

**Generación híbrida. Escucha crítica de la discografía
de Zapato 3 desde el análisis musicológico para la
producción musical**

Luis Pérez Valero

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 2 (2022): 52-72

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Generación híbrida. Escucha crítica de la discografía de Zapato 3 desde el análisis musicológico para la producción musical

El presente artículo estudia el proceso de producción musical a partir del audio en la discografía de la banda venezolana Zapato 3, en su momento, una de las agrupaciones más importantes del rock nacional. La metodología es cualitativa y parte de la escucha crítica para el análisis de la mezcla a partir de los seis criterios establecidos por Owsinski (2017): balance, frecuencia, panorama, dimensión, dinámica e interés; así como un análisis panorámico del disco en función de los criterios de entorno acústico, transparencia, balance musical, imagen estéreo y color del sonido. De acuerdo con lo anterior, se han inferido aspectos de la producción musical, técnicas de grabación y praxis interpretativa. El corpus está constituido por cinco producciones discográficas entre los años 1989 y 1999, diez años marcados por el cambio de la tecnología analógica a la digital cuya transición es definida por Luthar (2021) como “escucha híbrida”. Como resultado se aprecia que la modificación del audio obedeció a posibilidades técnicas y creativas que confluyeron en el uso de técnicas de postproducción, como el uso de filtros, compresión, procesadores electrónicos, entre otros. Se complementó el análisis del audio con una revisión documental, bibliográfica y se complementó con entrevistas participantes: una a Eugenio Miranda, productor del primer disco de la agrupación y José Antonio Cepeda, productor musical quien se aproximó a las grabaciones desde la escucha crítica.

Palabras clave: análisis de la grabación, musicología de la producción musical, producción discográfica, Zapato 3

Hybrid Generation. Critical listening of Zapato 3's discography from the musicological analysis for musical production

This paper studies the record productions of the Venezuelan band Zapato 3, at the time, one of the most important national rock groups. The methodology is qualitative and part of critical listening for the analysis of the mix based on the six criteria established by Owsinski (2017): balance, frequency, panorama, dimension, dynamics and interest; as well as a panoramic analysis of the disc based on the criteria of acoustic environment, transparency, musical balance, stereo image and sound color. According to the above, aspects of musical production, recording techniques and transmission of musical energy have been inferred. The corpus is made up of five record productions between 1989 and 1999, ten years marked by the change from analog to digital technology whose transition is defined by Luthar (2021) as “hybrid listening”. As a result, the modification of the audio was due to technical and creative possibilities that converged in the use of post-production techniques, such as the use of filters, compression, electronic processors, among others. The audio analysis was complemented with a documentary and bibliographic review of the band and was complemented with participant interviews: one with Eugenio Miranda, producer of the group's first album, and José Antonio Cepeda, music producer.

Keywords: Recording Analysis, Musicology for Music Production, Record Production, Zapato 3

Introducción¹

*[El productor] es la persona que agarra el desastre
que tú tienes y lo convierte en una obra.²*

Diego Márquez, baterista de Zapato 3

Formada en la ciudad de Caracas en 1983, Zapato 3 es, junto a Desorden Público y Sentimiento Muerto, una de las bandas más representativas de la música rock en Venezuela durante la década de 1990, época en que los estudios de grabación migraban de la tecnología analógica a la digital. A lo largo de su trayectoria ha tenido diversos integrantes, pero destaca la permanencia de Carlos Segura en la voz, Álvaro Segura en la guitarra y Fernando Batoni en el bajo; han tocado la batería en distintos momentos Diego Márquez, Rafael Cadavieco y César Domínguez, así como la incorporación de Jaime Verdaguer en los teclados. El periplo discográfico tiene particularidades que se aprecian en los cinco discos que transcurren en un lapso de diez años (1989-1999), década complicada a nivel político, económico y social en Venezuela, signado por intentos de golpe de estado, devaluación de la moneda y protestas civiles.

Diferentes autores han señalado la importancia de Zapato 3. Por ejemplo, Allueva los considera una de las agrupaciones más representativas de su época, junto con los grupos antes mencionados.³ Por su parte, Jaraba aprecia el dominio escénico de los músicos y su intensa actividad de conciertos durante la década de 1990.⁴ Velásquez Rondón y León opinan que Zapato 3 tuvo una proyección que hasta ahora, ninguna otra agrupación nacional ha tenido: conciertos en circos, en actividades escolares y la participación como teloneros de Soda Stereo durante su segunda gira en Venezuela.⁵

Hay dos textos monográficos sobre la banda. Miranda realizó una investigación etnográfica participante con numerosas horas de entrevistas y fotografías que

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto “Poética política / poética sonora. Pasado, presente y resignificación de la música de protesta” (Código VPIA-2021-031) del grupo de investigación CLACSO de la Universidad de las Artes, Ecuador.

² Luis Soles. “Programa Yourock entrevista Diego Márquez baterista y productor musical”. (2017). [Consulta junio 8, 2022]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Ng5hb_UvwGo.

³ Félix Allueva, *Crónicas del rock fabricado acá. 50 años de rock venezolano* (Caracas: Ediciones B, 2018).

⁴ Coromoto Jaraba, “Proyecto Caracas Memorabilia. Reconstructing Pop Music History in Venezuela”, en *Preserving Popular Music Heritage: Do-it-Yourself, Do-it-Together*, ed. Sarah Becker (Nueva York: Routledge, 2015), 193-195.

⁵ Andrea Carolina Velásquez Rondón, “Zapato 3: herencia en el rock guayanés (1994-2012). Documental audiovisual” (tesis de licenciatura, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2015); Williams J. León H., “Rock hecho en Venezuela (1960-2019): caminos recorridos, caminos por recorrer”, *Anuario GRHIAL*, nro. 14 (2020): 21-51.

culminaron en el primer libro sobre Zapato 3.⁶ Por su parte, Guarache Ocque hizo una retrospectiva de la banda desde sus inicios hasta el año 2012, cuando realizaron la gira “La última cruzada” y que celebraba el reencuentro de los músicos con el público.⁷ Además, Zapato 3 cuenta con tres audiovisuales documentales: el primero, el trabajo antes citado de Velásquez Rondón que narra la influencia de la banda en una escena local en el suroriente de Venezuela;⁸ Sánchez y Manzano, quienes hacen una reseña de la banda desde sus inicios hasta el año 2010;⁹ y Soles, quien documentó la gira “La última cruzada” del año 2012.¹⁰ Todos los autores han dejado constancia, de la actividad de la agrupación; sin embargo, la musicología venezolana ha mostrado poco interés por esta línea de investigación, a pesar de que dentro de la academia se han producido algunos trabajos sobre el movimiento de rock en el país, como los de Mogollón Trujillo, Mendoza o López D’Jesús.¹¹

Con la intención de complementar los anteriores trabajos en torno a Zapato 3, el presente artículo estudia el audio de la discografía durante la década de 1990 a partir del análisis musicológico para la producción musical, camino emergente dentro de los estudios académicos y recorrido por autores como Zagorski-Thomas, Juan de Dios Cuartas o Moylan.¹² En el análisis de la grabación el objeto de estudio está en el soporte fonográfico desde el cual se pueden analizar la interpretación, la música y el audio.¹³ En el caso que se presenta, se analiza el resultado de la mezcla a partir de los criterios establecidos por Owsinski, estos son: 1) el balance, como relación entre los niveles de volumen y los elementos musicales; 2) el rango de frecuencia, determinado por las frecuencias audibles y que están correctamente representadas en el audio; 3) el panorama,

⁶ Eugenio Miranda, *Zapato 3: una fantástica historia de amor, aventura y rock n roll* (Caracas: Ediciones B, 1999).

