de una macroforma autoral cerrada.

El CD, en contraste, amplía la duración disponible y elimina las restricciones físicas del vinilo y del casete, favoreciendo una linealidad potencialmente continua, pero también una mayor accesibilidad a la fragmentación: la selección inmediata de pistas introduce una tensión entre secuencialidad y acceso directo y ágil a una canción, de modo que la macroforma se vuelve simultáneamente más extensa y vulnerable a su disolución en la escucha fragmentaria. Finalmente, las plataformas digitales y el streaming introducen una transformación aún más radical: la secuencia deja de estar necesariamente definida por el objeto álbum y pasa a depender de lógicas algorítmicas y aleatorias, configurando macroformas dinámicas o por *moods* (Neto et al 2024), donde la escucha se fragmenta, se personaliza y se reconfigura constantemente, desplazando la centralidad del álbum hacia la playlist y el flujo continuo de contenidos.

En síntesis, los soportes tecnológicos no solo determinan la materialidad de la obra, sino que configuran sus formas de escucha, su lógica narrativa y su lugar en la cultura musical. Cada tecnología propicia una forma particular de macroforma y redefine la relación entre técnica y estética, entre producción y percepción, de modo que la macroforma en la música popular grabada no puede entenderse al margen de sus condiciones tecnológicas. Esta perspectiva resulta fundamental para el presente estudio, porque permite situar la macroforma no como estructura abstracta, sino como fenómeno emergente de la interacción entre producción, soporte y escucha; así, el análisis de los álbumes de Los Yetis no solo

identifica relaciones musicales entre canciones, sino que atiende a cómo dichas relaciones están mediadas por las condiciones técnicas y culturales de su producción y circulación.

De la obra al continuo: más allá del álbum conceptual

En el ámbito de la música popular grabada, la noción de macroforma se ha asociado con frecuencia al álbum conceptual, entendido como una obra en la que todas las canciones se articulan en torno a un relato temático o una unidad discursiva explícita (Frith 1996; Sorensen 2019). Desde esta perspectiva, la coherencia macroformal se funda en la existencia de un principio organizador externo –narrativo, lírico o programático– que otorga sentido de totalidad al conjunto. Si bien este enfoque ha permitido reconocer el álbum como unidad estética compleja, tiende a restringir la comprensión de lo macroformal a estructuras cerradas y deliberadamente planificadas, de modo que buena parte de la producción fonográfica sin concepto narrativo unificado queda fuera del marco interpretativo o se considera mera agregación de canciones sin cohesión significativa.

Frente a esta limitación, Sorensen (2019) propone la noción de continuo macroformal como alternativa teórica para ampliar el campo de análisis. En lugar de concebir la macroforma como propiedad binaria –presente o ausente según exista o no un concepto explícito–, el continuo macroformal permite identificar distintos grados y tipos de cohesión al interior del álbum, atendiendo a cómo se articulan sus materiales en un espectro de posibilidades.

Desde esta perspectiva, la unidad macroformal no depende exclusivamente de la narratividad, sino que puede emerger de la recurrencia y organización de parámetros musicales y de producción: timbre, armonía, carácter, tempo, intensidad, mezcla o ambientalidad sonora, entre otros. Estos elementos generan redes de continuidad, contraste o transformación que configuran una experiencia de conjunto incluso en ausencia de un relato explícito, de modo que la cohesión del álbum se construye a partir de relaciones perceptivas que operan simultáneamente en varios niveles.

El concepto de continuo macroformal permite, además, integrar de manera más consistente la dimensión de la escucha. Cuando la macroforma no está garantizada por una narrativa evidente, su reconocimiento depende en gran medida de la experiencia del oyente, que construye sentido al identificar patrones, recurrencias y contrastes a lo largo del recorrido del álbum; la forma a gran escala se configura así en la relación entre diseño sonoro y experiencia auditiva, más que en la sola coherencia temática.

En este marco, la escucha se entiende como recorrido sensorial y corporal guiado por el diseño integral de la producción: disposición de canciones, gestión de la energía, evolución tímbrica y organización de intensidades, que contribuyen a estructurar la experiencia del álbum como unidad. Este enfoque resulta especialmente pertinente para repertorios que, como el de Los Yetis, no responden a la lógica del álbum conceptual, pero presentan formas de articulación que evidencian una organización a gran escala; el continuo macroformal permite reconocer estrategias de cohesión musicales, técnicas y perceptivas y, en consecuencia, desplaza la noción de obra cerrada hacia un campo analítico más amplio, donde la macroforma deja de ser excepción para convertirse en herramienta para pensar la diversidad de modos en que los álbumes construyen sentido en la música popular grabada.

Los Yetis y la industria fonográfica colombiana en los años sesenta

El presente estudio se inscribe en el marco del proyecto de investigación “Discos Fuentes en la memoria colectiva de Colombia”³, lo que permite situar el análisis en una perspectiva que articula historia, producción y circulación de la música popular grabada. En este contexto, se ha seleccionado como estudio de caso la producción discográfica de Los Yetis, no solo por su relevancia en la configuración del sonido rocanrolero en Medellín durante la década de 1960, sino también por su estrecha relación con los procesos de producción impulsados por Discos Fuentes.

La trayectoria de Los Yetis resulta particularmente significativa para comprender la encrucijada entre industria, tecnología y subjetividad juvenil en la Colombia de los años sesenta. Formados en Medellín en 1965 como un trío vocal, el grupo irrumpió en el panorama musical nacional apostando por el lenguaje del rock anglosajón, el cual fue apropiado y resignificado en función de las condiciones culturales locales. Más que una simple adopción estilística, este proceso puede entenderse como una operación de mediación en la que repertorios globales fueron traducidos y reconfigurados en un nuevo contexto de sentido.

En este marco, la emergencia de Los Yetis puede leerse también como la manifestación de una sensibilidad generacional asociada a la modernidad y la rebeldía juvenil, en una sociedad atravesada por fuertes tensiones entre tradición y cambio. Su propuesta musical no solo introdujo nuevos lenguajes sonoros, sino que contribuyó a la construcción de imaginarios culturales que desbordan los marcos establecidos de la música popular colombiana de la época.

La consolidación del grupo no puede comprenderse sin el papel determinante de Discos Fuentes, uno de los actores más influyentes en la historia de la industria musical latinoamericana. Fundada en 1934 en Cartagena, esta disquera desempeñó un rol central en los procesos de modernización tecnológica del país, siendo pionera en la producción, grabación, prensado y distribución industrial de música tropical. Su infraestructura técnica y su capacidad de circulación la posicionaron como un nodo fundamental en la configuración del campo musical colombiano del siglo XX.

La incorporación de Los Yetis a su catálogo en 1966 representó un punto de inflexión significativo. Tradicionalmente asociada a repertorios tropicales y bailables, la apertura del sello hacia la música juvenil vinculada al rock evidencia tanto una adaptación a las transformaciones culturales del momento como una ampliación de sus estrategias de producción. Este gesto no solo legitimó el rock como fenómeno cultural relevante en el contexto colombiano, sino que configuró un espacio de convergencia entre la industria consolidada y las nuevas estéticas urbanas.

