



LUIS PÉREZ-VALERO

<https://orcid.org/0000-0001-7503-0042>

luis.perez@uartes.edu.ec

Universidad de las Artes, Ecuador

Discurso multimodal y producción musical. Una mirada al repertorio transnacional de cumbia grabado por Pastor López*

*Multimodal Discourse and Music Production.
An Examination of the Transnational Cumbia
Repertoire Recorded by Pastor López*

A partir de los trabajos de Frith (2001), Zargoski-Thomas (2014), Moylan (2020), Juan de Dios Cuartas (2016) y Di Cione (2013), hay un conjunto de textos que nos aproximan a la grabación como campo de estudio. Sin embargo, aún faltan por establecer líneas teóricas que se conecten de manera directa con la episteme del objeto fonográfico y que no se circunscriban de forma exclusiva a los aspectos sociales, antropológicos o culturales de la grabación. En este trabajo se diserta sobre la teoría del discurso multimodal desarrollada por Jewitt (2014), Kress y Van Leeuwen (2001) y que en lengua castellana ha tenido una aproximación por Sans (2007). Se hace un estudio de caso focalizado en la figura del cantante de cumbia Pastor López, lo que permitió develar en las grabaciones los distintos modos discursivos.

Palabras clave: discurso multimodal, producción musical, industria de la grabación, cumbia, Pastor López

Studies by Frith (2001), Zargoski-Thomas (2014), Moylan (2020), Juan de Dios Cuartas (2016) and Di Cione (2013) form a body of texts providing an overview of recordings as a field of study. However, theoretical lines that are directly connected to the episteme of the phonographic object and that are not exclusively limited to the social, anthropological or cultural aspects of recordings have yet to be established. This article discusses the theory of multimodal discourse developed by Jewitt (2014), Kress and Leeuwen (2001), and which has been explored by Sans (2007) in Spanish. This case study focuses on the cumbia singer Pastor López, revealing the different discursive modes in his recordings.

Keywords: multi-modal discourse, music production, recording industry, cumbia, Pastor López.

* Este trabajo forma parte del proyecto "(Inter)subjetividades y (de)construcción sonora. Estudios sobre síntesis, acústica y la musicología de la grabación y la performance". Código: VPIA-2023-15-PI. Adscrito al Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

Introducción

La producción musical dentro de la academia ha tenido aproximaciones desde campos como la antropología o la sociología. En cambio, ha quedado de lado el sonido de la grabación, pese a que en la música popular hay “intertextualidades analíticas, que pueden ser lingüísticas, musicales, sonoras, performativas, visuales y discursivas” (González 2013, 99), que expanden el campo de acción de los estudios sobre música popular. Según Quintero Rivera (2005, 29) “estas músicas expresan otras sensibilidades respecto al tiempo, que conllevan otras visiones sobre las identidades sociales”.

Los estudios sobre producción musical y grabación han aumentado en los últimos años¹; las técnicas y la estética de la grabación son ahora conocimientos sistematizados (Tagg 1982). Algunos autores han ofrecido alternativas metodológicas holísticas, como Pérez Sánchez (2013), quien se acerca al disco desde todos sus elementos: portada, información de la grabación, música y músicos, entre otros. Por su parte, Moylan (2020) ha propuesto una didáctica para el análisis de la grabación y ha incorporado aspectos de la musicología para evaluar el fonograma. En este sentido, el discurso multimodal devela el engranaje industrial de las grabaciones, la organización de la mano de obra especializada y sus agentes: el compositor, el arreglista, el técnico de grabación, el asesor de imagen, la mercadotecnia y el consumidor final; es decir, desglosa los sistemas y los analiza entre sí (Cheung Ruiz y Pérez-Valero, 2020).

El análisis musicológico de la grabación considera otras áreas, partes disímiles pero complementarias, como la economía, la sociología y los estudios culturales (Barrett 2017; Negus 2005). Se han hecho acercamientos desde los estudios sobre producción musical (García 2021; Di Cione 2013; Juan de Dios Cuartas 2016). Otros autores hacen énfasis en lo técnico (Gibson 2005; Hepworth-Sawyer y Golding 2010), y algunos profundizan desde la estética de la grabación (Danielsen *et al.* 2015; Owsinski 2006). Frith y Zagorski-Thomas (2012) han acercado la musicología y la graba-

¹ Esto se evidenció en el XIV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, realizado en modo virtual por la crisis sanitaria del año 2020 y organizado desde Medellín. En el simposio 13: “De la grabación magnetofónica al ordenador: creación musical y mediación tecnológica de los procesos de producción de audio”, coordinado por Marco Antonio Juan de Dios Cuartas y Carlos Caballero, se presentaron en la primera convocatoria veintiséis ponencias, un hito si consideramos que era la primera vez que se hacía. Además, a lo largo del IASPM-LA, la grabación desde lo histórico y lo social ha tenido presencia permanente.

ción con propuestas sistemáticas. Dos años después, Zagorski-Thomas (2014) publicó un trabajo que hace referencia directa a la producción musical y supuso para la disciplina un alcance teórico significativo.

Por su parte, Kress y Van Leeuwen (2001) analizan el discurso multimodal a partir del sistema que hay entre creadores, diseñadores, productores y consumidores de bienes culturales; se interpretan los distintos contenidos de una industria y su engranaje de producción. Esta teoría ha sido aplicada a diversas áreas, como la publicidad (O'Halloran 2011), la lingüística (Cárcamo Morales 2018), los tebeos (Rodríguez Camargo 2011), arte y género (Cares Mardones 2017) o el diseño sonoro (Jewitt 2014). El análisis del discurso multimodal devela cómo funcionan un sistema dentro de otro sistema, para ello es necesario acercarse a cada una de las partes, pero sin olvidar que se mezclan entre sí. Por ejemplo, si en la producción ocurren cambios significativos a nivel tecnológico, estos inciden en la distribución y consumo de la música; nuevos repertorios se elaboran para redefinir mercados y alcanzar otras audiencias, como se expondrá más adelante.

En la presente disertación se expone esta teoría a través del estudio de caso de algunas grabaciones del cantante de cumbia Pastor López. Se han considerado las reglas de producción del sonido grabado para encarar los significados del objeto-disco que se dan en la cultura de masas. Se ha realizado un análisis transversal que involucra las distintas etapas de la producción musical, y se describen procesos, significados y las posibles elaboraciones discursivas de productores y audiencia. Se ha aplicado el modelo de Scollon y Wong Scollon (2004), el cual considera el análisis multimodal como nexo entre sistemas y que está dividido en tres etapas: 1) el punto de partida es el lugar en donde se genera el discurso; 2) se asimila y evalúa el orden de interacción, y 3) se comprende el fenómeno desde las implicaciones históricas, sociales y culturales. La propuesta metodológica parte de la transversalidad y ha implicado el estudiar los distintos productos culturales, los soportes de circulación y los modos de interpretación aplicados a las grabaciones de López.