⁷ Gerardo Guarache Ocque. *Zapato 3. Una idea muy obscena*. (Caracas: Ediciones B, 2016).

⁸ Velásquez Rondón, “Zapato 3: herencia del rock guayanés”.

⁹ Max Manzano (productor) y Pericles Sánchez (director). *Detrás de la puerta. La historia documentada de Zapato 3*. Video digital, 2010. 90 min.

¹⁰ Luis Soles (productor y director). *Vuelo sobre ti. Zapato 3*. video digital, 2015. 83 min.

¹¹ Ramón Alí Mogollón Trujillo, “La industria cultural del rock en Venezuela. Caso Táchira”, *Opción* 27, nro. 64 (2011): 73-86; Emilio Mendoza, “El cancionero de PTT: prototipo de preservación y difusión digital de la música popular venezolana”, *Música, ciudades, redes. Creación musical e interacción social*. Actas del X Congreso de la SIBE; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono, eds. Rubén Gómez Muns y Rubén López-Cano (2008): 1-30; José Manuel López D’Jesús, “El rock en Venezuela: de los héroes épicos y el héroe desenfrenado” (tesis de licenciatura, Universidad de Los Andes, 2020).

¹² Simon Zagorski-Thomas, *The Musicology of record production* (Cambridge University Press, 2014); Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”, *Etno-Cuadernos de Etnomusicología* 8 (2016): 20-47; William Moylan, *Recording Analysis. How the Record Shapes the Song* (Nueva York: Routledge, 2020).

¹³ Moylan, *Recording Analysis*, 14-18.

lugar que ocupan los elementos musicales en el fonograma; 4) la dimensión, el entorno musical y el ambiente fijado en la pista, bien sea que responda al resultado de las condiciones físicas del estudio o se haya generado durante la postproducción; 5) la dinámica, establecida a partir del control de volumen que envuelve cada pista o todo el álbum y; 6) el “interés” o “punto focal” de cada tema en la que se responde a la pregunta de qué tiene de especial la mezcla y cuál es su sello particular.¹⁴ Se consideraron otros aspectos que complementan la información, como el arreglo, la instrumentación y la energía musical de la *performance*.¹⁵

En este texto se explica cómo desde la producción musical se estableció una personalidad artística de la banda;¹⁶ por ello, se ha considerado la escucha crítica a partir de los principios de Moylan: cada grabación es única e irreplicable; existen puntos en común con otros fonogramas, lo que obliga a escuchar con perspectiva, intención y atención.¹⁷ Se hizo un ejercicio de escucha crítica de cada disco en tres distintos momentos y en la primera audición se hizo un juicio crítico sobre la mezcla.¹⁸ Los resultados obtenidos se contrastaron entre sí, se buscaron puntos en común, distintos y contrastantes. Simultáneamente, se hizo una revisión bibliográfica y documental cuyo interés recayó en las referencias sobre aspectos de producción musical. Por último, se hizo entrevista abierta con especialistas del área: Eugenio Miranda, primer mánager de Zapato 3 y José Antonio Cepeda, productor musical independiente.

En torno a la escucha y la grabación: análisis musicológico de la mezcla

Hay varias aproximaciones sobre la escucha, ninguna es definitiva. Para Massenburg, la escucha se categoriza a partir de cómo es recibida y analizada por el oyente. El autor define la escucha crítica como el oficio de ingenieros de audio y productores musicales, quienes consideran aspectos como el timbre y el balance en la

¹⁴ Owsinski, *The Mixing Engineer's Handbook*, 58-59.

¹⁵ *Ibid*, 54.

¹⁶ Moylan establece que el audio cada grabación tiene su propia “sintaxis”, orden de todos los elementos sónicos que le confiere una “personalidad artística”, un “sello sónico” a los músicos y cantantes. La personalidad artística es parte del resultado evaluativo de la escucha crítica. *Moylan, Recording Analysis*, 100-110.

¹⁷ *Ibid*, 24-28.

¹⁸ No existe un modelo único de escucha crítica. Por lo general, los intereses y habilidades del ingeniero de mezcla o mastering se centran en uno o varios elementos del audio. Es evidente que la principal preocupación es una escucha detallada en función de mejorar las cualidades del audio. Si bien Schaeffer propone unos modos de escucha, esto varía con cada individuo y estilo de música. Cfr. Sophia Rosenfeld. “On Being Heard: A Case for Paying Attention to the Historical Ear”. *The American Historical Review* 15, nro. 2 (2011): 316-334.

mezcla.¹⁹ En este sentido, Cheung-Ruiz estima que la escucha crítica es un ejercicio de atención y evaluación necesario en el estudio de grabación.²⁰ En todo caso, la escucha crítica es una disciplina relevante dentro de los estudios académicos y técnicos de la producción musical.²¹ Katz considera que la escucha crítica inicia al diferenciar entre la escucha pasiva y la escucha activa, la primera es la escucha de la música mientras se hace otra actividad, como hacer deporte o leer. La segunda, consiste en la concentración absoluta sobre el fenómeno sonoro.²² Para Bennett y Bates es una actividad similar al etnógrafo que analiza las grabaciones de campo, pero que evalúa parámetros de audio.²³

Para el análisis de la grabación, Hepworth-Saywer propone tres categorías de escucha para el fonograma: a) macroescucha, como ejercicio evaluativo general; b) la microescucha, que se centra en pequeños detalles y, c) la escucha holística, como evaluación de todo un álbum.²⁴ Por otro lado, Moylan propone métodos de análisis de la grabación que combina la psicología de la percepción, la música y la producción musical.²⁵ Este autor señala tres tipos de escucha: la escucha analítica, que se relaciona con los distintos contenidos del fonograma, como la letra de la canción, la música y el audio; la escucha crítica, que valora los distintos elementos y su función dentro de la pista y la escucha profunda, considerado como el nivel máximo de atención en los pequeños detalles.²⁶ Es por ello que, para el análisis de una producción musical, el entrenamiento audio perceptivo es insustituible, exige que el oyente conozca la música y sus modos de producción.²⁷ En todo caso, como expresa Cheung-Ruiz, la escucha crítica requiere que el oyente interprete “los elementos, profundidades y dimensiones de la música, y necesita de todas las aristas que pueda acoger, sea de una escucha técnica, sociológica o analítica. Si no lo escuchas, no existe”.²⁸

¹⁹ George Massenburg, “The METALLiance Report: Critical Listening and Critical Evaluation”, *ProSound* (30 de enero de 2019). Publicación en línea: <https://www.mixonline.com/blog/the-metalliance-report-critical-listening-and-critical-evaluation>.