El diálogo creativo entre la agrupación y el sello se materializó inicialmente en la compilación *14 Impactos Juveniles* (1966), seguida por la producción de tres álbumes propios: *Los Yetis* (1966), *Los Yetis Vol. 2* (1967) y *Olvídate* (1967). Este conjunto constituye un corpus particularmente pertinente para el análisis macroformal, en la medida en que permite observar procesos de continuidad y transformación en la organización a gran escala de la música popular grabada.

En este contexto, la alianza entre Los Yetis y Discos Fuentes puede entenderse como un proyecto fonográfico que articula tres dimensiones fundamentales: la infraestructura industrial del sello, los nuevos lenguajes sonoros asociados al rock y una sensibilidad crítica

³ Proyecto desarrollado y financiado por la Institución Universitaria ITM entre los años 2020 y 2022.

vinculada a corrientes contraculturales. En este último aspecto, resulta relevante la conexión con el nadaísmo, movimiento literario y filosófico liderado por Gonzalo Arango, cuya influencia se manifiesta en la incorporación de una actitud experimental, irreverente y crítica frente a las estructuras culturales dominantes.

Este entramado local se inscribe, a su vez, en un escenario internacional marcado por profundas transformaciones en la producción musical. Durante la década de 1960, el desarrollo de tecnologías como la grabación multipista, la expansión del rol del productor y la consolidación del estudio de grabación como espacio creativo redefinieron las posibilidades del sonido musical, mientras figuras como Phil Spector o Berry Gordy y álbumes como *Pet Sounds* (1966) de The Beach Boys o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de The Beatles consolidaron la idea del álbum como unidad estética coherente, en la que la secuenciación, el diseño sonoro y las decisiones de producción desplazaron la lógica del *single* hacia una concepción del álbum como obra.

En consecuencia, el caso de Los Yetis permite observar cómo estas transformaciones globales fueron apropiadas y reconfiguradas en un contexto local, dando lugar a formas particulares de organización macroformal. Sus álbumes no solo reflejan la incorporación de lenguajes internacionales, sino que evidencian la interacción entre producción, industria y cultura en la construcción de la música popular grabada, de modo que el análisis de su producción discográfica busca comprender cómo la macroforma emerge como resultado de un entramado de mediaciones tecnológicas, industriales y simbólicas, que configuran tanto el objeto musical como su experiencia de escucha; en este sentido, el presente estudio aporta a una musicología de la producción fonográfica situada en América del Sur.

Metodología: articulación entre análisis macroformal y continuo macroformal

La metodología empleada para el análisis de la macroforma en los álbumes de Los Yetis articula dos propuestas teórico-metodológicas complementarias: el enfoque macroformal desarrollado por Juan David Manco (2021) y el modelo del *concept album continuum* propuesto por Paige Sorensen (2019). Esta convergencia permite abordar la música popular grabada desde una perspectiva que integra dimensiones estructurales, productivas y perceptivas en un mismo marco analítico.

El enfoque de Manco se inscribe en la tradición del análisis formal de la música académica, pero amplía su alcance al incorporar parámetros que exceden la partitura. En su modelo, la macroforma se construye a partir de la articulación de múltiples dimensiones musicales –duración, altura, estructura, timbre, intensidad, métrica, organización temática– junto con elementos contextuales, interpretativos y de producción fonográfica, de modo que la forma se entiende como una red de relaciones entre factores internos y condiciones de realización sonora.

Por su parte, Sorensen (2019) propone el *concept album continuum* como herramienta metodológica para analizar la cohesión en la música popular grabada. La unidad del álbum deja de concebirse como condición dicotómica –hay o no hay “concepto”– y pasa a comprenderse como un espectro en el que distintas estrategias de articulación –recurrencia de parámetros musicales: melodía, ritmo, armonía, motivos, narrativas explícitas o implícitas, coherencia visual, transiciones entre canciones, consistencia autoral– pueden operar simultáneamente en diferentes grados.

La articulación entre ambos enfoques produce una metodología que conserva la precisión del análisis formal y, al mismo tiempo, incorpora la flexibilidad necesaria para las particularidades de la música popular grabada.

A partir de esta integración se definieron dos grandes campos de análisis: musical y de producción. Esta división no supone una separación ontológica entre ambas dimensiones, sino una estrategia analítica que permite observar con mayor claridad los distintos niveles en los que se construye la macroforma; la tabla 1 presenta los parámetros específicos considerados en cada campo (tonalidad, forma, tempo, instrumentación, carácter, versión/original, duración, mezcla, estéreo e intensidad). El procedimiento consistió en: a) relevar estos parámetros canción por canción en cada álbum; b) sistematizar la información en matrices comparativas; y c) analizar, a partir de ellas, patrones de recurrencia, contraste y transformación que contribuyen a la continuidad, la direccionalidad y la construcción de clímax a gran escala.

Área	Parámetro	Definición breve
Musicales	Tonalidad	Relación tonal y campos armónicos globales.
	Forma-estructura	Diseño formal de cada canción y cómo esta estructura contribuye a la macroforma del álbum.
	Tempo	Velocidades y sus variaciones a lo largo del álbum o EP.
	Instrumentación	Colores tímbricos y agrupaciones instrumentales, permanencia o cambios.
	Carácter	Cualidad expresiva predominante (anímico, nostálgico, energético, etc.).
	Versión/original	Identificación de covers y temas originales, su papel en la secuencia.
	Duración aproximada	Longitud (tiempo) de cada canción y sus proporciones dentro del álbum.
Producción	Tono (mezcla)	Perfil sonoro general de la mezcla (brillante, oscuro, balance tonal).
	Estéreo	Distribución del sonido en el espacio (panco, profundidad, efectos).
	Intensidad	Dinámica de ejecución y de mezcla, perfiles de volumen a nivel global y local.

Tabla 1. Parámetros de análisis musicales y de producción.

Sobre esta base, el continuo macroformal se empleó para interpretar los parámetros relevados no como elementos estáticos, sino como vectores de cohesión que operan en distintos grados y combinaciones. La macroforma se concibe así no como estructura fija, sino

como campo dinámico de relaciones que se actualiza en la experiencia de escucha: el análisis pondera cómo determinadas configuraciones de parámetros musicales y de producción sitúan cada álbum –y el conjunto de los tres– en un lugar específico dentro del espectro de posibilidades macroformales.

Los Yetis (1966): la macroforma como continuidad de la apropiación

En la carátula del primer álbum se observa a la agrupación en su etapa inicial, cuando eran un trío vocal. Aparecen Juancho López, Iván Darío López y Juan Nicolás Estela vestidos con trajes elegantes que remiten a la estética de los conjuntos vocales de *doowop* norteamericanos. Este elemento visual no es meramente decorativo, sino que sugiere una orientación estética centrada en el tratamiento vocal, con implicaciones en la configuración macroformal del álbum, particularmente en la recurrencia y el protagonismo de las voces a lo largo de las canciones. Asimismo, este primer trabajo contó con el acompañamiento de la agrupación Los Ampex de Bogotá, lo que contribuye a la consolidación de una sonoridad específica en esta etapa inicial⁴.

