



El cosechero que entrecruza fibras. Análisis de la versión reggae-rock de Nicolás del Campo (2015)

The harvester who intertwines fibers. Analysis of Nicolás del Campo's reggae-rock version (2015)

Cristian Villafañe
Universidad Nacional de Rosario
Universidad Nacional del Litoral
<https://orcid.org/0000-0002-2793-8408>
cristian.villafane@gmail.com

Recibido: 11/ 4/2026

Aceptado: 9/ 6/2026

Resumen: La canción “El cosechero”, del cantautor misionero Ramón Ayala (1927-2023), ha sido versionada por múltiples artistas desde su inclusión en *El hombre que canta al hombre* (1964, El Grillo). Este artículo toma como objeto de estudio la versión reggae-rock de Nicolás del Campo, cantautor santafesino que publicó en 2015 su álbum *Revolución del corazón*. El eje argumental del trabajo es el análisis endofonográfico de esta versión, con el fin de indagar en la relación entre su proceso de producción musical y su materialización en el fonograma máster. El análisis se desarrolla mediante un diseño metodológico centrado en la escucha. Asimismo, el artículo propone una comparación con tres versiones de referencia (Ayala 1964; Tonolec 2008; Ayala 2013), con el propósito de relevar los diversos puntos de contacto y desencuentro entre el objeto de estudio y dichas versiones¹.

Palabras clave: análisis endofonográfico, proceso de producción musical, versión.

Abstract: The song “El cosechero,” by the Misiones-born singer-songwriter Ramón Ayala (1927-2023), has been covered by numerous artists since its inclusion on *El hombre que canta al hombre* (1964, El Grillo). This article focuses on Nicolás del Campo’s reggae-rock version, included in the Santa Fe singer-songwriter’s 2015 album *Revolución del corazón*. The article centers its argument on an endophonographic analysis of this version, exploring the relationship between its musical production process and its final form as a master recording. The analysis is conducted through a methodological design based on listening. The article also offers a comparative analysis of three reference versions (Ayala 1964; Tonolec 2008; Ayala 2013), in order to identify points of contact and divergence between the object of study and those reference versions.

Keywords: endophonographic analysis, music production process, version.

1



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

Partimos de concebir la canción elegida como música popular autoral, en los términos definidos por Juan Pablo González (2023). Esto implica considerar el fonograma desde una perspectiva multiautoral e intermedial, en la que, además del cantautor, intervienen otros agentes del proceso de producción musical, con rango de autoría en cada una de las medialidades de las que son responsables. En este sentido, cobra relevancia el rol del productor musical, así como las diferentes tareas o etapas que una persona, o un conjunto de personas, puede asumir dentro de un proyecto de producción.

Por otra parte, dado el propósito de la investigación, es necesario definir categorías como original y versión. López-Cano distingue entre original genético y original cronológico: “el original genético es la versión de una canción tal cual la concibió su autor o autora, mientras que el original cronológico es la primera versión grabada y lanzada” (2018: 205). En relación con el concepto de versión, el mismo autor señala que “[...] un cover o una versión en música popular urbana, es una actualización en forma de nueva grabación o performance, de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad” (195), y explica la utilidad de la categoría “versión de referencia” “para denominar aquella grabación o performance que en determinado momento y con determinado fin, se usa como modelo para comparar otra versión” (204).

A partir de estas primeras definiciones operativas podremos realizar precisiones de mayor alcance, según el trabajo lo requiera. A ellas se suma el concepto de endofonografía de Lacasse (2005), que propone analizar, en su singularidad y en su interacción mutua, la música, la performance y la dimensión propiamente fonográfica del fonograma. La reconstrucción del proceso de producción musical se realizó a partir de entrevistas, tanto presenciales como diferidas, con las cuatro personas que, entendemos, pueden acreditarse como autoras –en el sentido propuesto por González– de la versión reggae-rock de “El cosechero”.

Nicolás del Campo y su *Revolución del corazón*

Nicolás Gasparri, conocido artísticamente como Nicolás del Campo, nació en 1988 en la comuna de Acebal (provincia de Santa Fe, Argentina). Entre 2013 y 2018, el proyecto artístico participó en importantes eventos de las provincias de Santa Fe, Córdoba y Entre Ríos. Desde sus inicios musicales, Nicolás reconoce un modo de producción que transita una doble vía, en la que coexisten expresiones del folclore argentino con otros géneros, como el rock y el pop internacionales. Como resultado del desarrollo y cultivo de estas influencias musicales, publicó en 2015 su álbum *Revolución del corazón*.

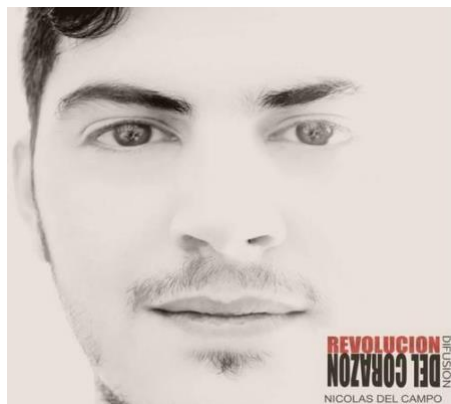


Figura 1: carátula del álbum *Revolución del corazón*, 2015. Rosario: edición independiente.

El cantautor afirma haber buscado con este disco “que la raíz esté conservada, pero que salga un poco, que tenga fusiones con el rock [...]”². Reseñas de la prensa especializada han advertido la coexistencia, en el álbum, del folclore con otros géneros musicales, nuevamente mediante el concepto de fusión. El tracklist muestra que, de las diez pistas del álbum, siete son de su propia autoría y tres pertenecen a otros autores-compositores: Melián Juárez, Jacinto Piedra y Ramón Ayala.

Los productores

Luis Pérez-Valero y Meineng Cheung-Ruiz definen al productor musical como una persona

[...] capaz de diseñar y elaborar un concepto musical y llevarlo al mercado. A esto le sigue el poder de proyección, la ejecución de proyectos, y las formas de conseguir efectividad en términos musicales, técnicos y de imagen. [...] Un productor musical es un profesional que comprende y aplica conceptos musicales y estéticos para los géneros en los que se desenvuelve (2020: 16).

Definido de manera concisa, quien o quienes ocupan el rol de productores musicales son responsables del proceso mediante el cual la música se convierte en fonograma (Di Cione 2023). Según Roey Izhaki, en los géneros musicales en los que se trabaja mayoritariamente a partir de la grabación de instrumentos y fuentes sonoras mecánico-acústicas, el proceso de producción suele organizarse en un conjunto de etapas articuladas y secuenciadas temporalmente: composición de la canción, arreglo, grabación y edición, mezcla y masterización (2008: 28)³. En el caso de producciones fonográficas como la que analizamos aquí, encontramos distintas personas acreditadas como “productores musicales”. Para clarificarlo, es importante reponer las funciones particulares que Del Bono, Pérez y Alejandro Gasparri tuvieron en la producción del álbum. Según sus propias palabras:

Como productor artístico de Revolución del corazón, mi rol abarcó muchas dimensiones: desde la conceptualización general del sonido del álbum hasta la supervisión detallada de los arreglos, la instrumentación y la dirección interpretativa. Coordiné el enfoque estético, definí qué climas emocionales queríamos lograr en cada canción, y me ocupé de guiar la coherencia sonora del disco, respetando la identidad de Nico pero llevándola a un terreno nuevo, fresco⁴.