Pastor López. Aproximación a su discografía

José Pastor López Pineda (1944-2019) nació en la ciudad de Barquisimeto, estado Lara, Venezuela. De orígenes humildes y de ascendencia indígena, desde joven fue cantante en diversas agrupaciones. Gracias a sus condiciones vocales, se dedicó al repertorio de porros y cumbia que lo caracterizó a lo largo de toda su carrera. Su popularidad creció a partir de 1973 cuando formó la agrupación Pastor López y su Combo, con la cual se convirtió en artista exclusivo del sello discográfico Velvet y consolidó una carrera internacional en América Latina, Estados Unidos y Europa.

Sobre Pastor López y la cumbia en Venezuela hay poco escrito. En su ciudad natal hubo una escena musical local de cumbia que no ha sido aún estudiada, lo que dificulta esbozar una biografía precisa de sus primeros años. Sin embargo, Sans y Escamilla (2019) han presentado un panorama general de la cumbia en ese país, con un catálogo discográfico parcial de López. Dicho trabajo, fundacional para la musicología venezolana, ha sido el punto de partida para nuestro estudio de caso.

Una aproximación a la producción discográfica de López, a partir del discurso multimodal, expone cómo se elaboraron sus discos, el diseño de la composición, los arreglos y las letras, así como su producción, distribución y consumo. En la primera mitad del siglo XX confluyeron distintos géneros grabados en la radio y el disco. El repertorio sinfónico convivía con la radionovela, las músicas foráneas y las exóticas (González 2010). En otras palabras, alta cultura y cultura de masas compartieron audiencias en las grandes ciudades. Géneros como la salsa y la cumbia, de marcado carácter festivo y costeño, tuvieron recepción en Bogotá, generando una escena particular con impacto nacional (Ulloa 2020; Fernández-L'Hoeste y Vila 2013). Lo masivo, como mediación, invirtió el sentido de lo popular, pero es recuperado en la cultura de masas a través de códigos de percepción (Ulloa 2020; Kress y Van Leeuwen 2001; Martín-Barbero 1983).

El discurso multimodal desmantela los procesos de manufactura, estudia sus medios, límites y potencia, y reinventa el discurso de la grabación². Como lo han expresado Ochoa, Zapata y Santamaría-Delgado “desde las primeras décadas del siglo XX, el Pacífico colombiano ha sido consumidor y seguidor de las músicas afroantillanas que se han difundido por la industria discográfica” (Ochoa, Zapata y Santamaría-Delgado 2020, 176). No en vano, dada la cercanía con Venezuela, las músicas colombianas, el porro y la cumbia circularon a través del circuito radial y discográfico (Waxer 2002a y 2001). Pastor López es un ejemplo en el ámbito del discurso multimodal: un artista que nació en Venezuela, pero legitimó su carrera artística a través de la música de Colombia. Su música posee una audiencia translocal que va más allá de una nacionalidad, estrato social o modo de escucha; los soportes tecnológicos funcionan como catalizadores de significantes y difusores de los signos (Sans y Escamilla 2019). Cuando López comenzó a cantar cumbias en los años setenta, el género estaba definido y en plena ebullición internacional. Parra Valencia (2019b) identifica a López dentro de la categoría de “conjuntos venezolanos” que se desarrollaron en el género. La escena translocal, en la que se movió el cantante, tuvo lazos con su lugar de origen, pero incidió y transformó su propuesta musical en otros escenarios; generó una comunidad con un imaginario particular consolidado en los conciertos y los discos.

² Para Fiske (2010) el significado de una canción se construye cuando es consumida.

López elaboró su discurso como un “estímulo discreto”, que según Kress y Van Leeuwen (2001) es la sedimentación del mensaje. Esta consiste en el proceso por el cual un significado se vuelve más sólido y perdurable a través de la integración de múltiples modalidades de expresión en una obra musical o discurso multimodal. Esto implica la combinación de elementos visuales, auditivos, textuales y gestuales, entre otros, para enriquecer y fortalecer la transmisión de un mensaje específico. La sedimentación del mensaje busca crear una experiencia comunicativa más profunda y duradera al aprovechar las interacciones sinérgicas entre diferentes formas de expresión, lo que permite que el mensaje arraigue en la mente del receptor de manera más efectiva. El artista expone el discurso, la audiencia interpreta, decodifica y asimila su contenido. El ejercicio de interpretación genera nuevos códigos y amplía los significados. Es un ejercicio de permanente negociación entre los creadores, intermediarios y el consumidor, quienes “se encargan de establecer premisas del diálogo que se produce entre estos interlocutores” (Sans 2007, 82).

Cumbia e identidad. Discurso y diseño multimodal desde una escena translocal

Se entiende como discurso a un conjunto de signos organizados, con significados específicos en un contexto social y que conforman un imaginario³. Como expresa Sans: “el discurso, además de ser un producto, constituye un proceso, y fundamentalmente, una interacción social. Si con el discurso se construyen y se transforman realidades, entonces el discurso es ante todo *acción*” (Sans 2007, 93). Los discursos se elaboran a partir de los intereses de un colectivo, de sus instituciones, desde la hegemonía y control del poder (Foucault 1983). Desde la producción musical, el discurso tiene distintos ámbitos. En América Latina, la cumbia se ha asimilado de forma distinta en cada país, donde los rasgos particulares del género se han redefinido y asentado a través de la prensa, la radio, los conciertos, las agrupaciones y los discos (Parra Valencia 2019a)⁴.

³ Sobre el concepto de discurso destacan tres definiciones que sirven de punto de partida. La visión posestructuralista en el que el individuo está limitado en su radio de acción a partir de la rigidez de las reglas constitutivas donde se desenvuelve; la orientación pragmática en la cual “significado y orden social son el resultado de una constante negociación” (Herzog y Ruiz 2019, 10), y la hermenéutica (Ricoeur 1995).

⁴ Estos elementos se triangulan a nivel musical en la conformación de los estilos musicales como “sistemas de relaciones entre los sonidos usados, manipulados y decodificados por un grupo de individuos” (Meyer 2016, 63). Por otro lado, esto coincide con la teoría de las escenas musicales, en la cual músicas / músicos, audiencia y espacios convergen en una práctica musical (Bennett y Peterson 2004; Straw 1991).