El primer álbum de Los Yetis se configura macroformalmente a partir de un principio dominante de apropiación y mediación cultural. Como se evidencia en la tabla 2, once de las doce canciones corresponden a versiones o adaptaciones de repertorio internacional, muchas de ellas traducidas al español. Este predominio no debe interpretarse como una ausencia de unidad, sino como el eje estructurante del álbum, en la medida en que configura un continuo de referencialidad internacional que articula la escucha y posiciona al grupo dentro del campo del rock global. La reiteración de versiones define una identidad sonora basada en la traducción cultural, donde la cohesión emerge de la consistencia del gesto de apropiación.

Desde el punto de vista de la organización interna, la cara A presenta una notable continuidad rítmica y expresiva. Las primeras canciones mantienen un tempo relativamente estable y caracteres cadenciosos, entendidos como una intensidad y velocidad rítmica moderadas: no están pensadas para el baile rápido, pero sí para un movimiento corporal medio que tampoco llega a ser lento, generando una experiencia de escucha homogénea que sólo se ve alterada hacia el final del disco mediante un incremento en su carácter y velocidad, produciendo un efecto de acumulación que estructura la percepción de la cara A como una unidad dinámica.

Aunque las canciones 1 y 2 de la cara A presentan saxofón y órgano respectivamente, la instrumentación general –guitarra, bajo, batería, voces y pandereta– se mantiene constante a lo largo del álbum, reforzando la coherencia tímbrica, mientras que la predominancia del modo mayor contribuye a la construcción de una atmósfera uniforme.

La cara B se abre con dos canciones que proyectan el mismo carácter de los dos últimos tracks de la cara A, generando una relación de continuidad energética en la sonoridad (ver figura 2). Adicionalmente, introduce un mayor grado de contraste, particularmente en el plano tonal, al incorporar canciones en modo menor que amplían el espectro expresivo. Además, las canciones en menor son las más cortas de todo el lado B y de todo el álbum.

⁴ La carátula de este disco se puede ver en el artículo anterior de este dossier, “Los Yetis y la construcción visual del rock colombiano en las carátulas discográficas de la década de 1960” (nota del editor).

Macroforma musical Los Yetis (1966)								
		Tonalidad	Tempo /bpm	Forma o estructura	Instrumentación	Duración aprox.	Carácter	Versión/ Original
CARA 1								
1	Shimmy Shimmy Ko Ko Bop	Eb-E-F- F#	114	Intro-a1 (coro)-b1 (verso)-a2-b2 -a3-b3-a4-a4	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta, Saxofón	2:12	Cadencioso / lento	Versión
2	Como el corazón me late	E	116	Intro-a1-b1-a2-a1-b2-a2-interludio-b3-a3	Guitarra, bajo, batería, voces, órgano, pandereta	2:06	Cadencioso / lento	Versión
3	Siluetas	G - A	117	Intro-a1-a2-b-a1-a1-a2-b-a1 - intro b-a1	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:06	Cadencioso / lento	Versión
4	El juego del amor	A	112	Intro-a1-b-a1-b-c-a1-b-interludio-a1-b-b	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:01	Cadencioso / lento	Versión
5	Quiero hablarte	A	152	Intro-a1-a2-b-a1-a2-b-c-c2-a1-a2-b-c-c2-a1-a2-b	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:02	Enérgico / rápido	Versión
6	Help	G	203	Intro (voces)-a1-a2-b-b'-a1-a2-b-b'-a1-a2-b-b' coda	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:05	Enérgico / rápido	Versión
CARA 2								
1	La bamba	A	144	Intro -a1-b1-a2-b2-a3-b3-interludio (solo guit.)-a4-b4	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	3:51	Enérgico / rápido	Versión
2	Caminando con mi ángel	G	124	a1-a2-b1-a3-Interludio-b2-a4-a5	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:14	Enérgico / rápido - Corrido-	Versión
3	Tú me dijiste adiós	C	122	Intro-a1-a2-b1-b2-a3-Interludio-b1-b2-a4-codeta	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:44	Cadencioso / lento	Versión
4	Porque te vas	C	142	Intro-a1-b1-a2-b2-c-a3-b3-c-a4-b4 - codeta	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:47	Cadencioso / lento	Versión
5	La pócima del amor	Am	130	a1-a2-b1-a3-Interludio (solo guit.)-a4-codeta	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	1:58	Cadencioso / lento	Versión
6	Ya no aguanto más	Em	147	Intro-a1-a1-b1-interludio (solo guit.)-a2-a2-b2-codeta	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	1:52	Cadencioso / movido	Original

Tabla 2. Información de parámetros musicales en *Los Yetis* (1966).

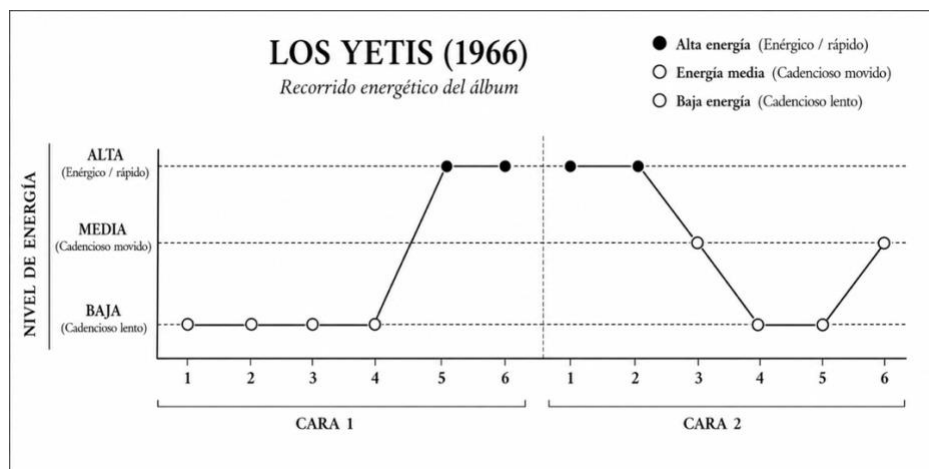


Figura 2. Recorrido energético de álbum *Los Yetis* (1966)⁵.

No obstante, el elemento más significativo en términos macroformales es la ubicación de la única composición original del álbum –“Ya no aguanto más”– al final de la secuencia, decisión que puede interpretarse como un gesto simbólico: la autoría emerge como cierre, luego de un recorrido de validación dentro del canon internacional.