Por su parte, Gasparri afirma que su papel fue “[...] hacer las gestiones necesarias para poder financiar y coordinar todas las actividades que dieron como resultado final el disco, su presentación y difusión”⁵. Asimismo, Gasparri afirma que la elección de Sergio Pérez como productor musical fue “por una cuestión de versatilidad”⁶, ya que

² Comunicación personal con el autor, 14 de julio de 2025.

³ Traducción propia del original en inglés: *songwriting, arrangement, recording and editing, mixing, mastering*. El autor subsume también las dos primeras etapas (composición y arreglo) en la etapa de “pre-producción”.

⁴ Comunicación personal, 25 de julio de 2025.

⁵ Comunicación personal, 28 de julio de 2025.

⁶ Comunicación personal, 28 de julio de 2025.

también entran cuestiones que tienen que ver con la producción independiente. Fue elegir a alguien que conceptualmente tenía la formación musical para poder entender el concepto del disco, que iba por el lado de la fusión con el rock, y después una cuestión de que era que podía grabar varios instrumentos⁷.

En un sentido similar, además de ponderar el conocimiento previo entre Del Bono y Pérez, Alejandro Gasparri comenta, en relación con la convocatoria hecha a Sergio Pérez para participar en el álbum, “la versatilidad de Sergio en el aspecto técnico, (...) en la ejecución instrumental y la posibilidad que ofrece poder trabajar a distancia”⁸.

En suma, y de acuerdo con los procedimientos de producción musical propuestos por Madoery (2000), Alejandro Gasparri se enfoca en lo operativo, asociado con el rol de productor ejecutivo⁹, mientras que Del Bono y Pérez se abocan a los procedimientos estratégicos, orientados hacia la producción artística. Podemos afirmar también que estos dos últimos estuvieron más dedicados al diseño y materialización de lo que Lisa Di Cione define como poética sonora del álbum, es decir, el resultado estético “que conlleva el conjunto de ideas directrices del proceso creativo implicado durante la fijación de un fonograma” (2023: 110).

“El cosechero” reggae-rock

Todas las personas mencionadas hasta aquí han participado en el proceso de producción musical de la versión reggae-rock de “El cosechero”. En tanto fonograma, esta versión es el resultado de un proceso de producción particular, mediatizado y colaborativo (Di Cione 2023: 63). Es momento de adentrarnos en ese proceso y recuperar lo que Juan de Dios Cuartas llama el “puzzle” del proceso de producción musical (2022: 1)¹⁰.

De la idea original a las maquetas

En la génesis que derivó en la versión reggae-rock de “El cosechero”, proceso en apariencia individual, Gasparri reconoce dos músicas que operaron como versiones de referencia y nutrieron su propio proceso creativo¹¹. Por un lado, la versión reggae de “Chacarera del expediente” –composición original del “Cuchi” Leguizamón, con letra de Manuel Castilla–, interpretada por el Chango Farías Gómez y Liliana Herrero (1994)¹². Este dato no es menor, ya que, como señala Guerrero (2016), Farías Gómez formó parte de la llamada “música de proyección folclórica”, “música popular argentina” y/o “música de fusión”. Al respecto, Guerrero explica que

⁷ Sobre esto punto, Nicolás amplía, explicando que “En la mayor parte del disco está todo programado, salvo tres temas que se grabaron más ‘orgánicamente’ -en vivo y en directo-”.

⁸ Comunicación personal, 28 de julio de 2025.

⁹ En los créditos del álbum Alejandro Gasparri figura como productor “general”, dando cuenta de su dedicación a los procedimientos operativos de producción musical.

¹⁰ En términos generales, suele conformarse por la composición, el arreglo / performance, la grabación, la edición, la mezcla y la masterización. cf. Izhaki, 2008; Breuer, 2017.

¹¹ Comunicación personal, 28 de julio de 2025.

¹² La versión de referencia puede consultarse aquí:

https://www.youtube.com/watch?v=rsSjPazYqmM&list=RDrsSjPazYqmM&start_radio=1

en cuanto a sus características generales, la música de proyección folclórica consolidó un repertorio instrumental en el que se introdujeron de manera novedosa instrumentos eléctricos (órgano, guitarra y bajo), batería y otros instrumentos de percusión. Además, entre los elementos compositivos, se destacan innovaciones en materia de forma y de rasgos expresivos, y en el tratamiento de las voces y la materia sonora (2016: 190).

El instrumental mencionado coincide también con aquello que Diego Madoery llama rock “en sentido restringido”, dimensión que resulta particularmente relevante para este artículo por su énfasis en la guitarra eléctrica:

En el sentido restringido, la guitarra eléctrica (generalmente distorsionada) tiene un lugar preferencial en la textura/instrumentación. Además, sus melodías presentan un rango de alturas más acotado, armonías estáticas, circularidad armónica, escala menor y/o pentatónica menor con notas alteradas sobre una armonía en modo mayor. Asimismo, la agrupación instrumental unifica ambos sentidos en las capas (layers) mencionadas por Allan Moore: batería con un estrato reiterativo, una guitarra acompañante rítmica-armónica, una guitarra solista, teclados en algunas ocasiones y un bajo armónico-rítmico (Madoery 2024: 5).

Asimismo, resulta relevante lo que el cantante comenta en relación con la subdivisión rítmica de “Chacarera del expediente”: “[...] escuchaba una versión de “El cosechero” más “reggae-rock no reggae-roots, está más tirado al pie binario, no tanto al pie ternario”¹³. Por otro lado, aunque sin brindar mayores precisiones, Gasparri también menciona haber considerado, para esta etapa inicial de su versión de “El cosechero”, la producida por Tonolec¹⁴. En cuanto a este primer momento de la versión, resulta significativo el comentario de Gasparri, productor general de Nicolás del Campo, quien afirma que, con su versión, Nicolás buscó

[...] crear una fusión distinta a la tendencia general de las nuevas propuestas dentro del género en ese momento, que mayormente tendían más hacia una especie de sobrecarga de guitarras distorsionadas muy al frente, en algunos casos vientos, y por supuesto apoyadas por bases de bajo y baterías no menos presentes [...] En esta idea Nico propone la fusión entre dos ritmos más ‘orgánicos’¹⁵.

Del Bono, productor artístico, refuerza esta afirmación al puntualizar que “la letra de Ramón Ayala ya tiene una cadencia natural que, genialmente, conversa bien con el reggae, y eso fue el punto de partida”¹⁶. Es interesante señalar que, al menos en términos explícitos, Gasparri no tomó ninguna de las dos versiones grabadas por Ramón Ayala (1964 y 2013, respectivamente) como material de referencia para la producción de su propia versión.