²⁰ Meining Cheung-Ruiz, “No escuché nada: el despertar del primer sentido”, en *¿Escuchaste eso? La escucha entre habilidad y estética*, ed. por Meining Cheung-Ruiz (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021), 217-236.

²¹ Meining Cheung-Ruiz y Luis Pérez-Valero. *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes*. (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2020).

²² Bob Katz, *Mastering Audio* (Nueva York: Focal Press, 2014).

²³ Samantha Bennett y Eliot Bates, *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*. (Londres: Bloomsbury Academic, 2018).

²⁴ Russ Hepworth-Sawyer y Craig Holding, *What is music production?* (Nueva York: Focal Press, 2010).

²⁵ Luis Pérez-Valero, “Reseña. William Moylan. 2020. Recording Analysis. How the Record Shapes Song. Nueva York: Routledge”. *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios de música popular* 2, nro. 2 (2020): 104-106.

²⁶ Moylan, *Recording Analysis*, 100-103.

²⁷ Cheung-Ruiz y Pérez-Valero. *Producción musical*, 80-89.

²⁸ Cheung-Ruiz. “No escuché nada”, 235.

En esa misma línea, la mezcla se define como la distribución de las fuentes sonoras dentro del fonograma, resultado de las decisiones técnicas y estéticas de los productores e ingenieros de audio.²⁹ En la grabación se fija la interpretación del artista, durante el proceso de postproducción, el ingeniero de mezcla y el productor musical toman decisiones para que el fonograma cumpla con el estilo musical y despierte interés en la audiencia.³⁰ Para lograr esto, durante la mezcla se modifica el timbre, se crean contrastes, se modifica la sensación de espacialidad y profundidad. Hay muchos tipos de mezcla. Moore destaca la mezcla estática, entendida como aquella que permanece intacta de principio a fin de la pista, y la mezcla dinámica, como la que se modifica a lo largo del fonograma.³¹

Por otra parte, De Man y sus coautores coinciden en lo difícil que es recolectar *data* porque el trabajo de mezcla se produce en un espacio íntimo de creación —el estudio de grabación—, en donde las decisiones son rápidas, producto de la práctica profesional del mezclador.³² Por ello, para el estudio final del fonograma, Liu-Rosenbaum sugiere analizar los elementos que destacan a lo largo de la mezcla, como la prosodia musical y el resultado general.³³ A nivel metodológico, Liu-Rosenbaum propone el “mapa de la canción”,³⁴ un esquema que divide en segmentos los eventos sonoros y evidencia las decisiones del ingeniero de mezcla, último aporte al objeto-fonograma.³⁵ El cantante es también centro de atención del ingeniero de audio. Estudios como el de Castillo demuestran cómo se procesa la voz en beneficio de la retórica musical de una grabación.³⁶ Con relación a esto, Casanella estudió un campo relacionado con la voz y los medios electrónicos que complementan una producción.³⁷ Este último elemento fue un rasgo en algunas grabaciones que se estudiaron en este trabajo. A partir de lo anterior, Zapato 3 está

²⁹ David Gibson, *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production* (Nueva York: Artisprop, 2005).

³⁰ Russ Hepworth-Sawyer y Jay Hodgson, *Mixing Music. Perspectives on Music Production* (Nueva York: Routledge, 2017).

³¹ Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Cambridge University Press, 2012).

³² Brech De Man; Matthew Boerum; Brett Leonard; Richard King; George Massenburg; Joshua D. Reiss, “Perceptual Evaluation of Music Mixing Practices”, *Convention Paper Audio Engineering Society* (2015): 3-9.

³³ Aaron Liu-Rosenbaum, “The Meaning in the Mix: Tracing A Sonic Narrative in ‘When The Levee Breaks’”, *Journal on the Art of Record Production* 7, (2012).

³⁴ En inglés Songmap.

³⁵ Liu-Rosenbaum, “The Meaning in the Mix”.

³⁶ Christopher Castillo, “Mixing Tracks: Notes Toward the Analysis and Design of Vocal Manipulation in Hip Hop Music”, *Computers and Composition* 58 (2020): 10-36.

³⁷ Sergi Casanella, “Mixing as a Hyperorchestration Tool”, en *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media* (Londres: Palgrave, 2016), 57-72.

en el marco de lo que Luthar denomina “generación híbrida”, definido como el período de transición de la escucha analógica a la digital.³⁸ A raíz de esto, la discografía estuvo sometida a los avatares de la tecnología del audio que redundaron en las grabaciones y en el resultado de la mezcla. Como han expresado Scott y Kim, también influyen las características de los instrumentos, la praxis interpretativa y la energía musical que redundan en la frecuencia de banda, el contorno espectral y el contorno dinámico.³⁹

Grabaciones clandestinas

Hubo en Caracas un movimiento emergente de bandas de rock con las cuales Miranda entró en contacto por su actividad como locutor en la Radiodifusora de Caracas en 1983, y luego, cuando la emisora cambió su estilo, comenzó a trabajar en Radio Capital. Las bandas contactaban directamente a Miranda con grabaciones independientes que realizaban por su cuenta y le llegaban materiales muy disímiles. A partir de esta experiencia, Miranda consideró que “lo que hacía falta en la Venezuela de 1983 era una casa disquera que grabara y fabricara en vinilo a todas esas bandas. Primero, para difundir en otras estaciones de radio, sobre todo en el interior. Segundo, para que quedara un registro histórico”.⁴⁰

Sonográfica, Sonorodven y CBS (Sony) eran los sellos discográficos que dominaban el mercado en la Venezuela de finales de los años ochenta, en un principio, no les interesó hacer rock venezolano. Solo Corporación Los Ruices (Color), que en aquel momento era propiedad del músico de salsa Oscar D’León, había producido bandas de rock como Arkangel, Témpano, Resistencia y Equilibrio Vital.⁴¹ Pero el rock parecía un negocio no rentable en cuanto a venta de discos, aunque desde afuera las notas de prensa y conciertos obviaban esa realidad. Pero hacia 1985 impactó en el país caribeño las producciones discográficas argentinas, Andrés Calamaro, Charly García, Fito Páez y Soda Stereo eran distribuidos a nivel nacional e incluso realizaron conciertos que tuvieron gran demanda. Sonorodven consideró que era el momento más adecuado para firmar un contrato con la agrupación local emergente más prestigiosa del momento, Sentimiento Muerto, quienes grabaron su primer disco *El amor ya no existe* (1987) bajo la producción

³⁸ Margaret Luthar, “Mastering: un mundo entre el oído y las herramientas”, en *¿Escuchaste eso? La escucha entre habilidad y estética*, ed. Meining Cheung-Ruiz (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021), 237-258.

³⁹ Jeffrey Scott y Youngmoo E. Kim, “Analysis of Acoustic Features for Automated Multi-Track Mixing”, *Audio Engineering Society. 12th International Society for Music Information Retrieval Conference* (2011), 621-626.

⁴⁰ Miranda, entrevista personal, junio 14 de 2022.