En términos de producción de audio (ver figuras 3 a 5 y tabla 3), se tuvieron en cuenta las características tímbricas de las mezclas, la apertura y el uso del panorama estéreo y la intensidad entre canciones, con el fin de identificar continuidades y contrastar estos aspectos con *Pet Sounds* (The Beach Boys, 1966), álbum considerado por muchos como un cenit de la calidad sonora de la época. El primer álbum de Los Yetis no presenta mayores cambios en ninguno de estos elementos: mantiene un paneo y un nivel de volumen muy estables a lo largo del trabajo, aunque algunos temas tienen un poco más de carga energética hacia el lado derecho. Tímbricamente, la preponderancia de las frecuencias medias-altas lo vuelve relativamente estridente en comparación con el álbum de referencia y con otras producciones del sello en esos años.



Figura 3. Gráfico del tono del álbum *Los Yetis* (1966) en color azul y de *Pet Sounds* (1966) en color naranja⁶.

⁵ Imagen elaborada con apoyo de inteligencia artificial generativa a partir de parámetros analíticos definidos por los autores.

⁶ Imagen tomada del software: *Metric AB - Adptr audio*.

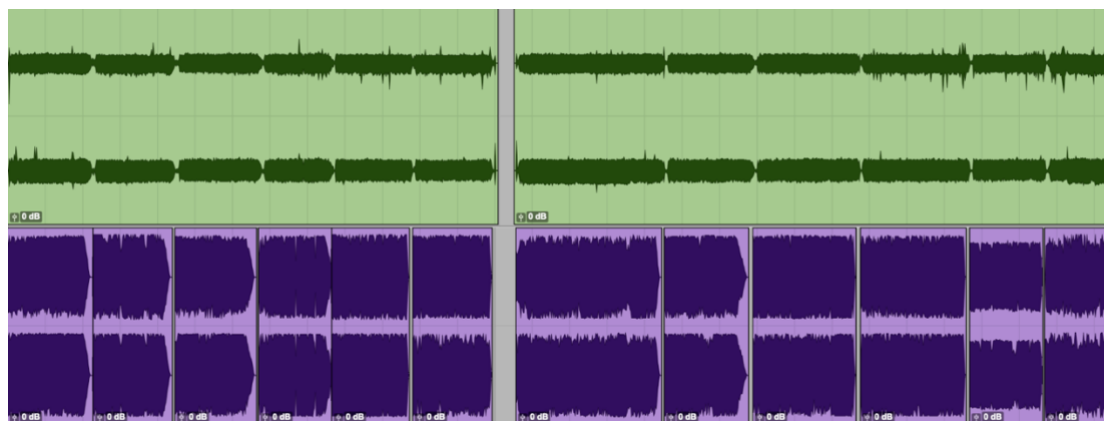


Figura 4. Gráfico de intensidad del álbum *Los Yetis* (1966). Arriba vinilo digitalizado, abajo archivos digitales importados a *Pro Tools*.



Figura 5. Gráfico de estéreo del álbum *Los Yetis* (1966) en color azul y de *Pet Sounds* (1966) en color naranja⁷.

En conjunto, el álbum configura una macroforma coherente basada en la gestión de la energía, la continuidad tímbrica y la lógica de la apropiación. Más que una colección de canciones, se presenta como un dispositivo de mediación que prepara el terreno para la emergencia de una identidad propia en los trabajos posteriores.

⁷ Imagen tomada del software: *Metric AB - Adptr audio*.

Parámetro	Valoración cualitativa
Mezcla (tono)	Este álbum presenta un sonido más balanceado y menos cargado en frecuencias medio-altas. La zona comprendida entre 1 kHz y 5 kHz se encuentra mejor controlada a lo largo del disco, aunque el álbum exhibe un sonido más equilibrado que su predecesor, todavía carece de la definición, claridad y balance que poseen álbumes referentes o “estándares” de la época e incluso otras producciones del sello Discos Fuentes de ese periodo.
Intensidad	Se aprecia un mayor uso del contraste en los niveles de intensidad entre canción y canción; aunque las diferencias no son especialmente pronunciadas.
Estéreo	Este álbum posee una imagen estéreo más estática que el anterior, menos cargas en momentos en algún lado específico, se mantiene constante a lo largo del álbum.

Tabla 3. Valoración cualitativa de los parámetros de producción en el álbum *Los Yetis* (1966).

***Los Yetis Vol. 2* (1967): la macroforma como tensión entre autoría y referencia**

En esta carátula se presenta la banda en su formación completa, incorporando a Norman Smith en el bajo y a Hernán Pabón en la batería. A diferencia del álbum anterior, la imagen –a color y compuesta por fotografías de los músicos en acción– enfatiza la dimensión performativa del grupo, mostrándolos en plena actividad musical. Este recurso visual no solo documenta una ampliación instrumental, sino que también proyecta una identidad artística más consolidada⁸. Como se señala en González (2022: 82), una imagen como esta “busca hacer una suerte de manifiesto sobre los procesos productivos y creativos del disco, o sobre sus formas de hacer”. En este sentido, la carátula puede leerse como un elemento paratextual que anticipa una transformación en la configuración macroformal del álbum, particularmente en relación con el aumento de la autoría y la experimentación que caracterizan este segundo trabajo.

En este álbum se produce un desplazamiento significativo en la organización macroformal, marcado por el aumento de composiciones originales –siete de doce canciones– y la incorporación de elementos experimentales. Este cambio introduce una nueva lógica estructural basada en la tensión entre lo propio y lo apropiado (ver tabla 4). A diferencia del primer álbum, donde la cohesión se construía a partir de la reiteración de un mismo gesto, aquí la macroforma se articula mediante el contraste: las canciones originales no solo incrementan su presencia, sino que incorporan recursos que amplían el campo expresivo, como la inclusión de textos del nadaísmo o la exploración de nuevas sonoridades.

⁸ La carátula de este disco se puede ver en el artículo anterior de este dossier, “Los Yetis y la construcción visual del rock colombiano en las carátulas discográficas de la década de 1960” (nota del editor).