En el discurso convergen el texto y las prácticas sociales y culturales; se establecen “comunidades de discurso más amplias que generan un sentido social” (Herzog y Ruíz 2019, 12). El discurso multimodal en las grabaciones de López comprende el funcionamiento de la música popular y sus elementos afines, como la audiencia, los estudios de grabación y el vínculo identitario generacional. Todos ellos convergen y circulan en espacios distintos, como el concierto tradicional, la escucha del disco, la radio o el videoclip. Se conserva la práctica de la grabación a través de estrategias innovadoras (Abbey y Helb 2014; Thompson 2004; Kress y Van Leeuwen 2001).

La cumbia es un constructo sociohistórico e identitario. En ella se mezclan tres componentes: lo indígena, lo afroantillano y lo mestizo. Punto de ignición significativo: la cumbia es multimodalidad discursiva resultado de la hibridación musical y sociocultural (Fernández-L’Hoeste y Vila 2013; Waxer 2002b). Como música popular urbana, tuvo un periodo de invisibilización académica a raíz del prejuicio que conllevaba su consumo (Parra Valencia 2019a)⁵. En la elaboración de un repertorio de cumbia confluyeron intereses económicos y políticos para generar el imaginario de identidad costeña festiva, frente a la guerra fratricida que sufría Colombia desde la década de 1940 (Parra Valencia 2019a).

Justo en esa década, la música tropical colombiana se concretó comercialmente. Confluyó la modernidad urbana con los espacios de representación de una sociedad mestiza (Caballero Parra 2022). Lo afro y lo cosmopolita se mezclaron en el imaginario colombiano (Wade 2002a; Waxer 2002b). En este aspecto, las grabaciones de Lucho Bermúdez y Edmundo Arias representaron una sonoridad híbrida con la música de las grandes bandas de jazz (Caballero Parra 2023; Parra Valencia 2019b). Estos artistas se insertaron con notable éxito en las grandes ciudades latinoamericanas: Buenos Aires, Ciudad de México y Caracas, lugares de consumo de música colombiana. Había una audiencia y un mercado (Sans y Escamilla 2019).

¿Cómo llega la cumbia a Venezuela? En este país no hay un registro fehaciente de la cumbia hasta 1940, cuando apareció la orquesta Billo’s Caracas Boys, fundada por el músico de origen dominicano Billo Frómeta (1915-1988). Esta agrupación tuvo una proyección sin precedentes dentro y fuera del país. En su catálogo discográfico, la cumbia aparece con regularidad desde 1959. Un año antes, se funda la orquesta Los Melódicos bajo la dirección de Renato Capriles, agrupación que competía con Billo’s y que también tuvo el género dentro de su repertorio (Sans y Escamilla 2019).

⁵ En la actualidad, hay trabajos sobre la cumbia que son referenciales en distintos contextos, como los realizados por Wong (2016) sobre Ecuador o Quispe Lázaro (2016) sobre Perú.

El desinterés del estudio de la cumbia en este país contrasta con su omnipresencia en la vida cotidiana, en especial entre 1970 y 1998, cuando a nivel mundial Venezuela tuvo la mayor tasa de población colombiana residente. La música tropical colombiana reforzaba la identidad de una colombianidad sin importar dónde hubiera nacido el intérprete. En este sentido, música, baile y fonograma se incrustan a través de la producción discográfica de la cumbia (Sans y Escamilla 2019). En el discurso de López se mezclan fronteras, identidad y nacionalidad. En sus grabaciones sedimentó el sentido de pertenencia de la migración colombiana, también asimilada en otros países, como Ecuador, Perú o México, lugares en donde López tuvo una gran audiencia. La grabación articulaba una carga simbólica y emotiva y se convertía en un objeto con nuevo sentido.

López inició su trayectoria discográfica en 1967. El tema “Venezolana” hace referencia a lo que fue su relación con Colombia y Venezuela: “como yo quiero viajar / pienso ir a Cartagena / y después sin vacilar / por la tierra o por el mar / llegaré hasta Venezuela”⁶. En esta primera producción, el repertorio consiste en guarachas, merengues, boleros y porros. La voz de López tiene las características tímbricas y vocales que lo acompañarán a lo largo de toda su carrera: voz nasal, brillante, potente y de timbre homogéneo en toda su tesitura. Sin embargo, específicamente en *Venezolana* (1967), se diluyen en la grabación algunas consonantes, así como la correcta dicción que caracterizó al cantante en años sucesivos. A nivel de acompañamiento instrumental, el sonido del bajo es plano y el acompañamiento rítmico y armónico tiene segmentos velados por la voz. El resultado sónico mejoró en el disco *Primer compás* (1973), en donde canta con la orquesta de Emir Boscán y los Tomasinos. La voz es clara y balanceada con respecto al conjunto instrumental. En este disco, el centro del repertorio es la cumbia⁷. Ambas producciones buscaban una identidad colombovenezolana, estrategia que no era fortuita. En esta época, la migración colombiana en Venezuela era numerosa (Álvarez de Flores 2004; Deavila Pertúz 2018). Fue indispensable diseñar y producir repertorio para un mercado que estaba asegurado. Pastor López comenzó a sonar en discos y salones de baile, y participó en festivales de música colombiana. La cumbia fue el género central.

En el repertorio grabado predomina la voz y su texto, aunque contiene secciones de solo instrumental a cargo del teclado, el viento metal o la percusión. Además, desde los primeros discos, hay compositores que señalan la multimodalidad estilística del repertorio. Autores como Alfredo Varela, Fernando Herrán, Isaac Villanueva, Toño Fuentes, entre otros, ampliaban

⁶ Conjunto Hermanos López. 1967. *Venezolana*. Caracas: Unión Musical, LP.

⁷ Emir Boscán y los Tomasinos. 1973. *Primer compás*. Caracas: Top Hits, LP.

los estilos y dinamizaban la producción en *Pastor López y su Combo* (1973)⁸. Asimismo, para la fecha, la mayoría de los músicos que conformaban la agrupación eran de origen colombiano y, musicalmente, los arreglos y la rítmica que predominan son los de la cumbia de orquestaailable.

Las letras de López a lo largo de su producción discográfica tratan los temas del amor, el cortejo, el despecho, la sensualidad y el deseo hacia la mujer latina, en especial de las colombianas, así como la celebración a la colombovenezolanidad. La producción discográfica no se concibe de manera monotemática, como un álbum conceptual. Discurso y diseño elaboran fonogramas polivalentes: cohabita en compilaciones de grupos diversos, como en efecto explicaremos más adelante; e incluso, se reordena en colecciones de éxitos de López. Destaca el disco *El Indio Pastor* (1979), en donde hay tres canciones dedicadas, de manera literal, a ciudades de Colombia, pero con una mirada alrededor de la mujer: “Las Caleñas”, “A Valledupar” y “Linda antioqueña”⁹.