¹³ Para diferenciar las subdivisiones, pueden escucharse los siguientes ejemplos: patrón rítmico *one drop* en la batería, característico del reggae-roots, en Bob Marley & The Wailers - One drop (1979): https://www.youtube.com/watch?v=u8n_14AsBKs&list=RDu8n_14AsBKs&start_radio=1 (desde 0:02 en adelante); patrón reggae-rock, con golpes característicos del *rock* (bombo 1 y 3, tambor 2 y 4, *hihat* con subdivisión ternaria y/o binaria): Sublime - Santería (1996): https://www.youtube.com/watch?v=AEYN5w4T_aM (desde 0:24 en adelante).

¹⁴ Grupo argentino de música electrónica, publicada en 2008. Disponible aquí: https://www.youtube.com/watch?v=bdy-SNpCnBg&list=RDbdy-SNpCnBg&start_radio=1.

¹⁵ Comunicación personal, 28 de julio de 2025.

¹⁶ Comunicación personal, 25 de julio de 2025.

De las maquetas a la versión final

Si bien, como afirma Madoery, “la música popular se realiza, mayoritariamente, en grupo” (2000: 1), podemos agregar que esta práctica suele ocurrir, además, en tiempo presente, articulando en vivo y en directo la participación de quienes hacen la música. En este sentido, el proceso de producción musical de la versión reggae-rock de “El cosechero” tensiona esa afirmación en su dimensión temporal. Se trata de un proceso que, como mencionamos en el apartado anterior, nació de Nicolás Gasparri y luego fue retomado por dos personas que cumplieron roles distintos dentro del proyecto: Darío Del Bono, acreditado como productor artístico, y Sergio Pérez, acreditado como instrumentista e ingeniero de grabación y mezcla.

Mientras Del Bono compartió tiempo y espacio físico con Gasparri al momento de comenzar a elaborar las ideas originales, Pérez, por razones de espacio, no¹⁷. La comunicación y el intercambio de ideas, así como las revisiones de las sucesivas maquetas, se realizaron entre Del Bono y Pérez mayormente en diferido. Pérez puntualiza que “hace muchos años que ya se trabaja principalmente de esa forma, a distancia, [...] mediante bounces es muy fácil apreciar hacia donde evoluciona la música en cuanto a la producción”¹⁸. En suma, podemos afirmar que la producción de la versión reggae-rock de “El cosechero” fue realizada, como sostiene Bell (2018), en la era del “estudio sin espacio”: música producida colectivamente, aunque en tiempos y espacios diferidos.

El proceso de producción de las maquetas que condujeron a la versión final de “El cosechero” tuvo, además, dos características que permiten distinguirlas con claridad. En primer lugar, se trató de la “construcción”¹⁹ de maquetas en las que progresivamente fueron fraguando las decisiones que llevarían a la versión final. González recuerda que “la preproducción también considera la realización de demos o maquetas de las canciones del disco, práctica facilitada por el home-studio” (2023: 45). Al respecto, Matías Pragana y Mariano Méndez proponen una taxonomía de maquetas dentro de la cual encontramos una categoría útil para referirnos al tipo de material fonográfico producido en esta instancia del proceso. Las llaman maquetas “abductivas” y las definen como “huellas materiales de un momento dado del proceso compositivo, funcionan retroalimentando la relación entre el compositor y su idea en formación, al brindar una imagen auditiva de la misma que orienta la toma de decisiones en la conformación del texto-musical” (2023: 10).

En segundo lugar, la preproducción se caracterizó por tener dos polos bien diferenciados en cuanto a personas, roles y alcances: la instancia de composición y elaboración de la idea original, a cargo de Nicolás Gasparri y Darío Del Bono; y la etapa de “realización” o “construcción”, a cargo de Pérez y Del Bono²⁰.

Aquí encontramos un segundo nivel de distinción: mientras Del Bono y Gasparri se abocaron a lo que el primero llamó “contenido musical” –melodía, armonía, forma, ritmo y métrica–, desde una perspectiva que González denomina cantautor (2023: 9), Pérez y Del

¹⁷ Gasparri y Del Bono trabajaron mayormente en Acebal, mientras que Pérez tiene su estudio en la ciudad de Castelar, Provincia de Buenos Aires.

¹⁸ Comunicación personal, 25 de julio de 2025.

¹⁹ Retomamos aquí la categoría de *enregistrement constructif* (del francés, literalmente “grabación constructiva”) propuesta por Jacques Favier, que guarda estrecha relación con el concepto de grabación obra propuesto por Pouivet y comentado en la introducción de este artículo. Cf. Favier, 2017.

²⁰ Destacamos que el término fue propuesto por Gasparri, y dicho en reiteradas oportunidades en el marco de la comunicación personal respecto a la actividad principal de Sergio Pérez en el álbum.

Bono se ocuparon de la construcción del espacio textural (Moore 2012) del fonograma, organizando los elementos en el espacio acústico virtual a partir de los procesos de grabación, edición y mezcla en la DAW²¹. En este sentido, Pérez afirma haber utilizado diversas tecnologías para la producción musical, desde librerías de sonidos e instrumentos virtuales VST²² (como Kontakt, de *Native Instruments*), secuenciadores (como Reason, de *Propellerhead*) y/o ProTools (de Avid)²³. Desde comienzos del siglo XXI, ProTools es la estación de trabajo digital estándar para la grabación y edición de audio.

Fundamentos para el análisis endofonográfico

Habiendo repuesto la dimensión procesual de la producción fonográfica de “El cosechero”, en este apartado nos dedicaremos al análisis endofonográfico. Para avanzar en esta tarea, es preciso definir la endofonografía, las capas texturales y el análisis auditivo llevado a cabo. El musicólogo franco-canadiense Serge Lacasse (2005) afirma que

la música popular grabada no consiste únicamente en melodías fáciles de recordar, acompañadas de armonías simples, presentadas de forma repetitiva. Por supuesto, estos parámetros más abstractos [...] constituyen un aspecto esencial del género; pero la estética de los estilos más populares se basa principalmente en la valorización de otros parámetros más concretos, que llamaré parámetros interpretativos (vinculados a la ejecución) y parámetros musicales tecnológicos (derivados de las técnicas de grabación) (Lacasse 2005: 1).

Los tres parámetros –abstractos, interpretativos y músico-tecnológicos– conforman lo que el autor denomina “endofonografía”. En este sentido, un análisis endofonográfico se orienta a examinar cada uno de estos parámetros por separado y, al mismo tiempo, en su estrecha interrelación. Su principal aporte consiste precisamente en indagar cómo el arreglo musical grabado –entendido como música y performance– es escenificado fonográficamente mediante la manipulación de diversos parámetros músico-tecnológicos, en adelante PMT.