Macroforma musical Los Yetis Vol 2 (1967)								
		Tonalidad	Tempo /bpm	Forma o estructura	Instrumentación	Duración aprox.	Carácter	Versión/ Original
CARA 1								
1	Llegaron Los Peluqueros	C#	147	Intro-a1- interludio-b1- interludio-a2- interludio con voz a3- Interludio con voz a4-c-coda	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta, armónica	3:47	Cadencioso / movido	Original
2	Vete Ya	F	133	a1-a2-b-a3- interludio (solo guitar)-a4-a5	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	1:52	Enérgico / rápido	Original
3	Amor Sideral	F	118	Intro-a1-b1- intro-a2-b2-c- intro-a3-b3-c- muriendo	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:50	Cadencioso / lento	Original
4	No Me Digas Adiós	Eb	146	Intro-a1-a2-b- a3-(solo guitar)- b-a4-coda	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:23	Cadencioso / movido	Versión
5	Delirio	Ab	215	b-a1-a2-b-b- (interludio)-a3- b-b coda	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	1:42	Enérgico / rápido	Versión
6	Borracho	Db	117	Intro-a1-a2-b- a3-b- (interludio)-b- Coda con Intro	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:04	Enérgico / rápido	Versión
CARA 2								
1	Pedimos la paz	Bbm-Bb	135	Intro-a1-a2-b- (puente)-a1-a2- b-b-outro	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:13	Cadencioso / Movido	Original
2	Mr. Shoemaker	F#m	193	Intro-a1-b-(solo guitar)-a2-b- (solo guitar)-a3 outro	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	1:39	Cadencioso / movido	Original
3	Canción De Un Perdón	Db	142	Intro-a1-b-a2- (interludio)-b- a3-(interludio armónica)-a3	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta, armónica	1:52	Cadencioso /movido	Original
4	Yo Grito	F#	155	Intro ext. -a1- a2-intro-(solo guitar)-c-a3-	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:29	Enérgico / movido	Versión
5	Llegó El Desorden	Db	156	Intro-a1-a2-a3- a4-(solo armónica)-a5	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta, armónica	1:56	Cadencioso / movido	original
6	Jinetes En El Cielo (instrumental)	Bbm	143	Intro-a1-a2- (solo guitar. ext.)-a3-a4- Outro guitar	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	3:23	Cadencioso / movido	Versión instrume ntal

Tabla 4. Información de parámetros musicales en *Los Yetis Vol. 2* (1967).

Desde el punto de vista estructural, el álbum presenta una organización que refuerza la dimensión cíclica del soporte LP. Las canciones de mayor duración se ubican al inicio y al final de cada cara, generando puntos de anclaje perceptivo y sugiriendo una planificación consciente de la macroforma como recorrido. En la cara A, la secuencia inicia con “Llegaron los peluqueros”, pieza que articula el cruce entre rock y la contracultura literaria; a partir de allí se observa una progresión hacia mayores niveles de energía, con un punto de máxima

intensidad hacia el final del lado (ver figura 7). La diversidad tonal y la incorporación de nuevos recursos tímbricos —como la armónica— contribuyen a una mayor complejidad interna.

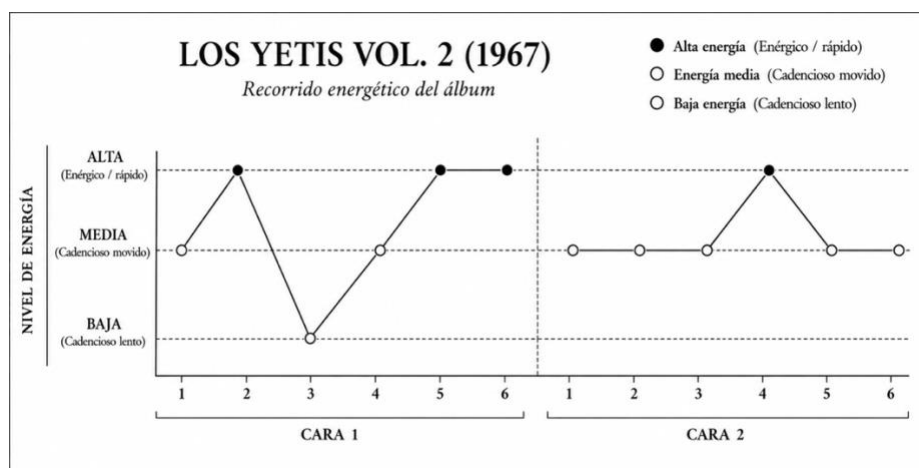


Figura 7. Recorrido energético de álbum *Los Yetis Vol. 2* (1967)⁹.

La cara B acentúa esta tendencia hacia la experimentación. La presencia de versiones disminuye, permitiendo que las composiciones propias dominen el recorrido, mientras que la inclusión de piezas instrumentales y una organización tonal que sitúa tonalidades menores en posiciones estructurales clave refuerzan el carácter contrastante de esta cara. En este álbum, la macroforma se construye como un espacio de negociación entre continuidad y ruptura: la referencia al repertorio internacional no desaparece, pero se integra en un proceso de afirmación autoral que transforma la lógica del conjunto, de modo que el álbum deja de ser principalmente un dispositivo de mediación para convertirse en un campo de exploración estética.

Teniendo en cuenta que la instrumentación se mantiene igual que en el álbum anterior, puede concluirse que el timbre del segundo álbum es, en general, algo menos estridente, con un sonido más balanceado y menos cargado en frecuencias medias-altas (ver figuras 8 a 10 y tabla 5). Al igual que en el análisis musical, se aprecia un mayor uso del contraste en los niveles de intensidad entre canción y canción; aunque las diferencias no son especialmente pronunciadas. El manejo de la panoramización (paseo) en este álbum también es más estable que en el primero y presenta un comportamiento estéreo más balanceado, sin cargas particulares en ninguno de los dos lados.

En términos de definición tímbrica, el sonido de este segundo álbum se sitúa a cierta distancia de producciones representativas de Discos Fuentes en la misma época: comparado con *Nuevo Ritmo..!* (Los Corraleros de Majagual, 1966), presenta menor claridad en la separación entre instrumentos y efectos, menos peso en las frecuencias bajas y una sonoridad general más alejada del estándar del sello en esos años.

⁹ Imagen elaborada con apoyo de inteligencia artificial generativa a partir de parámetros analíticos definidos por los autores.

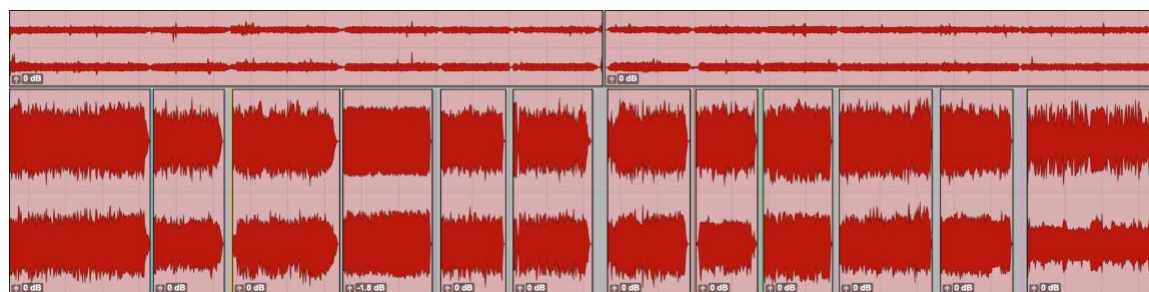


Figura 8. Gráfico de intensidad del álbum *Los Yetis Vol. 2* (1967). Arriba vinilo digitalizado, abajo archivos digitales importados a *Pro Tools*.



Figura 9. Gráfico del tono del álbum *Los Yetis Vol. 2* (1967) en color azul y de *Pet Sounds* (1966) en color naranja¹⁰.



Figura 10. Gráfico de estéreo del álbum *Los Yetis Vol. 2* (1967) en color azul y de *Pet Sounds* (1996) en color naranja¹¹.