En el texto de la canción grabada hay múltiples lecturas. En los textos de López está la intencionalidad primigenia, pero esta puede cambiar según el nivel cultural y contexto social de la audiencia, lo que, a su vez, depende de la capacidad de recepción (Moylan 2020). Desde la perspectiva de la multimodalidad, los textos de López se ubican en un entorno intercultural, al tiempo que refuerzan rasgos identitarios de una comunidad. En lugar de excluirse mutuamente, estos aspectos pueden complementarse, contribuyendo a una comprensión más rica y matizada de las grabaciones de López. No en vano, los fanáticos de López en las redes sociales discuten sobre la nacionalidad colombiana o venezolana del cantante, pero todos llegan a un consenso: la música de López gusta y acompaña cualquier tipo de celebración. La grabación enmarca todos estos aspectos.

Discos Fuentes y la popularización de la música tropical colombiana. La cumbia en el estudio de grabación

En el diseño del discurso multimodal se halla la idea, pero la misma no trasciende si no se concreta. Durante la producción musical se planifica y elabora la realización material del diseño. Converge la tecnología de la grabación, junto a procesos industriales de copia y reproducción masiva. Se articulan varios especialistas para materializar el diseño. En la música popular el compositor brinda la idea general, el arreglador reelabora en función a una determinada audiencia, y el productor musical coordina y supervisa el proceso para hacer realidad una idea. Hay teóricos, como Moorefield

⁸ Pastor López. 1973. *Pastor López y su Combo*. Medellín: Discos Fuentes, LP.

⁹ *Ibid.* Véase también: Ulloa (2008, 1988).

(2005) y Burgess (2013) que se aproximan al productor como compositor y vinculan sus decisiones a la creación musical. Esto ha tenido eco en otros trabajos, como los realizados por Caballero Parra (2022), Pragma (2022), White (2014) y Moore (2012).

La producción discográfica de López se concibe dentro del estudio de grabación, sitio en donde la música sufre cambios y modificaciones sónicas. Durante el siglo XX, el estudio de grabación fue el centro neurálgico de creación de fonogramas. El estudio formaba parte de la infraestructura del sello discográfico e incluso podía determinar el éxito y trascendencia de los artistas (Espiga Méndez 2021).

La producción musical de cumbias de conjuntos y orquestas pasó por diversas circunstancias antes de la aparición de Pastor López. A mediados de los años cuarenta del siglo pasado, hubo un auge de la industria textil en Medellín que coincidió con la aparición de la industria discográfica; esto tuvo un crecimiento exponencial en los años cincuenta. Pero consolidar una empresa en Medellín no era tarea fácil. La adquisición de materia prima y de los equipos involucraba complejos trámites y tiempos indefinidos en la aduana, altos costos y dedicación exclusiva para iniciar un proyecto semejante (Caballero Parra 2020).

En medio de esta situación, Discos Fuentes aparece en 1934. Al principio funcionó en Cartagena y luego, en 1954, se trasladó a Medellín. El éxito que consiguió la empresa a través de la música tropical colombiana le permitió construir en 1960 una sede industrial en donde confluían estudios de grabación y oficinas corporativas junto con la fábrica de producción de vinilos (Caballero Parra 2023). Los géneros que produjo la empresa durante ese período se concretaron en porros, cumbia y variantes de los géneros tropicales colombianos. Para ello, el sello discográfico manejó una amplia cartera de compositores y arreglistas de procedencia nacional.

Como expresan Caballero Parra (2023) y Parra Valencia (2019a), pese a las dificultades, los empresarios sobrellevaron las trabas y, entre 1950 y 1960 hubo un auge local con la aparición de más de diez sellos discográficos dedicados a la producción y distribución de música tropical. Aunado al crecimiento económico, creció el consumo interno que se amplió en los años sucesivos. Las grabaciones de cumbia entre 1960 y 1970 configuraron un repertorio de identificación social y juvenil (Parra Valencia 2019b). La ciudad de Medellín fue el epicentro de la producción de música tropical, lo que permitió la posterior internacionalización de las agrupaciones.

En Discos Fuentes confluyen multimodalidad y grabación: espacio físico como taller de creación, con presencia constante de artistas, músicos, ejecutivos, técnicos, ingenieros de audio y mezcla. Toda decisión que se toma dentro del estudio queda fijada en el fonograma. La música de López es para bailar, por lo cual, el sonido grabado debe escucharse natural, como

una orquesta en vivo. Para conseguir esto los productores intervienen el audio, recrean la reverberación de un salón de baile (Caballero Parra 2020). Influye la economía y lo tecnológico: a mayor calidad de equipos de grabación e infraestructura, como microfónica, mesa de mezclas y cuarto de grabación, mejor será el resultado final.

Toda producción discográfica es punto de encuentro de roles e identidades prestablecidas en función de una música en particular (Fernández-L’Hoeste y Vila 2013). Alrededor de esto, el sonido posee variedad de significados. Por ejemplo, para Eriksson y Machin (2017) es esencial configurar el sonido de acuerdo al discurso. Por otro lado, Moylan (2020) considera el fonograma como un objeto sónico complejo, cuyo contexto influye en su función. Para estos autores, los grupos sociales otorgan identidad al sonido.

Al respecto, los estudios de Discos Fuentes eran amplios para albergar el ensamble de música tropical. El cuarto de grabación tenía los techos altos y contruidos con materiales absorbentes, aspectos que se perciben a partir de la escucha de los discos realizados entre 1973 y 1979. López grabó con equipos de tecnología de punta de la época: micrófonos RCA y Neumann, grabadoras Ampex de uno y hasta ocho canales, consolas Altec y Electrodynamic conformaban los equipos de Discos Fuentes durante este período. El proceso de posproducción era fundamental para este sello discográfico (Caballero Parra 2022 y 2020).

Debemos destacar el tratamiento dado a la voz de López en el proceso de posproducción. A lo largo de sus grabaciones, López tiene un timbre homogéneo, nasal y potente, con modificaciones en la posproducción que a veces son relevantes y otras no. Uno de los efectos que destaca y da amplitud a la voz es la reverberación. Por lo general, el agregado de reverberación a la voz es un añadido cosmético. Sin embargo, en la pista de “Las caleñas”, encontramos la mayor reverberación de todas. Asumimos que no fue del gusto de la disquera, ni del artista, porque no apareció en otro fonograma algo similar¹⁰. En las otras grabaciones, la voz de López tiene la vitalidad que lo caracterizó en la cumbia: entrada *a tempo* del compás, sin alteraciones agógicas. El timbre y la performance hacen que sea reconocible en una primera audición, con tan solo haber escuchado algunos de sus temas (Moore 2012). Estas características se aplican a otros intérpretes, como Rodolfo y su Típica, Galileo y su banda, Alfredo Gutiérrez y su conjunto, entre otros.