⁴¹ Ibid.

musical del músico rosarino Fito Páez. Por su parte, Desorden Público, firmó contrato con CBS y su primer disco *Desorden Público* (1988) fue producido por Carlos Savalla, productor musical de los brasileños Os Paralamas do Sucesso.⁴²

Eugenio Miranda identificó que Zapato 3 tenía relevancia, pero sin representación discográfica. Fue entonces cuando hizo una empresa titánica en la Venezuela de la época: el sello independiente Grabaciones Clandestinas. Miranda comenta que el proceso de producción fue rápido y breve. Además, aunado a la inexperiencia en los estudios de grabación, redundó en la calidad final del fonograma. *Amor, furia y languidez* (1989) fue grabado prácticamente en vivo, lo que permitió capturar la energía musical de la banda. En el primer disco la plantilla instrumental estaba centrada en el ensamble de rock tradicional: voz, guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería. El sonido en general era oscuro, es decir, con poca presencia de armónicos superiores. Hay segmentos de audio desbalanceado entre los instrumentos, un sonido de garaje que los músicos, aún hoy en día, no lo asimilan como un primer disco⁴³. En entrevistas y textos el fonograma es reseñado como de “opacidad notoria”, “un ensayo”, “un intento”,⁴⁴ pero hay aspectos que, desde la escucha crítica favorecen a la banda. El rasgo tímbrico del disco es la inarmonicidad, que se define como sonidos con pocos armónicos, escasa claridad de frecuencias agudas y casi sin definición de valores espectrales.⁴⁵ En algunas agrupaciones como Radiohead este sonido es buscado con una finalidad estética.⁴⁶ No fue el caso de Zapato 3. *Amor, furia y languidez* fue una propuesta audaz en medio de un intenso mercado comercial. El disco hizo que la agrupación se visibilizara a nivel nacional y tiene unas cualidades sónicas que fueron estilemas en las siguientes producciones. Eugenio Miranda y Grabaciones Clandestinas habían apostado por Zapato 3 y por el movimiento de bandas de aquel entonces.

⁴² Sentimiento Muerto, *El amor ya no existe* (Caracas: Sonorodven, 1987. 33 ^{1/3} rpm). Desorden Público. *Desorden Público* (Caracas: CBS, 1988, 33 ^{1/3} rpm).

⁴³ El “sonido garaje” hace referencia a las grabaciones realizadas de forma casera por agrupaciones noveles. Como expresan Negus y Phillips, el fonograma se hacía para ser enviado a algún sello discográfico para su consideración. La producción era hecha por los músicos con equipos no profesionales y tocando en vivo, lo que generaba un sonido particular; sin embargo, la grabación era testimonio de las cualidades expresivas de los músicos. Cfr. Keith Negus, *Music Genres and Corporate Cultures* (Nueva York: Routledge, 1999); Ronnie J. Phillips, *Rock and Roll Fantasy? The Reality of Going from Garage Band to Superstardom* (Colorado: Springer, 2013).

⁴⁴ Véase al respecto las observaciones de Fernando Batoni (bajista) y Diego Márquez en las entrevistas realizadas por Soles. Igualmente, ha quedado reflejado en los trabajos de Miranda, *Zapato 3* y *Guarache Ocque, Zapato 3*.

⁴⁵ Iyán F. Ploquin, “La evolución tímbrica de Radiohead a través del análisis cuantitativo y cualitativo de sus primeras producciones discográficas”. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* 15, nro. 2 (2020), 184-185.

⁴⁶ *Ibid.*

En *Amor, furia y languidez* es notorio el contraste en el arreglo musical.⁴⁷ Asimismo, ha quedado la impronta vocal del cantante, marcadamente nasal y que ha sido huella indeleble dentro del estilo de Zapato 3. En una aproximación a la escucha profunda,⁴⁸ algunos temas poseen características particulares, como “Asfalto”, en donde el arreglo musical está elaborado en secciones y cuya energía musical está direccionada hacia el solo de guitarra que, pese al marcado desbalance, hace que el punto focal del escucha, concepto trabajado por Hepworth-Sawyer y Hodgson, se concentre en la base rítmica.⁴⁹ Otro tema, “Nauseas nocturnas” coquetea con el *dance* y la textura mixta de la música electrónica. Cada canción tiene sus puntos climáticos definidos, pero que se aprecia dispersa por el desbalance de la mezcla.

Sonográfica

Entre *Amor, furia y languidez* (1989) y *Bésame y suicídame* (1991) han cambiado condiciones tecnológicas, la grabación pasa de la inarmonicidad a un sonido con brillo y potencia. La incorporación de Zapato 3 al catálogo de Sonográfica significó la proyección comercial de la agrupación.⁵⁰ Han pasado dos años, la banda es reconocida en la escena local y translocal, han grabado en estudios profesionales y se distribuyó la música en tres formatos: vinilo, disco compacto y casete. Además, Sonográfica delegó la producción musical en Durban Laverde quien había trabajado con Jimmy Page (Led Zeppelin).⁵¹ Laverde es reconocido en el circuito rock venezolano. Sin embargo, tiene una interesante trayectoria que no ha sido estudiada por la musicología venezolana. Participó en producciones discográficas de Joan Armatrading (1979), Manfred Mann’s Earth Band (1986 y 1987), e hizo otras producciones para Sonográfica con los grupos Vox (1993), Los Gusanos (1994) y Yátu (1995).⁵² En otras palabras, la compañía discográfica apostó por el rock nacional a través de la experiencia de Laverde.⁵³ De esta

⁴⁷ El resultado sónico fue producto de problemas de audio dentro del estudio de grabación. Según Miranda, en la sala de mezcla se escuchaba bien, pero al producir el vinilo el resultado fue una grabación opaca. Entrevista a Miranda. También en: Miranda, *Zapato 3*. Guarache Ocque, *Zapato 3*.

⁴⁸ La escucha profunda se enfoca en segmentos de audio máximo cinco segundos y de acuerdo con Moylan conforma el nivel micro de escucha multitextural. Moylan, *Recording Analysis*, 123-126.

⁴⁹ Hepworth-Sawyer y Hodgson, *Mixing Music*, 15-22.

⁵⁰ Cfr. Miranda, *Zapato 3*. Guarache Ocque, *Zapato 3*.

⁵¹ Jimmy Page. *Outrider* (Santa Mónica: Geffen Records, 1988. Disco compacto).

⁵² Joan Armatrading, *How Cruel* (Santa Mónica: A&M Records, 33 1/3 rpm, 1979); Manfred Mann’s Earth Band with Chris Thompson, *Criminal Tango* (Europa: Virgin, 33 1/3 rpm, 1986); Manfred Mann’s Earth Band, *Masque (Songs and Planets)* (Europa: Virgin, 33 1/3 rpm, 1987); Vox, *No se puede ya ocultar* (Caracas: Sonográfica, 33 1/3 rpm, 1993); Los Gusanos, *El ritual del vacilón* (Caracas: Sonográfica, disco compacto 1994); Yátu, *Gandharva* (Caracas: Sonográfica, 1995, disco compacto).