¹⁰ Imagen tomada del software *Metric AB - Adptr audio*.

¹¹ Imagen tomada del software *Metric AB - Adptr audio*.

Parámetro	Valoración cualitativa
Mezcla (tono)	Este álbum presenta un sonido más balanceado y menos cargado en frecuencias medio-altas. La zona comprendida entre 1 kHz y 5 kHz se encuentra mejor controlada a lo largo del disco, aunque el álbum exhibe un sonido más equilibrado que su predecesor, todavía carece de la definición, claridad y balance que poseen álbumes referentes o “estándares” de la época e incluso otras producciones del sello Discos Fuentes de ese periodo.
Intensidad	Se aprecia un mayor uso del contraste en los niveles de intensidad entre canción y canción; aunque las diferencias no son especialmente pronunciadas.
Estéreo	Este álbum posee una imagen estéreo más estática que el anterior, menos cargas en momentos en algún lado específico, se mantiene constante a lo largo del álbum.

Tabla 5. Valoración cualitativa de los parámetros de producción en el álbum *Los Yetis Vol. 2* (1967).

***Olvidate* (1967): la macroforma como experimentación y diseño perceptivo**

La carátula del álbum presenta a sus cinco integrantes en un entorno natural, alineado con los imaginarios del movimiento hippie y su énfasis en la conexión entre el ser humano y la naturaleza. El subtítulo del disco, *Música hippie para el cuerpo y la mente*, refuerza esta orientación estética y simbólica. La imagen no solo ilustra a la banda, sino que inscribe el álbum en una corriente contracultural propia de la década de 1960, asociada a valores como el pacifismo, la no violencia y la sensibilidad ecológica¹².

La composición visual –con una toma desde un ángulo bajo– proyecta una idea de elevación o trascendencia que articula simbólicamente la relación entre tierra y cielo, sugiriendo una dimensión expandida de la experiencia. Desde esta perspectiva, la carátula puede entenderse como un dispositivo paratextual que no solo contextualiza el álbum, sino que también contribuye a la construcción de su macroforma, al anticipar un tipo de experiencia estética y perceptiva vinculada a la exploración, la apertura y la experimentación. Como se plantea en González (2022: 81), este tipo de imágenes permite comprender las coordenadas culturales y las posturas frente al mundo que atraviesan la producción musical del periodo.

Este tercer álbum representa el punto de mayor complejidad en la configuración macroformal del grupo. En este caso, la unidad no se construye a partir de la homogeneidad ni del contraste simple, sino de una organización más flexible basada en la alternancia y la disposición estratégica de elementos (ver tabla 6). Aunque persisten las versiones –varias de ellas en inglés o adaptadas–, las composiciones originales adquieren un papel estructural relevante, especialmente en la cara A, donde se ubican en posiciones clave (inicio, centro y cierre), lo que sugiere una concepción consciente de la macroforma como espacio de articulación de la autoría.

¹² La carátula de este disco se puede ver en el artículo anterior de este dossier, “Los Yetis y la construcción visual del rock colombiano en las carátulas discográficas de la década de 1960” (nota del editor).

Macroforma musical <i>Olvidate</i> (1967)								
		Tonalidad	Tempo/ bpm	Forma o estructura	Instrumentación	Duración aprox.	Carácter	Versión/ Original
CARA 1								
1	Me siento loco (quiero volar y no puedo gritar)	Am	124	Intro-a1-b-(Intro)-a2-b-(intro solo guitar)-a3-b-(intro)	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	3:10	Cadencioso / movido	Original
2	La tierra de las mil danzas	D	202	Intro conteo-intro instrumental-a1-b-a2-b-(solo guitar)-b-a3-	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	3:09	Enérgico / rápido	Versión
3	Soy un hombre	Gm	134	Intro-a1-(armónica)-a2-(armónica)-a3-(armónica)	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta, armónica	3:02	Cadencioso / movido	Versión
4	Revolucionando (instrumental)	E	119	Intro- a1-b-a-c-a-b-a-c-(solo guitar)-a-b-a-c-	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	3:03	Cadencioso / movido	Original
5	Love	D (Blues)	130	Intro-a1-b- (solo guitar) - a2 - (solo guitar)	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:27	Enérgico / rápido	Versión
6	Louie Louie	A	118	Intro - a1 - b - a1 - b - a1 - (solo guitar) - a1 - b - a1 - (solo guitar)	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	3:46	Cadencioso / movido	Versión
7	Mi primer juguete	Am	133	Intro-a-b1-b2-Interludio (guitar)-a-b-b-(guitar)-a-b-b-(guitar)	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:58	Enérgico / rápido	Original
CARA 2								
1	Te espero en la guerra	Bb	126	Intro-a1-b-(interludio-intro)-a2-b-c-b-b	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:36	Candencioso / movido	Versión
2	Black is Black	Dm	130	Intro-a1-b-a2-b-c-a2-b-c-a3-b-b	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:48	Candencioso / movido	Versión
3	Alcáncennos si pueden	G	160	a1-b-a2-b-(interludio-armónica)-a3-b	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta, armónica	1:47	Cadencioso / movido	Versión
4	Mary Mary	Cm	123	Intro-a1-b-(intrto)- a2-b-c-a3-b-(interludio con voces)-	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta	2:31	Candencioso / movido	Versión
5	Flying High	Am	118	Intro-a1-a2-b-a1-a2-b-a1-a2-b-(impro vocal)	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta, armónica	3:09	Candencioso / lento	Versión
6	Tres grados bajo cero (instrumental)	Bbm	142	Intro piano-voces-(blues)-a1-a2-b(impro guitar)-a3	Guitarra, bajo, batería, voces, pandereta-Piano (intro)	3:20	rápido-lento-rápido	Original

Tabla 6. Información de parámetros musicales en *Olvidate* (1967)

En términos de tonalidad, el álbum presenta una mayor diversidad. La cara A mantiene una relativa continuidad en el modo mayor, mientras que la cara B introduce una predominancia del modo menor, generando un contraste global entre ambas secciones y reforzando la dimensión material del LP como estructura bipartita. La organización de la energía también adquiere un carácter más complejo: en la cara A, la secuencia oscila entre diferentes niveles de intensidad, evitando una progresión lineal, mientras que en la cara B se

establece una mayor continuidad en caracteres cadenciosos, produciendo un contraste perceptivo entre los dos lados (ver figura 12).