En la cita anterior observamos que los parámetros abstractos pueden abordarse mediante el análisis musical, mientras que los parámetros interpretativos se vinculan con la ejecución instrumental y vocal que convierte esos parámetros abstractos en hecho sonoro. Finalmente, Lacasse propone organizar los parámetros musicales tecnológicos –centro de la actividad técnica y artística en las etapas de grabación, edición, mezcla y masterización de un fonograma– en cuatro subtipos: 1) dinámica, relacionada con la intensidad de registro en la etapa de grabación y con el volumen relativo que la fuente sonora obtiene durante la mezcla; 2) espacialización, destinada a describir la localización relativa de las fuentes sonoras, así como la distancia relativa con que aparentan sonar; 3) tiempo, referido a las eventuales modificaciones temporales que pueden operarse sobre las fuentes sonoras, tales como el procesamiento mediante reverberación y eco; y 4) timbre, orientado a describir las modificaciones espectrales que pueden realizarse sobre una fuente o conjunto de fuentes

²¹ *Digital Audio Workstation*. Son softwares que permiten la posibilidad de grabar, editar, mezclar y/o masterizar archivos de audio. El trabajo en ellos suele ser multipista, y en dominios que pueden ser completamente digitales, o bien híbridos, integrándose con tecnología analógica.

²² Comunicación personal, 29 de julio de 2025.

²³ *Virtual Studio Technology* (tecnología virtual de estudio). En esta categoría entran todos aquellos instrumentos digitales que se ejecutan desde una computadora, y habitualmente suelen tocarse utilizando controladores MIDI.

sonoras grabadas, como el filtrado, la amplificación de una o varias bandas del espectro o el agregado de distorsión, entre otras posibilidades.

Capas funcionales

Al mismo tiempo, es necesario explicar la metodología de análisis textural por capas funcionales (*functional layers*), propuesta y desarrollada por Allan F. Moore (2012). El autor británico propone cuatro tipos que, según él, se ajustan en gran medida al instrumental empleado en el rock y aspiran a reconocer, organizar y describir las fuentes sonoras presentes en un fonograma perteneciente a este estilo: 1) capa de pulsación explícita (*explicit beat layer*), relacionada con instrumentos de percusión y/o de altura no puntual, generadores del tactus; 2) capa de bajo funcional (*functional bass layer*), dedicada al instrumento – usualmente de registro grave, como el bajo eléctrico, el contrabajo o el registro grave del piano– que, además de reforzar el estrato de pulsación explícita, suele reforzar las tónicas o las notas más graves de los acordes pertenecientes al estrato armónico; 3) capa melódica (*melodic layer*), dedicada a las melodías, tanto principales como secundarias; y 4) capa armónica (*harmonic filler layer*), dedicada a los instrumentos y sonidos que cumplen una función armónica y desarrollan el acompañamiento de las melodías ubicadas en la capa anterior. Moore también afirma, ofreciendo una pista sobre el uso estilístico de estos estratos en el rock, que “el enfoque de voz, guitarra, bajo y batería hacia las capas funcionales ha sido un pilar de las canciones de rock durante unas cuatro décadas” (Moore 2012: 27).

Análisis auditivo

En primer lugar, es importante mencionar que, en línea con la propuesta del *recording analysis* de William Moylan (2020), Lacasse propone realizar el análisis endofonográfico a partir de la escucha del fonograma. Esto no es casual, ya que, como sostiene Alessandro Arbo, “nuestra forma de responder a la música no es la misma cuando sabemos, o creemos saber, que lo que estamos escuchando es una construcción fonográfica o el documento de una interpretación” (2017: 16).

Para llevar a cabo el análisis auditivo, utilizamos auriculares over-ear BeyerDynamic DT 770-Pro²⁴. Todas las escuchas se realizaron en un entorno silente²⁵. El fonograma objeto de estudio fue reproducido en su soporte original (CD-Audio). Considerando las tres capas constitutivas del fonograma, organizamos las escuchas de modo que cada una de ellas focalizara la atención en un parámetro o interrogante particular. La secuenciación fue la siguiente:

²⁴Aunque somos conscientes de las diferentes posturas en torno a la metodología para el análisis auditivo, ya sea con sistemas de monitoreo de campo cercano (Moylan, 2020) o con auriculares (Moore, 2012) optamos por el uso de auriculares. Esta decisión metodológica busca morigerar la falta de las condiciones de aislamiento y tratamiento acústico requeridas en las guías de análisis auditivo de grabaciones mencionadas para llevar a cabo la empresa analítica de manera adecuada.

²⁵Entorno residencial con baja contaminación acústica, medido entre 35 y 40 dbA antes de comenzar cada sesión de análisis. Este dato es relevante, considerando la incapacidad de los audífonos de tipo *over-ear* para aislar completamente al oyente de su entorno. Entornos no silentes, o de alto volumen ambiente (60 dbA o más), podrían dificultar en gran medida el análisis auditivo, llevar a una interpretación errónea o a una omisión de datos relevantes para el análisis.

- 1) reconocimiento de las fuentes sonoras percibidas (en adelante, también FSP): identificación y etiquetado de cada fuente;
- 2) organización de segmentos formales: agrupamientos por funciones formales (introducción, estrofa, estribillo, interludio), segmentación por marcas de tiempo (minutos: segundos) y cuenta de compases;
- 3) inclusión de las fuentes sonoras percibidas en una de las cuatro capas funcionales;
- 4) análisis musical de las FSP, incluyendo organización de alturas, organización métrico-rítmica, configuración textural (si corresponde) y timbre. Registro de los hallazgos en la bitácora de análisis;
- 5) análisis pormenorizado de cada uno de los parámetros musicales tecnológicos de cada fuente, para cada unidad formal del fonograma. Registro de los hallazgos en la planilla de escucha.

Los hallazgos del análisis auditivo fueron organizados en dos grupos. Aquellos relacionados con los aspectos musicales y performáticos fueron registrados en la bitácora de análisis, mientras que los dedicados a los parámetros musicales tecnológicos fueron consignados en la planilla de escucha.

El registro de anotaciones realizado en la bitácora de escucha se encuentra diseminado en las características musicales y performáticas descritas en el próximo apartado. Los registros pueden realizarse mediante texto llano y/o transcripciones en sistema de notación tradicional. Por otro lado, en la planilla de escucha realizamos el análisis detallado de las configuraciones de cada PMT para cada FSP identificada en la canción analizada. Este tipo de planilla se inspira en las “fichas de análisis auditivo” confeccionadas por María del Carmen Aguilar (2009), en las que la primera columna describe diferentes aspectos a analizar. En las columnas siguientes se analiza la configuración de cada aspecto en cada unidad formal de la obra musical. La celda —el cruce entre filas y columnas— se reserva para la descripción de los PMT. Esta distribución permite enfocar el análisis de los PMT para una FSP determinada en un momento específico.

La planilla cuenta, además, con información relevante para orientar el análisis:

- duración total del fonograma (minutos: segundos), tempo (BPM) e indicador de compás;
- marcas de tiempo, expresadas en minutos y segundos, para el comienzo de cada unidad formal;
- cantidad total de compases de la unidad formal;
- código de colores para las capas funcionales: verde brillante (capa melódica principal), verde opaco (capa melódica secundaria), azul (capa armónica), amarillo (capa de bajo) y rojo (capa de pulsación explícita).