⁵³ Aspecto que había considerado Eugenio Miranda en los años ochenta.

manera, Zapato 3 ingresó “en el *mainstream* local al abrirle las puertas a una audiencia que estaba más pendiente del pop y otras especies [musicales] menos comprometidas”.⁵⁴ Pero la recepción del mercado nacional junto con la crisis política, social y económica del momento, fueron factores que implosionaron la tentativa de consolidación de producciones nacionales de rock.⁵⁵

Para el análisis de *Bésame y suicídate* se revisaron dos versiones: en vinilo (1991A) y en disco compacto (1991B). En esta grabación la inarmonicidad ha desaparecido producto del respaldo tecnológico y tiene las cualidades sónicas del audio profesional de la época; es decir, hay amplitud de las frecuencias graves y agudas, el balance general define las fuentes sonoras. Musicalmente, los arreglos son complejos, como el uso de varias guitarras en una misma pista y que resalta en temas como “Déjame hablar” y “Ahora estoy sin ti”. Cada pista es un ejercicio de contrastes, bien sea que se destacan las capas sonoras o desde la praxis interpretativa porque han crecido notablemente como músicos. De hecho, con Laverde hubo una disciplina de trabajo con cada integrante. Expresa Batoni, bajista: “yo tuve que aprender en dos o tres semanas a ejecutar el bajo de otra manera y a darle resultado a mis líneas de bajo conservando mi sonido [...], entendiendo la responsabilidad que tiene [en la música] el instrumento [...]”.⁵⁶ El entorno acústico es concreto y el tiempo de reverberación es mayor o menor, a partir de las necesidades expresivas que propone la mezcla. El añadido de *reverb* en cualquiera de sus posibilidades técnicas como *echo chambers* o *digital reverb* queda reflejado en esta grabación, aspectos que Moylan considera relevante durante la escucha crítica.⁵⁷

En este disco, cada pista es complemento estético de la otra, lo que diversifica la escucha y la atención en cada fonograma. El juego de contraste tímbrico se aprecia en “Como un fantasma”: con mezcla dinámica, la guitarra está en contracanto con la voz y hacia el final, se añade reverberación y compresión que recuerda a “Náuseas nocturnas”, del primer disco. Por otro lado, en la edición del disco compacto hay tres temas que, por motivos de espacio, no aparecen en el vinilo: “Déjame hablar” arreglada al estilo de *disco dance*, una versión en vivo de “Nauseas nocturnas”, quizás para evocar la banda en concierto y otra versión de “No puedo despegar”, estos dos últimos temas habían

⁵⁴ Guarache Ocque, *Zapato 3*, 84.

⁵⁵ Allueva, *Crónicas del rock*, 98-100.

⁵⁶ Luis Soles. “YouRock Fernando Batoni fundador de Zapato 3 entrevista Luis Soles”. 2016. [Consulta: junio 9 2022]. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=LGSfNlaBiaE>.

⁵⁷ Moylan, *Recording Analysis*, 14-16.

aparecido en el primer álbum. Además, se han incorporado músicos invitados,⁵⁸ como necesidad expresiva y que era posible por las posibilidades financieras de la producción. En este sentido, como señala Di Cione, el productor musical da forma al fonograma, tiene el rol de mediador y en sus manos recaen las decisiones creativas y coercitivas en beneficio de la calidad de audio y de la producción.⁵⁹ Zapato 3, Sonográfica y Laverde hicieron un álbum de contraste tímbrico y textural en la mezcla, con un entorno acústico natural que proyecta la ejecución de los músicos. El disco vendió 60.000 copias en los primeros tres meses, algo insólito en el mercado local.⁶⁰ De hecho, en una entrevista Márquez expresó que “a nivel local [Sonográfica] se sentía complacida”.⁶¹

Cuando la agrupación graba su tercer disco *Separación* (1994) la banda se ha consolidado en la escena musical. En este álbum se incorporaron como músicos fijos Jaime Verdaguer (teclados) e ingresa el baterista Rafael Cadavieco. En líneas generales este disco presenta texturas complejas y un contrapunto sónico en la mezcla que va *in crescendo* en las distintas canciones. La producción expone el contraste entre las distintas fuentes sonoras y su balance. En especial, en “Separación” la voz frente a los otros elementos musicales ofrece un mensaje íntimo desde el punto de vista literario reforzado por la proxemia vocal en la mezcla: la voz susurra al escucha. Además, el punto de energía y la dinámica descansa en la guitarra. El arreglo musical alcanza puntos climáticos: ante el amplio rango dinámico y la profundidad que se ha alcanzado, la incorporación de los teclados y las voces grabadas generan una riqueza tímbrica y armónica con respecto a los otros temas.

Bésame y suicídate y *Separación* fueron producidos por Laverde, pero cada álbum tiene un sonido particular. En el primero el sonido recuerda el estilo de hard rock,⁶² con la amplitud de frecuencias en las guitarras, mientras que en el segundo ha iniciado un proceso de experimentación con texturas electrónicas. La entrada de Verdaguer significó la creación de “canciones más densas, con algo de psicodélica y otros artificios que se

⁵⁸ Durban Laverde toca guitarra, bajo y teclados, Mauricio Arcas en la percusión, José Luis Pimentel en la armónica, Milena Paparoni en la voz y Enrique Figueredo en los teclados.

⁵⁹ Lisa Di Cione, “¿Un alquimista del éxito? El proceso de consolidación del productor artístico como figura clave del rock en Argentina”, *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009): 165-184.

⁶⁰ Guarache Ocque, *Zapato 3*, 85.

⁶¹ Luis Soles. “Programa Yourock entrevista Diego Márquez baterista y productor musical”. (2017). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Ng5hb_UvwGo. (Último acceso: 08/06/2022)

⁶² Simonelli considera que el hard rock fue una alternativa no comercial frente al mercado del blues. En este sentido, el sonido se caracteriza por la profesionalización de las bandas, uso de la edición y *overdubbing* –superposición de capas de audio para mejorar el arreglo–, guitarras eléctricas distorsionadas, en la voz se agrega reverberación y se explora el espacio estéreo de la mezcla. David Simonelli, *Working Class Heroes. Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s* (Lanham: Lexington Books, 2013).

traducían en atmosferas”.⁶³ De hecho, *Separación* tiene dos pistas que denotan la experimentación tímbrica y conceptual: “Donde estás” y “Separación (Psychodance)”, primera y octava pista, respectivamente. Las secciones musicales son más largas que en las anteriores grabaciones, ensayos de rock progresivo que se aleja del rock comercial.⁶⁴

Para José Antonio Cepeda, productor musical especialista en rock, pero que no había reparado en detalle las grabaciones de Zapato 3, considera que en el disco de 1991 el proceso de grabación y postproducción de audio fue meticuloso. Probablemente, el sonido de la capa rítmica (bajo, batería y guitarra) se grabaron en cinta, porque el fonograma tiene una calidez que desaparece en *Separación*. De hecho, en *Bésame y suicídame* hay una mejor distribución de los elementos sonoros, sentido de equilibrio producto de la reverberación. En cambio, *Separación* apuesta por la propuesta conceptual del arreglo. Las frecuencias medias y agudas son estridentes, a veces el bombo suena pasado de volumen y destaca un cambio tímbrico considerable. La diferencia sonora entre ambos discos se distingue por la búsqueda de un sonido con entorno acústico natural (1991), frente al sonido digital (1994). Por otro lado, hay aciertos en *Separación*, como la voz en “Obstinado”, “donde la interpretación vocal pasa a un primer plano, y de esta manera el contenido lírico cobra mayor importancia”.⁶⁵

Experimentación tímbrica

El cuarto disco, *Cápsula para volar* (1995) coincide con cambios significativos a nivel internacional. En la industria discográfica se consolidó el disco compacto y con ello el auge de ventas de discos piratas; además, se ha incrementado el acceso a los equipos producción de audio y, en consecuencia, han aparecido sellos discográficos independientes a nivel mundial, iniciaba otra crisis en la manera de hacer y vender discos.⁶⁶ Al respecto, ha expresado Guarache Ocque que “la banda quedó en medio de una enredadera contractual: salió de Sonográfica y firmó con Sonorodven, pero luego pasó a

⁶³ Guarache Ocque, *Zapato 3*, 102.