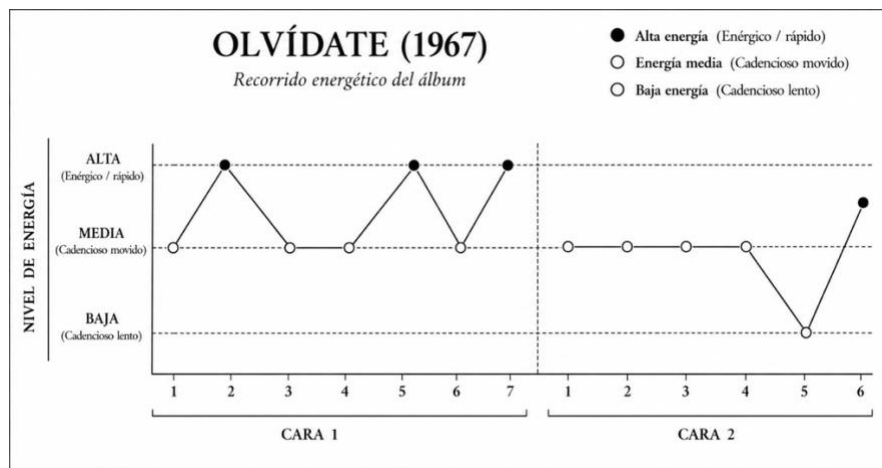


Figura 12. Recorrido energético de álbum *Olvídate* (1967)¹³.

Un elemento particularmente significativo es la inclusión de piezas instrumentales experimentales, como “Tres grados bajo cero”, que cierra el álbum con un carácter abierto e indeterminado. Este tipo de decisiones evidencia una ampliación del campo macroformal hacia formas menos convencionales de organización. Asimismo, la estética visual del álbum refuerza la dimensión simbólica de la macroforma, articulando sonido, imagen y discurso en una misma unidad.

Olvídate es el álbum con mayor contraste entre canciones. La figura 13 muestra los niveles entre pistas y permite apreciar no solo diferencias en el nivel final, sino también en el grado de compresión dinámica: temas como los dos primeros del lado A y los tres primeros del lado B presentan variaciones marcadas en dinámica y percepción de intensidad. Este álbum es también el más cuidado en cuanto a comportamiento tímbrico y uso del espacio estéreo, acercándose más a álbumes de referencia de la época y a la sonoridad general de la década (ver figuras 14, 15 y tabla 7). Las frecuencias medias-altas están aún más controladas que en el primer álbum –su presencia se reduce progresivamente en cada producción– y se observa un paneo estable, sin elementos sorpresa que alteren el panorama general.

Sin embargo, el resultado sigue diferenciándose del sonido característico que Discos Fuentes imprimió a la música tropical de estos años. Aunque se produjo en el mismo sello y estudio, con las mismas máquinas e ingenieros, el uso de estas herramientas varía según el género y el tipo de producción, y el rock and roll no era precisamente el campo más trabajado en el estudio, lo que convierte este proyecto en un territorio exploratorio tanto para el sello como para su personal.

¹³ Imagen elaborada con apoyo de inteligencia artificial generativa a partir de parámetros analíticos definidos por los autores.

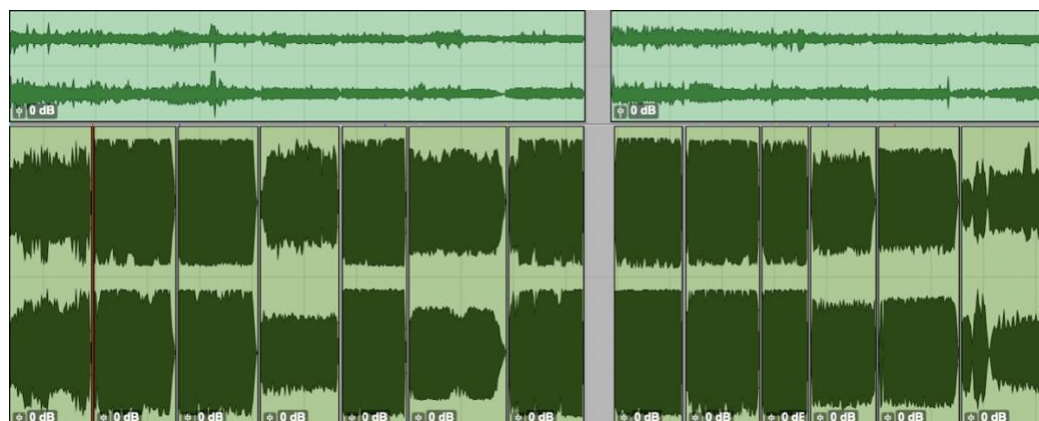


Figura 13. Gráfico de intensidad del álbum *Olvidate* (1967). Arriba vinilo digitalizado y abajo archivos digitales importados a *Pro Tools*.



Figura 14. Gráfico del tono del álbum *Olvidate* (1967) en color azul y de *Pet Sounds* (1966) en color naranja¹⁴.



Figura 15. Gráfico de estéreo del álbum *Olvidate* (1967) en color azul y de *Pet Sounds* (1996) en color naranja¹⁵.

¹⁴ Imagen tomada del software: *Metric AB - Adptr audio*.

¹⁵ Imagen tomada del software: *Metric AB - Adptr audio*.

Parámetro	Valoración cualitativa
Mezcla (tono)	De los tres álbumes, este es el que más se acerca a la sonoridad de los discos seleccionados para la comparación y, en cierta medida, al sonido general de la época. Sin embargo, en comparación con el sonido característico del sello en ese periodo —como puede apreciarse en ¡Nuevo Ritmo...! de Los Corraleros de Majagual (1966)— aún no alcanza el mismo nivel de claridad y definición.
Intensidad	Este álbum presenta el mayor contraste entre canciones de toda la discografía de la banda. Las decisiones musicales fueron respetadas desde la ingeniería y la producción de audio. Los temas que evidencian diferencias en términos de dinámica —los dos primeros del lado A y los tres primeros del lado B— conservan esas variaciones gracias a los procesos de producción, permitiendo que los cambios dinámicos se perciban de manera clara.
Estéreo	Este álbum no cuenta con elementos que alteren significativamente el panorama estéreo general. Aunque incluye la participación de una armónica en algunas canciones, esta se encuentra ubicada al centro de la mezcla y no llama especialmente la atención por su posicionamiento espacial.

Tabla 7. Valoración cualitativa de los parámetros de producción en el álbum *Olvidate* (1967).

En conjunto, *Olvidate* configura una macroforma basada en la experimentación y el diseño perceptivo, donde la cohesión no depende de la uniformidad, sino de la articulación dinámica de contrastes, recurrencias y posiciones estratégicas.

Conclusiones: macroforma, producción y escucha

Los resultados del análisis permiten replantear la noción de macroforma en la música popular grabada más allá de los marcos que la vinculan exclusivamente con el álbum conceptual. Frente a la pregunta que orienta este estudio —cómo se configura la macroforma en ausencia de una narrativa explícita—, el caso de Los Yetis muestra que la unidad macroformal puede emerger de la interacción entre dimensiones musicales, técnicas y perceptivas. Desde esta perspectiva, el álbum se entiende como una unidad a gran escala, en la que esa interacción organiza recorridos de energía, contrastes estructurales y posiciones estratégicas de las canciones dentro del conjunto.