Así, como Kress y Van Leeuwen (2001) analizan la organización interna y jerarquías en el proceso de producción, de manera similar sucede con la grabación: un productor dirige un equipo humano para elaborar el fonograma. En otras palabras, para usar el término correcto de los discursos

¹⁰ Pastor López. 1973. *Pastor López y su Combo*. Medellín: Discos Fuentes, LP.

multimodales, se fija un “marco”¹¹, desde el cual se analiza su funcionamiento, contenidos y significación en contextos determinados. Sobre esto, Sans señala que un aspecto relevante de “esta teoría es que nos permite comprender que en cada uno de estos estratos se produce significación, y que esta significación no es atributo exclusivo de ninguno de ellos” (Sans 2007, 92). Estos conceptos teóricos, aplicados a la producción musical, implican la dirección de un equipo humano, estrategias de mercadotecnia, adaptación al mercado y otros aspectos prácticos que activan el discurso multimodal. A continuación, se ilustra cómo los discursos multimodales se manifiestan en la producción musical, donde la significación se crea, adapta y promociona para satisfacer las demandas de la audiencia.

El público de Pastor López y su recepción

Una vez definido el discurso, elaborado el diseño y materializado el concepto, es fundamental comprender cómo llega a la audiencia (Bednarek 2010). Estas nociones se relacionan con los individuos y su tendencia es concebir, dentro del mundo, su propia representación y contexto (Lyotard 1985). Los individuos son agentes integrados a nivel social, generan signos personales, colectivos o corporativos. Desde esta concepción, hallamos en la interacción social la interpretación de lo cultural. Hay una “gramática”, para usar el término de Kress y Van Leeuwen (2001), que se impone de forma casi coercitiva en las prácticas sociales. Hay convenciones de carácter social que la industria cultural usa para incentivar el consumo en segmentos, según rasgos sociales, educativos, generacionales, entre otros (Pérez-Valero 2018). En la distribución de las grabaciones, se aplican estrategias de mercadotecnia para incentivar su consumo, se añaden significados y nuevas interpretaciones, y si es necesario se modifica el discurso (Cavallaro 2020; Wikström 2012; Zak 2001). El productor ejerce un rol predominante en la adaptación del producto al mercado, aunque otros agentes de la industria discográfica como el A&R también tienen influencia. Una compañía discográfica puede encargar un tema, se adapta al mercado y se hace la grabación. Intervienen técnicos de sonido, ingenieros de audio, mezcla y *mastering*. En una fase posterior se diseña la carátula y se promociona el producto (Olvera 2019; Hutchinson 2016; Meintjes 2003). En este sentido, el discurso multimodal encuentra el mejor ejemplo en los modos y líneas de

¹¹ El término “enmarcar” hace referencia a espacios, territorios, sean estos físicos (ciudades, calles, zonas de recreación), o sean espacios culturales (cine, radio, televisión, prensa). El término es prestado de las artes visuales para delimitar el contenido visual de una composición pictórica (Leeuwen 1996).

producción. Las grabaciones de López se producen en respuesta a una demanda, ofrecen propuestas para el consumidor, lo que permite que la audiencia disfrute de la cumbia, género al que López se dedicó.

Más allá de la discografía monográfica de Pastor López, destaca su presencia en una de las propuestas más exitosas que realizó Discos Fuentes, la colección de discos *Cañonazos bailables*. En 1961 aparece un primer disco. El repertorio es de porros, merengues y cumbias con varios artistas, como Los Teenagers, Lucho Bermúdez, La Sonora Cordobesa, entre otros. La compilación es antológica; contiene temas que tuvieron éxito en la audiencia. La curaduría se realizó desde la dirección ejecutiva. No hay fonogramas al azar, solo aquellos que tienen asegurado un público. Con la aparición de los equipos reproductores caseros, los *Cañonazos* permitían bailar en el hogar los temas que estaban de moda, sin necesidad de cambiar el disco. Se tenían catorce grabaciones de varios artistas que “tocaban” sin interrupción. Pastor López aparece por primera vez en la colección con “Corazón apasionado”¹² (1973) y continuará hasta el volumen 29 (1989). Dieciséis años continuos es una cifra significativa si se considera que otros artistas han participado una o dos veces a lo largo de casi cincuenta años.

Entre 1990 a 1994 no aparece ninguna grabación del cantante en las compilaciones. Desde la multimodalidad se han identificado tres motivos: 1) surgen otros géneros, como la lambada y el merengue, que tenían una audiencia en crecimiento; 2) se consolidan otros artistas venezolanos, como Miguel Moly, Pecos Kanvas y Los Melódicos, por lo cual, a pesar del marcado estilo colombiano de López, otros intérpretes llamaron la atención de Discos Fuentes, y 3) salen al mercado *Pastor López y su Combo* (1992), dos discos compactos y [*Pastor López*] *Sus grandes éxitos* (1993), antología de tres discos compactos¹³. La multimodalidad, como perspectiva de investigación, se aprecia a través de los cambios en el producto: el disco solista, con el que circula desde 1973; la participación en colecciones de músicaailable, que inició con los *Cañonazos bailables*, y la recopilación antológica monográfica.

López reaparecerá en la colección de los *Cañonazos* volumen 35 (1995) con un mosaico conformado por las grabaciones: “La locura de Pastor”, “Las caleñas”, “Solo un cigarro” y “Traicionera”¹⁴. En este disco, el resto de los temas son de vallenato y salsa erótica, es decir, se dirige a otra audiencia, pero fue recurrente la presencia de la cumbia a través de la vocalidad de López. Entre 1996 y 2000 no aparece el cantante, el auge de la grabación estaba dedicado a un nuevo género: la champeta de Cartagena, una propuesta identitaria y de música electrónica (Sanz Giraldo 2021; Abril 2004; Contreras

¹² Varios. 1973. *14 Cañonazos bailables* Vol. 13. Medellín: Discos Fuentes, LP.

¹³ Pastor López. 1992. *Pastor López y su combo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2 CD; Pastor López. 1993. *Sus grandes éxitos*. Medellín: Discos Fuentes, 3 CD.

¹⁴ Varios. 1995. *14 Cañonazos bailables* Vol. 35. Medellín: Discos Fuentes, CD.

Hernández 2003). López es de nuevo puesto en el volumen 41 (2001)¹⁵, producción que, a pesar de continuar como *14 Cañonazos*, ahora viene en dos discos compactos con un total de 29 temas.

Además, desde el punto de vista de la distribución, la producción musical de López estuvo condicionada a los cambios imperantes a nivel tecnológico. A medida que avanzaba la tecnología de la grabación, se produjo una transformación en el sonido de los discos de Pastor López. Los primeros fonogramas se originaron durante la era analógica y se comercializaron en vinilo y casete. Con el tiempo, la grabación hizo la transición hacia la tecnología digital, se incorporaron procesos más avanzados y, finalmente, se adoptó el disco compacto y la distribución a través de plataformas digitales.