En el interior de cada celda, los parámetros musicales tecnológicos se ordenan de la siguiente manera:

- 1) PMT dinámico: da cuenta de la intensidad percibida para la fuente analizada. Descripción paramétrica en la planilla de análisis auditivo (AA): 1) [intensidad percibida] La intensidad percibida se relaciona directamente con la ubicación espacial en términos de profundidad. Es decir, a mayor intensidad, más cercano o próximo percibimos el elemento analizado. Es importante destacar que nos referimos a lo que Moylan llama nivel percibido de intensidad de la fuente sonora (PIL, Perceived Intensity Level), y no a la intensidad aparente con la que la fuente produjo el sonido antes de ser grabada (PPL, Perceived Performance Level, en la terminología de Moylan).

Discriminamos los siguientes niveles de intensidad percibida, de mayor a menor: fuerte / intermedio fuerte / intermedio / intermedio bajo / bajo.

- 2) PMT espaciales: describen la ubicación en el plano bidimensional, en términos de lateralidad dentro del espacio acústico virtual, y la reverberación percibida del elemento. Descripción paramétrica del PMT de espacialidad: 2) [lateralidad]; [reverberación].

Como explicamos previamente, la lateralidad de los elementos percibidos en una mezcla estereofónica puede configurarse de múltiples maneras. A continuación, presentamos los descriptores utilizados en el análisis auditivo:

- centro
- centro izquierda o centro derecha
- centro izquierda-centro derecha
- izquierda o derecha
- izquierda o derecha, a tope
- laterales sin centro
- estéreo a tope

Para describir la reverberación percibida, utilizamos los siguientes descriptores: lateralidad; con reverberación [tipo], [a tempo (figura) / no a tempo], [hacia laterales/centro], [filtrada hacia centro/izquierda/derecha]. En el caso de la batería, considerando la multiplicidad de fuentes sonoras que este elemento comporta, se optó por denominar su distribución espacial diagonal mix, retomando la taxonomía de mezcla acuñada por Moore y Dockwray (2010)²⁶.

- 3) PMT temporales: describen el uso de delay.
Descripción paramétrica en la planilla de análisis auditivo: 3) con delay [muy corto / corto / intermedio / largo], [a tempo / no a tempo].
- 4) PMT tímbricos: describen la intervención en el contenido espectral de la fuente sonora percibida. En este análisis, las opciones fueron circunscritas a las diferentes configuraciones de este parámetro halladas en las FSP del fonograma analizado:
 - a) Voz principal: limpia / con distorsión
 - b) Guitarra eléctrica: limpia / con distorsión / con saturación²⁷; con wah-wah; cambio de micrófonos (*neck/center/bridge*)
 - c) Batería: limpia
 - d) Bajo eléctrico: descripción del contenido espectral del bajo en tres bandas de frecuencia (graves, medios, agudos)

²⁶ Este tipo de clasificación de las mezclas estereofónicas, si bien se dedica principalmente a la distribución de los elementos del arreglo musical en el campo estéreo, asume la siguiente organización espacial para los cuerpos de la batería: bombo y tambor al centro, *toms* en semi círculo, *hi hat* y *ride* hacia laterales, *overheads* hacia laterales a tope.

²⁷ Bromham y Moore explican sucintamente la diferencia entre ambas: “saturación es el proceso de llevar un circuito casi hasta el punto de la distorsión por recorte brusco, donde las propiedades sonoras se ven muy afectadas por el circuito, pero no tanto como para que se pierda la claridad y el significado sonoros originales.” (2023: 4)

- e) Órgano Hammond: con/sin parlante Leslie; énfasis en armónicos superiores/inferiores; con/sin distorsión

Asimismo, en la planilla de análisis auditivo se incluyen leyendas que permiten economizar la repetición de información:

- no: la FSP no suena en la unidad formal;
- signo de exclamación (!) o cuerpo en negrita: algún PMT ha cambiado. Puede incluirse un breve comentario en texto llano para facilitar la comprensión de lo que allí ocurre. En caso de que se produzca un cambio, únicamente se describe aquello que cambia;
- Ídem [Parte]: misma configuración de los PMT para esta fuente que en la parte indicada. Por ejemplo, si en Estrofa 2 encontramos la celda escrita con “Ídem Estrofa 1”, significa que la configuración de los PMT en la segunda estrofa es idéntica a la de la primera estrofa;
- SPA: sin procesamiento audible. Se utiliza cuando, a partir del análisis auditivo realizado, no es posible identificar ni discriminar rasgos describibles para la fuente sonora analizada.
- Finalmente, en los casos en que no hemos podido precisar con certeza la descripción del hallazgo encontrado, hemos incluido un signo de interrogación²⁸.

Para concretar el análisis endofonográfico, primero describiremos características generales del fonograma. Luego, a partir del análisis comparativo de sus tres capas –música, performance y parámetros tecnológicos–, indagaremos cómo se relaciona la construcción de este fonograma con las versiones de referencia y/o con el original genético y cronológico de “El cosechero”.

Análisis endofonográfico de “El cosechero”

Las fuentes sonoras percibidas son las siguientes: bajo eléctrico, batería, guitarra eléctrica (riff, líder), guitarra eléctrica (riff, refuerzo de terceras), órgano Hammond (riff), órgano Hammond (refuerzo de terceras), órgano Hammond (contratiempo), guitarra eléctrica rítmico-armónica (wah-wah), voz principal, voz secundaria, guitarra eléctrica (arpegio), órgano Hammond (tipo pad) y pandereta. Excepto la voz principal, todas las demás fuentes sonoras fueron grabadas –guitarras eléctricas, voz secundaria, órgano Hammond– y programadas –batería, pandereta– por Sergio Pérez.

Representamos la organización formal de la canción en el siguiente esquema:

INTRO (riff)	ESTROFA 1	ESTROFA 2	ESTRIBILLO 1	INTERLUDIO (simil intro)	ESTROFA 3	ESTRIBILLO 2	ESTRIBILLO 3
0:00	0:30	1:15	1:58	2:14	2:43	3:28	3:42
16 cc	16 cc	16 cc	4 cc	16 cc	16 cc	4 cc	4 cc

Figura 2: esquema formal de “El cosechero”, de Nicolás del Campo. Fuente: elaboración propia.

²⁸ Cf. en el análisis endofonográfico aquí expuesto, por ejemplo, en Voz principal, Estrofa 1, podemos precisar que se trata de un *delay* con tiempo corto entre repeticiones, aunque no pudimos precisar si está configurado a tempo o no. Esto explica la inclusión del signo de interrogación en la expresión “semi?”, en referencia a la posibilidad de que las repeticiones del *delay* estuviesen potencialmente configuradas en semicorcheas.

El siguiente esquema muestra, primero, la participación de las diferentes fuentes sonoras en las unidades formales descritas (en gris) y, luego, su relación con las capas funcionales (Moore 2012), a color:

4/4	ESQUEMA FORMAL							
FUENTES SONORAS PERCIBIDAS (FSP)	INTRO (riff)	ESTROFA 1	ESTROFA 2	ESTRIBILLO 1	INTERLUDIO (simil intro)	ESTROFA 3	ESTRIBILLO 2	ESTRIBILLO 3
Marca de tiempo	0:00	0:30	1:15	1:58	2:14	2:43	3:28	3:42
Cantidad de compases	16 cc	16 cc	16 cc	4 cc	16 cc	16 cc	4 cc	4 cc
BAJO								
BATERÍA								
GT RIFF LEAD								
GT RIFF refuerzo terceras								
HAMMOND RIFF								
HAMMOND ARRIBA								
GT WAH WAH								
VOZ PRINCIPAL								
VOZ SECUNDARIA								
GT ARP								
HAMMOND PAD								
PANDERETA								

Figura 3: análisis endofonográfico, sin capas funcionales (gris). Fuente: elaboración propia.