En los tres álbumes analizados, la cohesión macroformal no depende de un principio narrativo explícito unificado, sino de la organización de parámetros como tempo, tonalidad, carácter, duración e instrumentación, junto con decisiones relativas a la secuenciación, la distribución de la energía y el diseño de intensidad, tono y estéreo. El enfoque macroformal adoptado permite identificar recorridos de energía, contrastes, zonas de estabilidad y puntos de clímax que atraviesan la producción fonográfica, evidenciando estrategias de cohesión interna que no requieren una narrativa manifiesta. Estas configuraciones pueden responder tanto a decisiones deliberadas de artistas, productores o ingenieros como a formas de organización que se vuelven perceptibles a través de la escucha analítica, lo que subraya el carácter relacional y, en parte, interpretativo de la macroforma.

Los hallazgos confirman la pertinencia del concepto de continuo macroformal (Sorensen 2019), al permitir reconocer distintos grados y tipos de articulación interna sin

reducir el análisis a la dicotomía entre álbum conceptual y no conceptual. La macroforma se manifiesta como fenómeno emergente que resulta de la interacción entre recurrencias y contrastes, y la incorporación de este modelo aporta herramientas flexibles para analizar relaciones motívic, tímbricas, expresivas y de producción en repertorios habitualmente considerados fragmentarios o carentes de unidad.

Este estudio pone también en evidencia el papel central de la producción musical en la configuración macroformal. Tal como plantea la musicología de la producción, las decisiones técnicas no son externas a la forma, sino constitutivas de ella (Frith y Zagorski-Thomas 2012). En el caso de Los Yetis, aspectos como la organización de cada cara del LP, la ubicación estratégica de ciertas canciones –originales o covers, convencionales o experimentales–, la gestión de la intensidad o la continuidad tímbrica participan activamente en la construcción de la unidad de cada álbum. De este modo, la macroforma fonográfica emerge de la interacción constante entre las posibilidades técnicas del estudio, la proyección estética de artistas y productores y la realización sonora de las obras.

En este sentido, la metodología articulada entre análisis macroformal y musicología de la producción resulta transferible a otros repertorios de la música popular latinoamericana contemporánea. La combinación de parámetros musicales (tonalidad, tempo, carácter, organización formal) con indicadores de producción (mezcla, imagen estéreo, diseño de intensidades) permite examinar, por ejemplo, álbumes de rock, pop urbano o músicas híbridas actuales como unidades estéticas de gran escala, más allá de que se presenten o no como conceptuales. Esta perspectiva abre la posibilidad de identificar continuidades y transformaciones macroformales en catálogos de distintos artistas y sellos de la región, así como de comparar cómo diferentes escenas y tecnologías de producción configuran modos específicos de escuchar el álbum en el presente.

A diferencia de la tradición académica, donde la forma puede pensarse como estructura fijada en la partitura, en la música popular grabada la macroforma se actualiza en la experiencia de escucha. Recorridos de energía, contrastes expresivos y relaciones entre canciones se configuran en el tiempo de la escucha, de modo que prácticas como la escucha secuencial del álbum adquieren una relevancia particular frente a la fragmentación propia de la lógica de la playlist y los algoritmos.

Finalmente, el análisis conjunto de estos tres LPs de Los Yetis, permite proponer una perspectiva global sobre el proyecto fonográfico del grupo. Considerados en conjunto, los discos configuran una progresión organizada en tres momentos –*Los Yetis*, (1966) como apropiación y mediación cultural; *Los Yetis Vol. 2* (1967) como emergencia de la autoría; y *Olvidate* (1967 como experimentación y apertura– que trasciende cada objeto individual y articula una continuidad macroformal a escala de catálogo.

En este sentido, el artículo propone comprender la macroforma en la música popular grabada como un campo relacional que integra composición, producción y escucha, y ofrece un aporte específico a una musicología de la producción fonográfica en América del Sur al mostrar cómo un caso colombiano de los años sesenta reconfigura, desde sus propias mediaciones tecnológicas e industriales, las posibilidades del álbum como unidad estética, técnica y perceptiva.

Bibliografía

- Abeillé, Constanza. 2013. "Las formas musicales en la era digital: La crisis del álbum como principio organizador y la nueva función social de la canción." *Signa* 22: 185–204.
- Adele. 2021. "This is Adele's tweet beginning with the first 15–20 words..." X, 21 de noviembre de 2021. <https://x.com/Adele/status/1462260324485242881>.
- Bas, Julio. 1947. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Berry, Wallace. 1986. *Form in Music: An Examination of Traditional Techniques of Musical Structure and Their Application in Historical and Contemporary Styles*. Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nueva York: Oxford University Press.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016. "La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis." *Cuadernos de Etnomusicología* 8: 20–47. <https://www.sibetrans.com/etno/cuadernos-de-etnomusicologia-8/la-produccion-musical-como-objeto-de-estudio-musicologico-un-acercamiento-metodologico-a-su-analisis>
- Davie, Cedric T. 1966. *Musical Structure and Design*. Nueva York: Dover Publications.
- Discogs <https://www.discogs.com>.
- Forte, Allen, y Steven E. Gilbert. 2003. *Análisis musical: Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Idea Books.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Frith, Simon, y Simon Zagorski-Thomas, eds. 2012. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate.
- Goetschius, Percy. 2008. *The Larger Forms of Musical Composition*. Nueva York: G. Schirmer.
- González, Juan Pablo. 2022. *Música popular chilena de autor: Industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Santiago: Ediciones UC.
- Green, Douglass M. 1979. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- Hepokoski, James, y Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Nueva York: Oxford University Press.
- Kühn, Clemens. 2003. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.
- Manco, Juan David. 2021. "La dimensión macroformal de la música: Una aproximación teórica y metodológica para su abordaje analítico". Tesis doctorado en Artes, Universidad de Antioquia, Medellín.
- Neto, Marcos M., Sergio Canazza, y Antonio Rodà. 2024. "Listening to Music in the Age of Algorithms: Macroforms and Playlists". *Journal of New Music Research* 53/1: 12–29.
- Newman, William S. 1983. *The Sonata in the Classical Era*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer Books.
- Schoenberg, Arnold. 1989. *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.

- Sorensen, Paige C. 2019. "The Concept Album Continuum". Honors Senior Capstone Projects, Merrimack College.
https://scholarworks.merrimack.edu/honors_capstones/43.
- Tovey, Donald Francis. 2013. *The Forms of Music*. Redditch: Read Books.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zamacois, Joaquín. 2002. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.

Discografía

- Los Corraleros de Majagual. 1966. *Nuevo Ritmo..!* Medellín: Discos Fuentes.
- Los Yetis. 1966. *Los Yetis*. Medellín: Discos Fuentes.
- . 1967. *Los Yetis Vol. 2*. Medellín: Discos Fuentes.
- . 1967. *Olvidate*. Medellín: Discos Fuentes.
- The Beach Boys. 1966. *Pet Sounds*. Los Ángeles: Capitol Records.
- The Beatles. 1967. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. London: Parlophone.