Cambios tecnológicos en la distribución de la cumbia

En su distribución, la música grabada es mediada por la tecnología y por el valor social de un repertorio. Una aproximación desde el análisis multimodal señala las versiones de un constructo cultural; admite otras interpretaciones y argumentos. El marco teórico de la multimodalidad funciona para comprender el nivel de conciencia que tiene el consumidor en un contexto determinado y analiza el grado de adaptación del discurso (González 2013; Sans 2007; Norris 2004).

La historia de la tecnología del audio está circunscrita a los cambios de su formato. Esto afecta a los modos de producción, almacenamiento y escucha. En la década de 1980 hubo una drástica transformación con la aparición del audio digital. Los cambios económicos en la producción direccionaban la calidad del audio (Valencia Upegui y Caballero Parra 2023). La cumbia no escapó a este proceso. Aparecieron en el mercado las producciones discográficas de López en disco compacto. Se remasterizaron las antiguas grabaciones y se otorgó a las grabaciones mayor ancho de banda. En los *Cañonazos disponibles*, volumen 44 (2004) Discos Fuentes saca dos discos compactos. El disco 1 tiene una sección de cumbia en la que aparece “Golpe con golpe” de López; luego, una sección de vallenatos seguida por varias pistas denominadas “cañonazos de la juventud”, en las que se mezclan el porro y la cumbia en propuestas de una nueva generación de músicos, como Los Tupamaros y Bimbo & Two Swing; una compilación de salsa, y otra de temas de los años sesenta, con Los Teenagers, Los Yatis, entre otros. El segundo disco está dedicado por completo al reguetón, en aquel entonces, un género en auge.

¹⁵ Varios. 2001. *14 Cañonazos disponibles Vol. 41*. Medellín: Discos Fuentes, CD.

En los años sucesivos no saldrá López en la colección, pero Discos Fuentes sacó al mercado una colección de cien grabaciones de Pastor López en un nuevo formato: el MP3¹⁶. Cambia el soporte de la música, lo que incide en el modo de escuchar. Este nuevo medio permitía manipular, en un pequeño dispositivo, más de cien canciones de cualquier artista. Además, era fácil de transportar y de reproducir en computadoras, reproductores de autos, equipos de escucha personal, y era fácil compartir los archivos por internet. A pesar de la pérdida de calidad de audio, esta era suficiente para la circulación y el consumo masivo. Sin embargo, en esta transición continúan las producciones en formato de disco físico: “Discos Fuentes comenzó a reeditar su catálogo y ofrecer nuevas versiones en los formatos de CD y DVD [...], operación que le demandó a la compañía cuantiosas inversiones” (Valencia Upegui y Caballero Parra 2023, 15).

De una grabación se determina su procedencia y se devela la significación potencial desde la multimodalidad. La procedencia detecta de dónde viene el discurso, qué, o quienes lo articulan, cómo se disemina y qué alcance tiene (Barthes 2002). En el caso de las grabaciones de López hay un discurso elaborado –largo en tiempo, cantidad y producciones– que plantea hipótesis sobre el gusto por la cumbia, como la necesidad de filiación a una comunidad o su relación con un sector cultural en efervescencia (Bennett y Peterson 2004). Los códigos generados y los significados subyacentes emergen a través del contexto específico de los individuos. En el marco de las prácticas sociales, surgen normas y pautas discursivas que se internalizan de manera simbólica, influyendo así en la interpretación y atribución de sentido a las grabaciones.

La cumbia es uno de los géneros de música popular urbana con mayor alcance en América Latina. Su características rítmicas, melódicas y armónicas han permitido que halle en cada país del continente un sello distintivo, original y con alto sentido identitario. Asimismo, los sellos discográficos elaboraron el discurso, diseño, producción y distribución desde los años cuarenta hasta principios del 2000.

Conclusiones

La teoría multimodal es una polifonía discursiva y metodológica que está en permanente reelaboración, confrontación y análisis. Una aproximación multimodal no legitima; por el contrario, abre horizontes y genera

¹⁶ Varios. 2004. *14 Cañonazos bailables Vol. 44*. Medellín: Discos Fuentes, CD; Pastor López. 2004. *Los 100 mejores del indio Pastor López*. Medellín: Discos Fuentes, MP3.

preguntas. A través de la multimodalidad y la grabación se revela la interrelación entre sistemas, en la que hay un fin económico lejos de la concepción romántica de la música, como un fin desinteresado en sí misma¹⁷.

Se ha realizado una disertación sobre las grabaciones de Pastor López a partir del análisis del discurso multimodal. El sustento teórico ha ofrecido una perspectiva de productos hechos a partir del oficio técnico e industrial de la grabación, junto con su componente artístico. Los fonogramas de López tienen significados, resultado de la interacción entre la audiencia y una estética sonora¹⁸. Esta posición es adoptada a partir del acercamiento semiótico de las prácticas sociales, su contexto y las reglas de producción musical¹⁹. En el discurso de Pastor López y la cumbia están implícitos los gestos, sonido, imagen y significados que, muchas veces, no dependen del medio.

El análisis del discurso multimodal aplicado a las grabaciones de Pastor López argumenta lo sonoro desde sus distintos significados. El fonograma se llena de contenidos que cada agente propone: el productor, el artista, los técnicos y la audiencia. La recepción del fonograma puede tener resultados no planeados. La producción musical no se petrifica en un solo paradigma y su estudio cuestiona y analiza los fenómenos de la industria cultural, impacto generacional o inclusión de nuevos mercados. El discurso multimodal en Pastor López evidencia que detrás de cada realización material hay un contenido cultural con mensajes directos e indirectos que se codifican en la sociedad. La producción de estos bienes es realizada por personas que conocen del oficio y hacen llegar el mensaje a la audiencia.

Bibliografía

- Abbey, Eric James, y Colin Helb, eds. 2014. *Hardcore, Punk, and Other Junk: Aggressive Sounds in Contemporary Music*. Lanham: Lexington Books.
- Abril, Carmen. 2004. *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica en Cartagena*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano y Convenio Andrés Bello.
- Álvarez de Flores, Raquel. 2004. "La dinámica migratoria colombo-venezolana: evolución y perspectiva actual". *Geoenseñanza* 9, n.º 2: 191-202.

¹⁷ Esta aproximación debe incluir las connotaciones en torno a los distintos discursos narrativos que puedan ser abordados dentro de un texto determinado: "La música popular necesita del desarrollo de un análisis de géneros específico, abierto a una clasificación que considere el modo en que diferentes formas de música popular usan distintas estructuras narrativas, conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones" (Frith 2001, 430).