El cosechero	Estrato MELÓDICO principal	Estrato ARMÓNICO			Estrato de BAJO FUNCIONAL		Estrato de PULSACIÓN	
Duración total: 4:05	Estrato melódico secundario							
Tempo: 64 BPM								
4/4	ESQUEMA FORMAL							
FUENTES SONORAS PERCIBIDAS (FSP)	INTRO (riff)	ESTROFA 1	ESTROFA 2	ESTRIBILLO 1	INTERLUDIO (simil intro)	ESTROFA 3	ESTRIBILLO 2	ESTRIBILLO 3
Marca de tiempo	0:00	0:30	1:15	1:58	2:14	2:43	3:28	3:42
Cantidad de compases	16 cc	16 cc	16 cc	4 cc	16 cc	16 cc	4 cc	4 cc
BAJO								
BATERÍA								
GT RIFF LEAD								
GT RIFF refuerzo terceras								
HAMMOND RIFF								
HAMMOND ARRIBA								
GT WAH WAH								
VOZ PRINCIPAL								
VOZ SECUNDARIA								
GT ARP								
HAMMOND PAD								
PANDERETA								

Figura 4: análisis endofonográfico con capas funcionales por fuente sonora (a color). En el margen superior de cada planilla se encuentra el código de colores asociado con las capas funcionales. Fuente: elaboración propia.

En la figura 5 presentamos en un drive accesible en nota a pie la planilla de análisis auditivo completa, que incluye los cuatro parámetros musicales tecnológicos y la descripción de sus configuraciones²⁹.

Análisis comparativo

El análisis comparativo que proponemos a continuación resulta importante para comprender en qué sentido la versión de Nicolás del Campo es una versión de “El cosechero”, de Ramón Ayala. Las versiones de referencia consideradas son el original genético (Ayala 1964), la versión de Tonolec (2008) y, finalmente, la del propio Ramón Ayala, grabada en 2013. En cada caso se evalúan comparativamente, en los tres parámetros endofonográficos, los aspectos conservados, modificados, añadidos y/u omitidos por Nicolás del Campo en su versión (2015).

Ayala (1964)

En cuanto a lo conservado, tanto la letra en su totalidad como la mayor parte de los giros melódicos del original genético y cronológico (1964) han sido conservados. Entendemos que este procedimiento estratégico opera como eje de conservación y reconocimiento para un potencial oyente de “El cosechero”, aunque otros elementos de la canción sean modificados. Tal como afirma Diego Madoery, “el tema correspondería a aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presente de otra manera” (2000, en López Cano 2018: 219). En el mismo sentido, identificamos que la yuxtaposición de las frases de cada estrofa y estribillo se conserva respecto del original, ya que no se altera el orden de las frases.

En cuanto a lo agregado, el primer elemento que llama la atención al comenzar la reproducción es la melodía principal: no se trata del motivo melódico tocado por Ayala en la versión original genética de 1964, sino de una adaptación para guitarra eléctrica de la melodía que canta la voz principal en las estrofas (“el viejo río que va...”). A continuación, incluimos la transcripción del riff de la versión de Nicolás del Campo, junto con la transcripción de la melodía con la que comienza la versión original³⁰ (1964):

²⁹ <https://drive.google.com/file/d/1OCDmPdLQHs8-76TNZ2IQGYE-N1fsv2JY/view?usp=sharing> .

³⁰ Puede escucharse en el siguiente enlace, entre 0:00 y 0:12 : https://www.youtube.com/watch?v=5VJxLa8zx-I&list=OLAK5uy_nb-nGBBeqwoG6OSN3NNHzH4JRTe3FQyrU

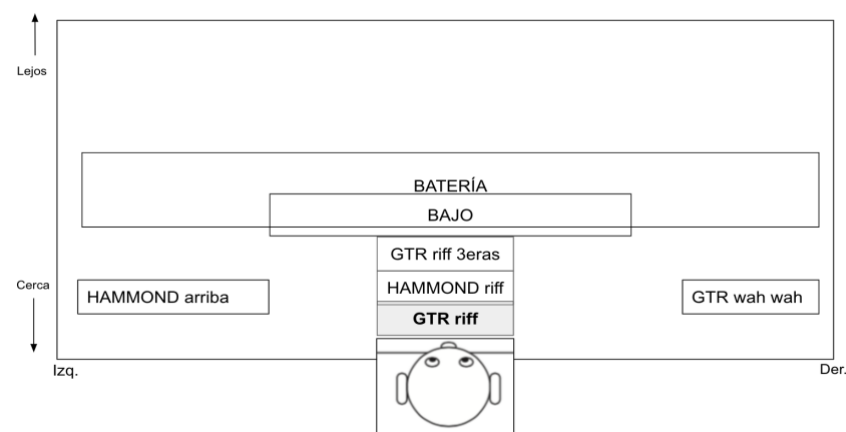
Figura 6: Transcripción musical del riff de la versión de Nicolás del Campo (5). El tempo es de 64 pulsos por minuto. El riff comienza con un acorde de Am y se desarrolla en una línea melódica que incluye los acordes E, A7, Dm, Dm, Am, E7, Am y E7.

Figura 7: Transcripción musical de la melodía instrumental principal de Ayala 1964 (6). El tempo es de 118 pulsos por minuto. La melodía comienza con un acorde de Am y se desarrolla en una línea melódica que incluye los acordes A7, Dm, Dm, Am, E7, Am y E7.

Figuras 6 y 7: transcripciones del riff de la versión de Nicolás del Campo (5) y de la melodía instrumental principal de Ayala 1964 (6). Fuente: elaboración propia.

Por otra parte, en cuanto a sus parámetros musicales tecnológicos, al tratarse de una nueva versión, plena de nuevas fuentes sonoras y de un espacio textural configurado como campo estéreo, la distribución espacial de estas fuentes constituye un aspecto novedoso. Los siguientes dos gráficos describen esquemáticamente la localización de las fuentes sonoras en un plano bidimensional –lateralidad o eje x (izquierda, centro, derecha) y proximidad o eje z (cerca, lejos)–, con vista cenital, desde la perspectiva del oyente:

Introducción e interludio:



Estrofas y estribillos:

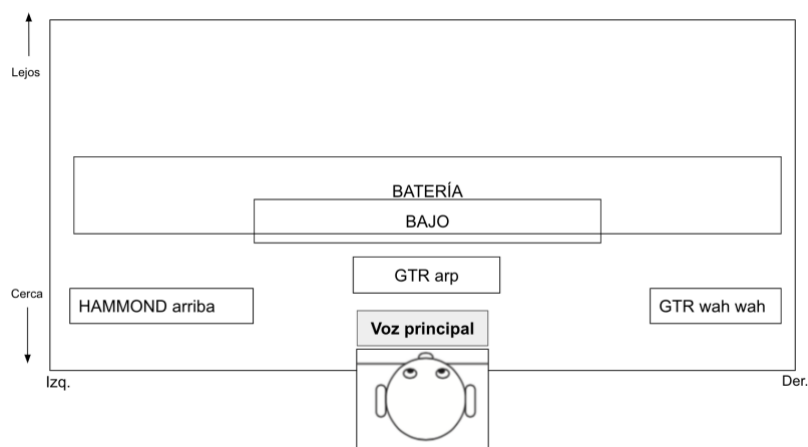


Figura 8 y 9: esquema bidimensional, con proyección cenital, del espacio textural de la versión 2015 de “El cosechero”. Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, la combinación de las fuentes “Hammond arriba” y “GTR wah wah” sostiene la canción, rítmica y armónicamente, configurándose como una suerte de bordón que se proyecta entre unidades formales a lo largo de toda la pieza. En nuestro análisis la identificamos como una capa armónica, a pesar de su característica rítmica altamente pregnante. Cabe destacar que el tipo de textura que se concreta en esa combinación es tradicional del reggae:

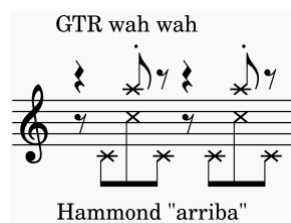


Figura 10: transcripción del ritmo de la capa armónica conformada por las fuentes “GTR wah wah” y “Hammond arriba”. Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, en cuanto a la fuente guitarra eléctrica arpegiada (“GT ARP”), encontramos que, además de ser un elemento agregado en esta versión, es el que presenta más cambios a lo largo del fonograma:

- Estrofas 2 y 3, arpegio sin séptimas: las notas que toca son las de la tríada de cada acorde (tónica, tercera, quinta y octava).
- Estribillos 1 y 2: modifica los micrófonos, pasando de una configuración de micrófonos centrales a los micrófonos del puente. Además, aumenta considerablemente el plano –el volumen relativo– de la fuente en comparación con su nivel en las estrofas 2 y 3.
- En el estribillo 2 agrega Si natural al arpegio, obteniendo Dm6 y Am9, mientras que en el estribillo 1 habían sonado Dm y Am, y en el estribillo 2, Dm7 y Am7, respectivamente.

No resulta casual que el instrumento principal de la persona que ofició como productor “realizador” (Pérez) sea el que adquiere mayor protagonismo en el fonograma – hay tres fuentes de guitarras eléctricas– y el que presenta mayor movimiento, aparte de la voz principal.

Tonolec (2008)

La versión que Tonolec hace de “El cosechero” modifica en gran medida la versión original genética. Aunque excede los límites de este trabajo precisar estos aspectos en detalle, sí cabe señalar que, en términos de conservación de elementos o rasgos de la versión original (1964), Tonolec conserva el patrón rítmico del rasguído doble, la totalidad de la letra –aunque la forma es diferente– y una melodía que mantiene características rítmicas y de alturas respecto de la versión de Ayala (1964). Siguiendo los términos de López Cano, entendemos que se trata más bien de una reelaboración de la canción original (1964), ya que “si bien son reconocibles elementos estructurales característicos del tema versionado (con o sin transformaciones), éstos aparecen descontextualizados y con un alto grado de fragmentación. Una parte importante del material de la versión es completamente diferente y no tiene relación alguna con la referencia: su arreglo, duración, estilo, cantidad y características de sus secciones, etc., son distintas” (2018: 209).

A partir del análisis, encontramos en la versión de Nicolás del Campo dos elementos ya presentes en la versión de Tonolec. Por un lado, el uso del procesamiento temporal conocido como delay o “eco” en la voz principal, configurado con intensidad media, una sola repetición y un tiempo corto respecto del sonido directo. Por otro, encontramos una voz secundaria que refuerza melódicamente a la voz principal en los estribillos, a una tercera ascendente:

algodón que se va, que se va,
que se va; plata blanda mojada de luna
y sudor; un ranchito borracho, de sueños y amor
quiero yo

Esta voz secundaria modifica cromáticamente la tercera ascendente un semitono (de Do a Do#), para mantener la coherencia con el cambio armónico de Am (La Do Mi) a A7 (La Do# Mi Sol)³¹.

Ayala (2013)

La versión que el propio Ramón Ayala graba, publicada por el sello Los años luz en 2013, puede entenderse, a partir de la taxonomía de versiones propuesta por Kurt Mosser, como una interpretación leve del original genético y cronológico, ya que

[...] intenta preservar algunos aspectos de la versión de referencia como el tempo, letra, melodía, instrumentación, forma, orden de los eventos, etc., pero varía algunos elementos

³¹ Escuchar las voces (principal y refuerzo a la tercera ascendente) del fragmento comprendido entre 1:45 y 1:52: https://www.youtube.com/watch?v=bdy-SNpCnBg&list=RDbdy-SNpCnBg&start_radio=1 de Tonolec, y comparar con la versión de Nicolás del Campo en los fragmentos 3:27 y 3:42: https://www.youtube.com/watch?v=IaZRNpM0HW0&list=RDlaZRNpM0HW0&start_radio=1.

como riffs, armonía y, sobre todo, el estilo y performance de los intérpretes [...] (Mosser 2008, en López Cano 2018: 209).

Al igual que la versión de Tonolec, excede los límites de este trabajo indagar pormenorizadamente en esta versión. A partir del análisis comparativo entre esta versión (2013) y la versión de Nicolás del Campo, encontramos dos elementos en común. En primer lugar, la morfología es altamente similar en ambas, aunque la versión de 2013 se caracteriza por la repetición del primer estribillo, el agregado de recitados al comienzo y en el interludio, y una extensión instrumental del último estribillo. En segundo lugar, encontramos lo que constituye prácticamente una cita textual de un fragmento melódico. En la marca 0:19 de la versión de 2013, contrabajo y bandoneón tocan al unísono una melodía con diseño descendente, que Sergio Pérez retoma, con el bajo eléctrico, en la versión de Nicolás del Campo a partir de 3:25.

Síntesis del análisis comparativo

Más allá de lo mencionado hasta aquí, no encontramos elementos vinculables al rasguido doble en la versión de Nicolás del Campo. Esto sorprende, ya que en la descripción de los géneros de cada canción en el tracklist, “El cosechero” está descrita como un rasguido doble. Del mismo modo, llama la atención que tampoco haya guitarra de cuerdas de nylon ni guitarra acústica de cuerdas de metal, instrumento claramente perteneciente a la tradición folclórica argentina. No obstante, podemos afirmar que el hecho de que la voz de Nico del Campo prácticamente no modifique ni el fraseo rítmico ni la melodía del original, sumado a la gran popularidad de la canción, ofrece referencias suficientes para remitir al oyente al rasguido doble original de Ramón Ayala³².

Conclusiones

Hacer una versión implica hacer uso de diferentes opciones creativas que responden a una poética sonora. Asimismo, considerando el rasgo colectivo del proceso de producción musical aquí descrito, esa poética es negociada y consensuada en su tránsito desde el imaginario sonoro hasta la realización fonográfica. Puede ser compartida, diseñada, consensuada o tácitamente aceptada. En este sentido, el trabajo realizado permite proponer algunas conclusiones.