⁶⁴ Ugo Fellone, “El estudio de grabación como elemento clave en la concepción del post-rock de Simon Reynolds”. *Etno. Cuadernos de Etnomusicología* 15, nro. 2 (2020): 247-269. Al respecto, véase: Edward Macan, *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture* (Nueva York: Oxford University Press, 1997); Bill Martin, *Listening to the Future. The Time of Progressive Rock, 1968-1978* (Chicago: Open Court, 1998); Kevin Holm-Hudson, ed., *Progressive Rock Reconsidered* (Nueva York: Routledge, 2002).

⁶⁵ José Antonio Cepeda. Entrevista personal, 16 de junio de 2022.

⁶⁶ La industria discográfica ha tenido diversas crisis al cambiar de formato. Han sido las más trascendentes el cambio de velocidades de 78 rpm a 33 ¹/₃ rpm alrededor de 1948, y en los años noventa la transición del disco de vinilo al disco compacto. Específicamente sobre este período véase: Kim de Laat, “Innovation and Diversity Redux: Analyzing Musical Form and Content in the American Recording Industry, 1990-2009”, *Sociological Forum* 29, nro. 3 (2014): 673-697.

manos de Universal Music y, al final, le pertenecía a Polygram, con la que encararían un nuevo reto”.⁶⁷ Zapato 3 grabó en México DF, en Estudio 19, una compañía que aún está activa y que ofrece el servicio de grabación analógica y digital. En su página web el estudio posee una lista de los artistas que han grabado allí y su relación con sellos internacionales como Polygram, pero para la fecha de esta investigación no se reseña el nombre de la banda venezolana.⁶⁸

En *Cápsula para volar* hay mayor contraste en la mezcla de cada canción. Por ejemplo, temas como “Hermana” o “Vampiro” evocan el sonido de *Bésame y suicídate*; por el contrario, las pistas de “Alucinado” y “Trance eterno” hacen uso de elementos electrónicos *loops*, repetición de un motivo rítmico y melódico a la manera de un *ostinato* y sonidos pregrabados que se incorporan a lo largo de la ejecución en vivo. Otro aspecto que llama la atención de todo el álbum es la voz, la cual no posee grandes intervalos melódicos y no tiene el exceso de frecuencias medias de los otros discos. Al respecto, el cantante Carlos Segura ha declarado que *Separación* “era un disco que queríamos darle un sonido mucho más pop”.⁶⁹ Creo que es mi peor disco como cantante. Me parece que no tienen fuerza. Le faltó punch. Y lo atribuyo al hecho de que somos una banda en vivo más que de estudio”.⁷⁰ Por otro lado, para Fernando Batoni tampoco es el mejor disco que hicieron.⁷¹

Más allá de las apreciaciones de los protagonistas, el álbum refleja ambigüedad conceptual, resultado de la constante búsqueda de expresión artística que la banda ha hecho gala desde sus inicios.⁷² En este álbum, se combinan el sonido de la banda en vivo con los sonidos modificados en la postproducción. Partiendo de esto, la textura multidimensional domina la grabación,⁷³ la mezcla juega con el timbre y el espacio. Al respecto, Moylan ha expresado que ambos elementos determinan la personalidad estética y técnica de la grabación.⁷⁴ Si se toma en consideración las declaraciones antes expuestas por el cantante, *Cápsula para volar* es un disco creado desde el timbre, en donde los

⁶⁷ Guarache Ocque, *Zapato 3*, 116.

⁶⁸ Estudio 19. Disponible: <https://estudio19.com.mx> [Último acceso 23 de junio de 2022].

⁶⁹ Quizás el acercamiento a lo “pop” hace referencia a una producción más comercial que a la búsqueda de una propuesta conceptual o experimental.

⁷⁰ Guarache Ocque, *Zapato 3*, 118.

⁷¹ *Ibid.*, 120.

⁷² Miranda y Guarache Ocque han expuesto en sus textos esta faceta.

⁷³ La textura multidimensional distingue tres niveles de escucha: macro, meso y micro. Los distintos niveles y su organización responden a las necesidades expresivas del estilo musical y de la experiencia del ingeniero de mezcla. Lo “multidimensional” hace referencia a cómo, desde los distintos niveles funcionan estos elementos en la grabación. Moylan, *Recording Analysis*, 120-133.

⁷⁴ *Ibid.*, 106-108.

sonidos electrónicos y el procesamiento acústico es fundamental. Lo más evidente es la amalgama con la voz, cuyo tratamiento textural es similar al resto de los instrumentos; como ha expresado Luthar, “el punto dulce para la voz” en la pista está determinada por su ubicación y relevancia en la mezcla.⁷⁵ ¿Cómo se expresa el cambio tímbrico en el resultado final? Como señala Ploquin, “la mezcla de los sonidos de los diferentes instrumentos se trata como un único timbre compuesto, cuyas características se pueden analizar a través del espectro sonoro registrado en la pista”.⁷⁶ *Cápsula* es un disco difícil de apreciar como un todo por el contraste estilístico. Por ejemplo, en “La razón de estar aquí”, el escucha aprecia una balada rock con marcados toques de folk rock, pero en la siguiente pista, “Super subjetivo” vuelve el sonido de *Bésame y suicídame*, para finalizar con una versión acústica de “Vampiro” con la participación del Mariachi Estelar, ¿uso del mariachi como una huella de la visita a México? ¿*Souvenir* sonoro? ¿Exceso de confianza ante la experimentación? Jaime Verdaguer, tecladista de la agrupación ofrece su punto de vista: “No importa lo que pasara, podíamos meter a un mariachi en la última canción o hacer un tema con pura electrónica. Podíamos experimentar con toda vaina porque estábamos tan seguros de que teníamos una buena melodía y una buena letra, que el arreglo no era tan importante”.⁷⁷ El disco fue promovido con una gira en Venezuela; además, se editó simultáneamente en México, Perú, Chile, Guatemala, Costa Rica y Panamá.⁷⁸

Un “sonido lírico”

Con *Ecos punzantes del ayer* (1999) la banda estaba por iniciar un receso de varios años, el disco no estaba bajo el auspicio de los grandes sellos discográficos. Según Guarache Ocque, este trabajo “iba a contracorriente de todo [...] grabado sin las ventajas tecnológicas y económicas del pasado, sin el olfato comercial de un productor y sin la cohesión anímica y artística de otrora”.⁷⁹ Sin embargo, la producción tiene personalidad, el entono acústico es concreto y refuerza el sonido de las guitarras, la pandereta y el saxofón. En la mezcla cada elemento se distingue con precisión y el tiempo de reverberación es corto, con un sonido más cercano a los instrumentos acústicos. Hay temas que evocan al Zapato 3 de 1989, el estilema de *Amor, furia y languidez* está presente en una versión cálida de “Tocarte, tocarte” con preponderancia de instrumentos

⁷⁵ Luthar, “Mastering”, 243.