¹⁸ Hacemos referencia a "texto" en tanto soporte.

¹⁹ Desde los años noventa existía una tendencia a focalizar el estudio de las imágenes, su contenido modal desde unas "reglas gramaticales". Véase Van Leeuwen (1996) y Eco (2003).

- Barrett, Rusty. 2017. "Indigenous Hip Hop as Anticolonial Discourse in Guatemala". En *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest*, ed. por Lydon C. S. Way y Simon McKerrall, 201-222. Londres: Bloomsbury.
- Barthes, Roland. 2002. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Bednarek, Monika. 2010. "Corpus Linguistics and Systemic Functional Linguistics: Interpersonal Meaning. Identity and Bonding in Popular Culture". En *New Discourse Language. Functional Perspectives on Multimodality, Identity, and Affiliation*, ed. por Monika Bednarek y J. R. Martin, 237-266. Nueva York: Continuum.
- Bennett, Andy, y Richard A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Burguess, Richard James. 2013. *The Art of Music Production: The Theory and Practice*. Nueva York: Oxford University Press.
- Caballero Parra, Carlos Andrés. 2020. "El sonido característico en la música tropical colombiana. Tras la huella sonora de la agrupación Afrosound: la tecnología de audio en sus grabaciones y el uso creativo por parte del productor". Comunicación presentada en el XIV Congreso de la Asociación Internacional de la IASPM-LA, Medellín, 2 de diciembre. <https://www.youtube.com/watch?v=6nj5MICQyMQ>.
- . 2022. "La tecnología de audio y su influencia en el auge de la música tropical". *Revista Argentina de Musicología* 23, n.º 2: 13-33.
- . 2023. "La producción musical en Colombia en las décadas de 1960-1970. Formas de registro y estética sonora de la música tropical colombiana". Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- Cárcamo Morales, Benjamín. 2018. "El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas metodológicas". *Forma y Función* 31, n.º 2: 145-154.
- Cares Mardones, Carmen. 2017. "Arte, género y discurso. Representaciones sociales en el Chile reciente". Tesis de doctorado. Universitat de Barcelona.
- Carvallaro, Héctor. 2020. "De la escritura musical a la grabación. Ontologías y material". *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* 15, n.º 2: 57-78. https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/6-cavallaro_1.pdf.
- Cheung-Ruiz, Meining, y Luis Pérez-Valero. 2020. *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes*. Guayaquil: UArtes Ediciones.
- Contreras Hernández, Nicolás Ramón. 2003. "Champeta / terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano". *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, n.º 67-68: 1-33.
- Danielsen, Anne, Hans-T Zeiner-Henriksen y Stan Hawkins. 2015. "Record Production in the Internet Age". *Journal on the Art of Record Production*, n.º 10. <https://www.arpjournal.com/asarpwp/record-production-in-the-internet-age/>.
- Deávila Pertúz, Orlando César. 2018. "Lazos transnacionales: la migración colombiana a Venezuela y el desarrollo de la vivienda popular en Cartagena, 1973-1983". *Palobra* 18, n.º 4. <https://doi.org/10.32997/2346-2884-vol.0-num.18-2018-2184>.

- Di Cione, Lisa. 2013. "Objetos técnicos / objetos estéticos. Grabaciones de música y modos de representación fonográfica". *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce*, ed. por José Ignacio Weber, 376-389. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Eco, Umberto. 1997. *Interpretación y sobreinterpretación*. Nueva York: Cambridge University Press.
- . 2003. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Encarnação, Paulo Gustavo da. 2018. *Rock cá, Rock lá: A produção roqueira no Brasil e em Portugal – 1970/1985*. São Paulo: Intermeios.
- Eriksson, Goran, y David Machin. "The Role of Music in Ridiculing the Working Classes in Reality Television". En *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest*, ed. por Lydon C. S. Way y Simon McKerrall, 21-46. Londres: Bloomsbury.
- Espiga Méndez, Pablo. 2021. "La construcción de la imagen del estudio de grabación tradicional". *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* 15, n.º 2: 226-246. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/12-espiga.pdf>.
- Fernández-L'Hoeste, Hécto D., y Pablo Vila, eds. 2013. *Cumbial: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Durham: Duke University Press.
- Frith, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, ed. por Francisco Cruces, 413-436. Madrid: Trotta.
- Frith, Simon, y Simon Zagorski-Thomas. 2012. *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*. Londres: Ashgate.
- Foucault, Michel. 1983. *Discurso, poder y subjetividad*. Buenos Aires: Cielo por asalto.
- García, Miguel A. 2021. "El archivo (sonoro) como proceso". *Indiana* 38, n.º 1: 243-255. <https://doi.org/10.18441/ind.v38i1.243-255>.
- Gibson, David. 2005. *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. Boston: Thomson.
- González, Juan Pablo. 2010. "Música popular urbana en la América Latina del siglo XX". En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. por Christian Spencer Espinoza y Albert Recasens Barberá, 205-217. Madrid: Akal.
- . 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Hepworth-Sawyer, Russ, y Russ Golding. 2010. *What is Music Production*. Oxford: Focal.
- Herzog, Benno, y Jorge Ruíz. 2019. *Análisis sociológico del discurso. Enfoque, métodos y procedimientos*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Hutchinson, Sydney. 2016. *Tigers of Different Stripes: Performing Gender in Dominican Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jewitt, Carey. 2014. *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Londres: Routledge.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016. "La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis". *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 8: 20-47. https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/6-marco-antonio-juan-de-dios-maquetado_1.pdf.
- Kress, Gunther, y Theodor Van Leeuwen. 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Arnold.
- Liotard, Jean Françoise. 1985. *La condición postmoderna*. Madrid: Planeta.