En primer lugar, respecto del tipo de versión realizada por Nicolás del Campo, podemos concluir, nuevamente con Mosser y a la luz del análisis endofonográfico realizado, que se trata de una versión interpretativa mayor, ya que “[...] las transformaciones en varios aspectos son más intensas. Entre ellas destaca el cambio de estilo o género de la versión de referencia” (Mosser 2008, en López Cano 2018: 209). En este sentido, el análisis endofonográfico muestra que el cambio de género está dado por la inclusión de aspectos característicos de dos géneros musicales: el reggae, principalmente por la capa armónica y la capa de pulsación explícita, y el rock, por la instrumentación, el marcado énfasis en el uso de guitarras eléctricas distorsionadas y la distribución de las fuentes sonoras en el espacio textural. Esta versión interpretativa mayor también es producto de la búsqueda de fusionar músicas, entendiendo esta operación como coexistencia de elementos, rasgos y/o aspectos de

³² Debo esta observación a Angélica Adorni.

diversos géneros o estilos musicales en un mismo fonograma. Es lo que Del Bono señaló metafóricamente páginas atrás como “conversación” entre géneros, o lo que el propio Nicolás Gasparri ilustra como “entrecruzamiento de fibras”:

“fusionar...no sé el significado de la palabra, pero supongo que tiene que ver con algo que no es mezclar, agarrar esto y que encaje con esto otro, sino que haya un entrecruzamiento de fibras de eso, y que justamente en ese proceso no se pierda lo característico de esas dos, tres, cuatro cosas que se están queriendo fusionar, porque sino no hay nada que conservar”³³.

Resulta particularmente interesante que, en términos estrictamente musicales, lo conservado aquí sea el “núcleo” de la canción en términos cantautorales: letra, melodía y acompañamiento armónico. Ese núcleo se equilibra con una construcción de la versión que conserva algunos elementos y transforma otros respecto de las versiones de referencia consideradas en este trabajo. Del mismo modo, es importante destacar que el análisis endofonográfico permitió encontrar conexiones entre nuestro objeto de estudio y las versiones de referencia citadas que no necesariamente fueron referidas explícitamente como tales por Nicolás Gasparri o por los productores musicales.

En un sentido similar, encontramos una continuidad entre la música de proyección folclórica mencionada al comienzo de este artículo y la producción de Nicolás del Campo aquí analizada. A modo de conjetura, proponemos pensar en una “música de proyección folclórica 2.0”, ya que los procesos de producción musical, así como sus procedimientos operativos y estratégicos –la era del “estudio sin espacio” y la centralidad del trabajo en la DAW para la construcción de maquetas abductivas–, son marcadamente diferentes respecto de aquellos de la generación del sesenta, aunque la intención creativa de fusionar géneros y estilos musicales sea el vector común entre ambas. En palabras de Juliana Guerrero, “el folclore joven en el siglo XXI tensiona y resignifica la diada tradición y modernidad, y se introduce, a su manera, en el Tecnoceno” (2025: 215). Entendemos que este modo particular de introducirse en el Tecnoceno se relaciona, desde una perspectiva endofonográfica, con el marcado énfasis en las opciones creativas concretadas para la construcción del espacio textural del fonograma y, por lo tanto, con la configuración de sus parámetros musicales tecnológicos, guiada por poéticas sonoras singulares.

Finalmente, si bien, como afirmó taxativamente Nicolás Gasparri, “la idea fue mía, ellos me ayudaron a desarrollarla y a mejorarla”³⁴, la ponderación de los roles desempeñados por Del Bono, Gasparri y Pérez, recuperada en diferentes momentos del trabajo, refuerza la concepción multiautoral de la versión analizada y, por lo tanto, la gravitación decisiva que tienen los productores musicales en el proceso de construcción de maquetas orientado hacia la estabilización de la versión final.

Bibliografía

- Aguilar, María del Carmen. 2009. *Aprender a escuchar. Análisis auditivo de la música*. Buenos Aires: edición de autor.
- Arbo, Alessandro. 2017. “Enregistrement-document ou enregistrement-oeuvre? Un probleme epistémique” en Arbo, Alessandro & Lephay, Pierre-Emmanuel eds., *Quand l'enregistrement change la musique*. Paris: Hermann

³³ Comunicación personal, 14 de julio de 2025.

³⁴ Comunicación personal, 14 de julio de 2025.

- Bell, Adam Patrick. 2018. *Dawn of the DAW: The Studio as Musical Instrument*. Oxford: Oxford University Press.
- Breuer, Mario. *Rec & Roll*. 2017. *Una vida grabando el rock nacional*. Buenos Aires: Aguilar.
- Bromham Gary & Moore, Austin. 2023. *Distortion in Music Production. The Soul of Sonics*. London: Focal Press.
- Di Cione, Lisa. 2023. “Musicología de la producción fonográfica: las operaciones técnico-discursivas en el estudio de grabación analógica y las poéticas sonoras del rock en la Argentina”. Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires.
- Favier, Jacques. 2017. “Enregistrements constructifs et popular music” en *Quand l’enregistrement change la musique*, Alessandro Arbo y Pierre-Emmanuel Lephay eds. París: Hermann.
- González, Juan Pablo. 2023. *Música popular autoral de fines del siglo XX: Estudios intermediales*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Guerrero, Juliana. 2016. “La ‘música de proyección folclórica’ en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical” en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11/2: 187–202.
- . 2025. “Añoranzas en tiempos de Tecnoceno: estrategias de producción y difusión del folclore joven argentino en el siglo XXI” en *Resonancias* 29/57: 195-216.
- Izhaki, Roey. 2008. *Mixing Audio: Concepts, Practices and Tools*. Londres: Focal Press.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2022. “Puzzles sonoros y construcciones tímbricas: hacia una categorización de los parámetros de análisis de una producción fonográfica” en *Revista Argentina de Musicología* 23/2: 34-51.
- Lacasse, Serge. 2005. “La musique populaire comme discours phonographique: fondements d’une démarche d’analyse” en *Musicologies*, 2: 23–39.
- López Cano, Rubén. 2018. *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- Madoery, Diego. 2000. “Los procedimientos de producción musical en la música popular” en *Revista del Instituto Superior de Música*, 7: 76-93.
- . 2024. “El análisis musical genérico-estilístico”. *Revista del Instituto Superior de Música*, n.º 25.
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- Moylan, William. 2020. *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song*. Nueva York: Routledge.
- Pérez Valero, Luis y Meining Cheung Ruiz. 2020. *Producción musical: Pedagogía e investigación en artes*. Guayaquil: Universidad de las Artes.
- Pragana, Matías y Mariano Méndez. “TOMA UNO: primera aproximación a las maquetas fonográficas y sus distintas funciones en los procesos de producción de música popular”. Manuscrito inédito.
- Villafañe, Cristian. 2024. “‘Desierto’: un análisis endofonográfico de la canción perteneciente a Fito Páez” en *Revista del Instituto Superior de Música*, 25.