⁷⁶ Ploquin, “La evolución tímbrica de Radiohead”, 84.

⁷⁷ Guarache Ocque, *Zapato 3*, 120.

⁷⁸ *Ibid.*, 129.

⁷⁹ *Ibid.*, 27.

acústicos. Además, hay un ejercicio de intertextualidad musical a través del tema “Amante” -cuarta pista- cuya progresión armónica coincide con “Vampiro” de 1991. En líneas generales, *Ecós punzantes del ayer* se aleja del estilo experimental del álbum anterior. Asimismo, destaca la participación de Juan Bautista López, mejor conocido como Yátu, como músico invitado, uno de los integrantes de Seguridad Nacional, banda emblemática del punk venezolano.⁸⁰ La mezcla fue realizada por Leonardo Small y Diego Márquez, éste último fue baterista de Zapato 3 en los dos primeros álbumes y había hecho una carrera como productor musical. *Ecós punzantes del ayer* es una producción con marcado lirismo literario, a nivel de audio no apuesta por lo experimental sino por lo expresivo. La mezcla es menos atrevida que en las anteriores producciones, los teclados han pasado a segundo plano, el balance y la dinámica general de la grabación resalta la voz con calidez y expresión.

Luego de este disco, Zapato 3 hizo un receso de más de diez años que han documentado Soles, Miranda, Guarache Ocque, Manzano y Sánchez.⁸¹ Sin embargo, no se hallaron trabajos relacionados con la dinámica de audio o análisis de sus producciones discográficas; por lo cual, el presente trabajo ha ofrecido una aproximación desde la escucha crítica a partir de autores como Cheung-Ruiz, Bennett y Bates, Katz y Liu-Rosenbaum, una metodología aplicada dentro de la musicología para la producción musical.

Conclusiones

La producción discográfica de Zapato 3 se enmarca en el período de las “grabaciones híbridas”, definido por Luthar como la transición entre el audio analógico al digital.⁸² En este sentido, el resultado de las grabaciones estuvieron sometidas a las vicisitudes tecnológicas y posibilidades financieras que, comenzaron de forma modesta con Eugenio Miranda y la productora Grabaciones Clandestinas, alcanzó un rápido cenit bajo la tutela de Durban Laverde con el sello discográfico Sonográfica, entró en una fase experimental con Polygram, y culminó con un sonido distinto pero expresivo en Producciones JDV.

En Zapato 3 no hay una direccionalidad estilística del sonido grabado; es decir, si bien en el primer disco el resultado del audio fue producto de las circunstancias, cada

⁸⁰ Rafael Uzcátegui, comp., *Educación anterior. Una historia incompleta del punk venezolano*. (Caracas: PROVEA, 2019): 38-40.

⁸¹ Soles, *Vuelo sobre tí*; Manzano y Sánchez, *Detrás de la puerta*; Miranda, *Zapato 3*; Guarache Ocque, *Zapato 3*.

⁸² Luthar, “Mastering: un mundo entre el oído y las herramientas”, 240.

producción tiene un timbre particular que cambia con la tecnología utilizada, los distintos estudios de grabación, ingenieros de mezcla y productores. Además, como lo han manifestado en distintas entrevistas sus integrantes, cada disco había sido una propuesta conceptual diferente: música, sonido, puesta en escena y diseño gráfico eran divergentes entre cada disco. Sin embargo, dos elementos son constantes: la instrumentación de una banda de rock y la energía musical de los intérpretes.

Lo anterior se aprecia desde la escucha crítica, ejercicio de evaluación auditiva de la grabación. Como concepto y método de trabajo, la escucha crítica ha estado presente desde las primeras producciones en busca de un óptimo resultado de audio. Esto último se expresa en la correcta distribución de los elementos sonoros en el fonograma a partir del estilo musical que se comercializa. No todos los autores coinciden en qué es la escucha crítica y mucho menos en cómo debe realizarse; sin embargo, todos lo triangulan con microfónica, estudio de grabación y praxis instrumental, por lo que, la autoridad máxima de la escucha crítica o por lo menos, quien toma la decisión final, es el productor musical.

Por último, este trabajo se centra en unos cuantos aspectos de una colección de grabaciones discográficas. El estudio del audio fue central, pero la transversalidad con otras disciplinas abre muchas posibilidades de enfoques y otros posibles temas de estudio, como lo son la vinculación entre Argentina y Venezuela en el ámbito de la producción discográfica y la recepción de la discografía argentina en el país caribeño, como otros. Si bien, la investigación se centró en la escucha crítica, son muchos los elementos que aún pueden abordarse, como la práctica compositiva dentro del estudio de grabación, levantamiento de datos cualitativos e incluso la teoría de la recepción. Una metodología de la escucha crítica es un ejercicio cotidiano en el ingeniero de audio y que puede ser aplicado dentro de los estudios musicológicos para la producción musical. “Si no lo escuchas, no existe”.⁸³

Referencias bibliográficas

- Allueva, Felix. *Crónicas del rock fabricado acá. 50 años de rock venezolano*. Caracas: Ediciones B, 2018.
- Bennett, Samantha y Eliot Bates. *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*. Londres: Bloomsbury Academic, 2018.
- Casanella, Sergi. “Mixing as a Hyperorchestration Tool”. En *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media*, 57-72. Londres: Palgrave, 2016.

⁸³ Cheung-Ruiz, “No escuché nada: el despertar del primer sentido”, 235.