- Martín-Barbero, Jesús. 1983. “Memoria narrativa e industria cultural”. *Comunicación y Cultura* 10, 1983: 59-73.
- Meintjes, Louise. 2003. *Sound of Africa: Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham: Duke University Press.
- Meyer, Leonard. 2016. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza.
- Moore, Allan. 2012. *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. Nueva York: Ahsgate.
- Moorefield, Virgil. 2005. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music: From the Illusion of Realty to the Realty of Illusion*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Moylan, William. 2020. *Recording Analysis. How the Record Shapes the Song*. Nueva York: Routledge.
- Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Norris, Sigrid. 2004. “Multimodal Discourse Analysis: A Conceptual Framework”. En *Discourse and Technology: Multimodal Discourse Analysis*, 101-115, ed. por Phillip Levine y Ron Scollon. Washington: Georgetown University Press.
- Ochoa, Juan Sebastián, Carlos Andrés Zapata y Carolina Santamaría-Delgado. 2020. “El sonido salsero del Grupo Niche: un Proyecto musical translocal”. *Revista Musical Chilena* 74, n.º 234: 175-197. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902020000200175>.
- O’Halloran, Kay L. 2011. “Multimodal Discourse Analysis”. En *Bloomsbury Companion to Discourse Analysis*, ed. por Ken Hyland y Brian Paltridge, 120-136. Londres: Bloomsbury.
- Olvera, Juan José. 2019. “Cumbia norteña mexicana”. En *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, ed. por Juan Diego Parra Valencia, 273-296. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes.
- Owsinski, Bobby. 2006. *Mixing Engineer’s Handbook*. Boston: Cengage Learning.
- Parra Valencia, Juan Diego, ed. 2019a. *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes.
- . 2019b. “Cumbia urbana en Colombia. Entre el rock tropicalailable y el chucu-chucu”. En *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, ed. por Juan Diego Parra Valencia, 104-142. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes.
- Pérez-Valero, Luis. 2018. *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales*. Guayaquil: UArtes Ediciones.
- Pérez Sánchez, Alfonso. 2013. “Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 17: 2-41. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/438/lineas-de-investigacion-fuentes-y-recursos-en-relacion-con-la-grabacion-sonora>.
- Pragana, Matías. 2022. “Jacob Collier y Bizarrap: dos casos de articulación entre conectividad y producción musical hogareña en YouTube”. *Revista Argentina de Musicología* 23, n.º 2: 172-186.
- Ricoeur, Paul. 1995. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.

- Quintero Rivera, Ángel G. 2005. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- Quispe Lázaro, Arturo. 2016. "Chicha Music, Urban Subalternity, and Cultural Identities in Peru: Construction of the Local and Translocal Scene". En *Made in Latin America. Studies in Popular Music*, ed. por Julio Mendívil y Christian Spencer, 99-110. Nueva York: Routledge.
- Roberts, John. 1999. *The Latin Tinge: The Impact of Latin America Music of the United States*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rodríguez Camargo, Doris Patricia, y Ana Margarita Velásquez Orjuela. 2011. "Análisis crítico del discurso multimodal en la caricatura internacional del periódico The Washington Post". *Cuadernos de Lingüística Hispánica* 17: 39-52. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322227523004>.
- Sans, Juan Francisco. 2007. "El diálogo entre el compositor y el público en la música de conciertos". En *Reflexiones y estudios*, ed. por Adriana Bolívar y Frances de Erlich, 81-95. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Sans, Juan Francisco, y Lorenzo Escamilla. 2019. "Cumbia venezolana. Notas provisionales para un estudio de la cumbia en Venezuela". En *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, ed. por Juan Diego Parra Valencia, 209-238. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes.
- Sanz Giraldo, María Alejandra. 2012. *Fiesta de picó. Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosero Editorial.
- Scollon, Ron, y Suzie Wong Scollon. 2004. *Nexus analysis: Discourse and the Emerging*. Nueva York: Psychology Press.
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies* 5, n.º 3: 361-375. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>.
- Tagg, Phillip. 1982. "Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice". *Popular Music. Theory and Method* 2: 37-67. DOI: 10.1017/S026114300001227.
- Thompson, Stacey. 2004. *Punk Productions: Unfinished Business*. Nueva York: State University of New York Press.
- Ulloa, Alejandro. 2020. "Globalización, ciudad y representaciones sociales: el caso de Cali". *Revista Institucional* 48, n.º 147: 159-161. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/1942>.
- . 2008. "La salsa: una memoria histórica musical". *Nexus* 4: 175-186. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i4.835>.
- . 1988. "La salsa en Cali: cultura urbana, música y medios de comunicación". *Colombia: Ciencia y Tecnología* 6, n.º 3: 16-18.
- Valencia Upegui, Jorge Mario, y Carlos Andrés Caballero Parra. 2023. "La evolución del procesamiento de audio: mediación tecnológica y digital en la creación musical y producción discográfica". *Trilogía. Ciencia, Tecnología y Sociedad* 15, n.º 29: 1-20. <https://doi.org/10.22430/21457778.2550>.

- Van Leeuwen, Theodore. 1996. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.
- Wade, Peter. 2002. *Race and Ethnicity in Latin America. Anthropology, Culture and Society*. Chicago: Chicago University Press.
- Waxer, Lise, ed. 2002a. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. Nueva York: Routledge.
- . 2002b. *The City of Musical Memory. Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press.
- . 2001. "Record Grooves and Salsa Dance Moves: the *Viejoteca* Phenomenon in Cali, Colombia". *Popular Music* 20, n.º 1: 61-81. <https://doi.org/10.1017/S0261143001001313>.
- White, Paul. 2014. "Multimodality and Space Exploration: Communicative Space in Action". En *Interactions. Images, and Texts. A Reader in Multimodality*, ed. por Sigrid Norris y Carmen Daniela Maier, 335-346. Boston: De Gruyter Morton.
- Wikström, Patrik. 2012. "A Typology of Music Distributions Models". *International Journal Music Business Research* 1, n.º 1: 7-20. https://musicbusinessresearch.files.wordpress.com/2012/04/ijmbr_april_2012_patrik_wikstrom1.pdf.
- Wong, Ketty. 2016. "The Ecuadorian Popular Music Scene in Quito. Contesting the National Imaginary". En *Made in Latin America. Studies in Popular Music*, ed. por Julio Mendivil y Christian Spencer, 89-98. Nueva York: Routledge.
- Zack, Albin. 2001. *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley: University of California Press.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

Discografía

- Conjunto Hermanos López. 1967. *Venezolana*. Caracas: Unión Musical, LP.
- Emir Boscán y los Tomasinos. 1973. *Primer compás*. Caracas: Top Hits, LP.
- Pastor López. 1973. *Pastor López y su Combo*. Medellín: Discos Fuentes, LP.
- . 1979. *El Indio Pastor*. Medellín: Discos Fuentes, LP.
- . 1992. *Pastor López y su combo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2 CD.
- . 1993. *Sus grandes éxitos*. Medellín: Discos Fuentes, 3 CD.
- . 2004. *Los 100 mejores del indio Pastor López*. Medellín: Discos Fuentes, MP3.
- Varios. 1973. *14 Cañonazos bailables Vol. 13*. Medellín: Discos Fuentes, LP.
- . 1995. *14 Cañonazos bailables Vol. 35*. Medellín: Discos Fuentes, CD.
- . 2001. *14 Cañonazos bailables Vol. 41*. Medellín: Discos Fuentes, CD.
- . 2004. *14 Cañonazos bailables Vol. 44*. Medellín: Discos Fuentes, CD.

Recibido: 21-11-22

Aceptado: 16-6-23