- Cheung-Ruiz, Meining. “No escuché nada: el despertar del primer sentido”. En *¿Escuchaste eso? La escucha entre habilidad y estética*, editado por Meining Cheung-Ruiz, 217-236. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.
- Cheung-Ruiz, Meining y Luis Pérez-Valero. *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2020.
- De Man, Brech; Matthew Boerum; Brett Leonard; Richard King; George Massenburg; Joshua D. Reiss. “Perceptual Evaluation of Music Mixing Practices”. *Convention Paper Audio Engineering Societ* (2015): 3-9.
- Fellone, Ugo. “El estudio de grabación como elemento clave en la concepción del post-rock de Simon Reynolds”. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* 15, nro. 2 (2020): 247-269.
- Gibson, David. *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Enginnering, and Production*. Nueva York: Artisprop, 2005.
- Guarache Ocque, Gerardo. *Zapato 3. Una idea muy obscena*. Caracas: Ediciones B, 2016.
- Hepworth-Sawyer, Russ y Craig Holding. *What is music production?*. Nueva York: Focal Press, 2010.
- Hepworth-Sawyer, Russ y Jay Hodgson. *Mixing Music. Perspectives on Music Production*. Nueva York: Routledge, 2017.
- Holm-Hudson, Kevin, ed. *Progressive Rock Reconsidered*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Jaraba, Coromoto. “Proyecto Caracas Memorabilia. Reconstructing Pop Music History in Venezuela”. En *Preserving Popular Music Heritage: Do-it-Yourself, Do-it-Together*, editado por Sarah Becker, 193-195. Nueva York: Routledge, 2015.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”. *Etno-Cuadernos de Etnomusicología* 8 (2016): 20-47.
- Katz, Bob. *Mastering Audio*. Nueva York: Focal Press, 2014.
- Laat, Kim de. “Innovation and Diversity Redux: Analyzing Musical Form and Content in the American Recording Industry, 1990-2009”. *Sociological Forum* 29, nro. 3 (2014): 673-697.
- León H. Williams J. “Rock hecho en Venezuela (1960-2019): caminos recorridos, caminos por recorrer”. *Anuario GRHIAL* 14 (2020): 21-51.
- Liu-Rosenbaum, Aaron. “The Meaning in the Mix: Tracing A Sonic Narrative in ‘When The Levee Breaks’”. *Journal on the Art of Record Production* 7 (2012).
- López D’Jesús, José Manuel. “El rock en Venezuela: de los héroes épicos y el héroe desenfrenado”. Tesis de licenciatura, Universidad de Los Andes, 2020.
- Luthar, Margaret. “Mastering: un mundo entre el oído y las herramientas”. En *¿Escuchaste eso? La escucha entre habilidad y estética*, editado por Meining Cheung-Ruiz, 237-258. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.

- Macan, Edward. *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- Martin, Bill. *Listening to the Future. The Time of Progressive Rock, 1968-1978*. Chicago: Open Court, 1998.
- Massenburg, George. "The METALLiance Report: Critical Listening and Critical Evaluation". *ProSound*. Enero 30. 2019.
- Mendoza, Emilio. "El cancionero de PTT: prototipo de preservación y difusión digital de la música popular venezolana". En *Música, ciudades, redes. Creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, editado por Rubén Gómez Muns y Rubén López-Cano, 1-30. 2008.
- Miranda, Eugenio. *Zapato 3: una fantástica historia de amor, aventura y rock n roll*. Caracas: Ediciones B, 1999.
- Mogollón Trujillo, Ramón Alí. "La industria cultural del rock en Venezuela. Caso Táchira". *Opción* 27, nro. 64 (2011): 73-86.
- Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music*. Hampshire: Ashgate, 2012.
- Moylan, William. *Recording Analysis. How the Record Shapes the Song*. Nueva York: Routledge, 2020.
- Negus, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. Nueva York: Routledge, 1999.
- Owsinski, Bobby. *The Mixing Engineer's Handbook*. Burbank: BONG Publishing, 2017.
- Pérez-Valero, Luis. "Reseña. William Moylan. 2020. Recording Analysis. How the Record Shapes Song. Nueva York: Routledge". *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios de música popular* 2, nro. 2 (2020): 104-106.
- Phillips, Ronnie. *Rock and Roll Fantasy? The Reality of Going from Garage Band to Superstardom*. Colorado: Springer, 2013.
- Ploquin, Iyán F. "La evolución tímbrica de Radiohead a través del análisis cuantitativo y cualitativo de sus primeras producciones discográficas". *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* 15, nro. 2 (2020): 79-106.
- Rosenfeld, Sophia. "On Being Heard: A Case for Paying Attention to the Historical Ear". *The American Historical Review* 15, nro. 2 (2011): 316-334.
- Simonelli, David. *Working Class Heroes. Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s*. Lanham: Lexington Books, 2013.
- Scott, Jeffrey y Youngmoo E. Kim, "Analysis of Acoustic Features for Automated Multi-Track Mixing". *Audio Engineering Society. 12th International Society for Music Information Retrieval Conference* (2011): 621-626.
- Uzcátegui, Rafael, comp. *Educación anterior. Una historia incompleta del punk venezolano*. Caracas: Provea, 2019.

Velásquez Rondón, Andrea Carolina. “Zapato 3: herencia en el rock guayanés (1994-2012). Documental audiovisual”. Tesis de licenciatura, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2015.

Zagorski-Thomas, Simon. *The Musicology of Record Production*. Berkeley: Cambridge University Press, 2014.

Fuentes audiovisuales

Estudio 19. Disponible: <https://estudio19.com.mx> [Último acceso 23/06/2022].

Luis Soles (productor y director). *Vuelo sobre ti. Zapato 3*. video digital, 2015. 83 min.

Luis Soles. “Programa Yourock entrevista Diego Márquez baterista y productor musical”. (2017). [Último acceso 08/06/2022]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Ng5hb_UvwGo

Luis Soles. “YouRock Fernando Batoni fundador de Zapato 3 entrevista Luis Soles”. 2016. [Último acceso 09/06/2022]. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=LGSfNlaBiaE>

Max Manzano (productor) y Pericles Sánchez (director). *Detrás de la puerta. La historia documentada de Zapato 3*. Video digital, 2010. 90 min.

Discografía de Zapato 3

Amor, furia y languidez. Caracas: Grabaciones Clandestinas, 33 ^{1/3} rpm, 1989.

Bésame y suicídate. Caracas: Sonográfica, 33 ^{1/3} rpm, 1991A.

Bésame y suicídate. Caracas: Sonográfica, disco compacto, 1991B.

Separación. Caracas: Sonográfica, disco compacto, 1993.

Cápsula para volar. Caracas: Sonográfica, disco compacto, 1995.

Ecos punzantes del ayer. Caracas: Not On Label, disco compacto, 1999.

Otras fuentes discográficas

Desorden Público. *Desorden Público*. Caracas: CBS, 33 ^{1/3} rpm, 1988.

Jimmy Page. *Outrider*. Santa Mónica: Geffen Records, 33 ^{1/3} rpm, 1988.

Joan Armatrading, *How Cruel*. Santa Mónica: A&M Records, 33 ^{1/3} rpm, 1979.

Los Gusanos. *El ritual del vacilón*. Caracas: Sonográfica, disco compacto, 1994.

Manfred Mann’s Earth Band. *Masque (Songs and Planets)*. Europa: Virgin, 33 ^{1/3} rpm, 1987.

Manfred Mann’s Earth Band with Chris Thompson. *Criminal Tango*. Europa: Virgin, 33 ^{1/3} rpm, 1986.

Vox. *No se puede ya ocultar*. Caracas: Sonográfica, 33 ¹/₃ rpm, 1993.

Yátu. *Gandharva*. Caracas: Sonográfica, disco compacto, 1995.

Sentimiento Muerto. *El amor ya no existe*. Caracas: Sonorodven, 33 ¹/₃ rpm, 1987.

Entrevistas

Eugenio Miranda, primer mánager de Zapato 3. 14 de junio de 2022. Entrevista abierta.

José Antonio Cepeda, productor musical. 16 de junio de 2022. Entrevista abierta y ejercicio de escucha crítica.