

Fecha de recepción: agosto 2025  
Fecha de aprobación: octubre 2025

## El bajo eléctrico en el vallenato: industrias culturales, música y comunicación “Vallenatico, pero con datos”

Carlos Andrés Arango-Lopera<sup>(1)</sup>, César Alonso Cardona Cano<sup>(2)</sup>,  
Carlos Eduardo Duque Vélez<sup>(3)</sup> y María José Chinchilla Santiago<sup>(4)</sup>

---

**Resumen:** Este estudio analiza el papel del bajo eléctrico en el vallenato como signo de transformación estética y expansión cultural. A través de un enfoque mixto, se examinan tanto entrevistas cualitativas como el análisis del espectro sonoro de una muestra representativa. El trabajo considera el vallenato como archivo fonográfico que refleja dinámicas sociales, políticas y comunicativas en Colombia, y estudia cómo este instrumento aporta una marca rítmica y tímbrica única. Se discuten las fronteras entre cultura popular e industria musical, destacando las interacciones entre agentes y la circulación de productos simbólicos en el entramado social.

**Palabras clave:** vallenato - Colombia - industria cultural - bajo eléctrico - discografía - espectro sonoro

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 47]

---

<sup>(1)</sup> Carlos Andrés Arango-Lopera. Universidad de Medellín. Comunicador Corporativo, Magíster y Doctorado en Filosofía. Líder del grupo de investigación Holográfico, Facultad de Comunicación, Universidad de Medellín. CEO de @agenciadelperreito, proyecto de divulgación sobre la cultura del reggaetón, desde donde se adelanta el Centro de Estudios en Reggaetón. Correo electrónico: caarango@udemedellin.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2120-3304>

<sup>(2)</sup> César Alonso Cardona Cano. Universidad de Medellín. Comunicador Corporativo, Magíster en Comunicación Educativa, Doctorando en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas. Investigador del grupo ECA (Estudios en Cultura Audiovisual). Correo electrónico: ccardona@udemedellin.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4163-2752>

<sup>(3)</sup> Carlos Eduardo Duque Vélez. Estudios Almasónica. Músico, Universidad Eafit. Máster en Composición de Música para Cine. Productor, docente, Gerente de Estudios Almasónica en la ciudad de Medellín, desde donde ha realizado producción discográfica, y creación de bandas sonoras para videojuegos y audiovisuales. Correo electrónico: ceduque@udemedellin.edu.co

<sup>(4)</sup> María José Chinchilla Santiago. Universidad de Medellín. Comunicadora en Lenguajes Audiovisuales. Productora audiovisual. Ha realizado estudios en violín. Integrante del semillero de investigación en fotografía, auxiliar de investigación en proyectos de los grupos ECA y Holográfico, en la Universidad de Medellín. Correo electrónico:

## Introducción

Este trabajo parte de dos detonantes que aparecieron en distintos momentos de nuestra vida como músicos e investigadores. Primero, constatar que en la adolescencia teníamos cierto tedio por el vallenato, que, con el paso de los años, se fue convirtiendo en una admiración por algunos de sus elementos musicales, particularmente la incursión del bajo eléctrico en este. Segundo, leer en Rincón (2010) que los registros fonográficos de un país se pueden entender como archivo en el que se pueden escuchar los procesos de construcción de conocimiento de un grupo social.

El vallenato es un género musical folclórico originario de la región Caribe colombiana, particularmente del departamento del Cesar, que se caracteriza por su combinación de acordeón, caja vallenata y guacharaca. Surgió como expresión cultural de los vaqueros y campesinos que contaban historias de amor, desamor y cotidianidad a través de coplas y versos improvisados. Sus raíces se entrelazan con influencias africanas, europeas e indígenas, evolucionando en cuatro aires principales: paseo, son, puya y merengue. El vallenato trascendió sus fronteras regionales en los años 60 y 70 gracias a figuras como Rafael Escalona y Alejandro Durán, cuyas canciones –verdaderas crónicas que se usaban para contar noticias y cuitas de un pueblo a otro a través de la tradición oral– conquistaron el interior del país mediante la radio y la migración costeña. Su internacionalización se consolidó en los 90 con Carlos Vives, quien modernizó el género, al fusionarlo con instrumentos y formatos del rock bajo una estética pop, lo cual le abrió puertas en mercados internacionales, especialmente en América Latina, España y algunos países europeos donde actualmente goza de reconocimiento como una de las expresiones musicales más representativas de Colombia.

La difusión del vallenato en el interior del país se puede explicar desde tres razones principales. Una es de agenda política: la apropiación y promoción institucional del vallenato como símbolo cultural nacional responde a un fenómeno de reconfiguración estratégica del imaginario colombiano durante el período post-Frente Nacional. Las élites políticas bogotanas, en su búsqueda por superar las representaciones ancladas a la violencia bipartidista –cuyo punto álgido se manifestó en el Bogotazo, en 1948– encontraron en las expresiones musicales caribeñas un capital simbólico alternativo que permitía desplazar las connotaciones traumáticas asociadas a la música andina, tradicionalmente vinculada con los espacios donde el conflicto había sido más intenso. La fundación del Festival de la Leyenda Vallenata en 1968, con el apadrinamiento de figuras políticas del interior del país, constituyó un dispositivo cultural que operaba simultáneamente como mecanismo de reconocimiento de las tradiciones periféricas y como instrumento de construcción de

una nueva narrativa nacional basada en la representación del *ethos* caribeño –caracterizado por su alegría, festividad y espontaneidad– que resultaba más comercializable tanto para el consumo interno como para la proyección internacional del país, en un ejercicio de folclorización que, aunque amplificaba la visibilidad del género, también despolitizaba sus orígenes campesinos y simplificaba su complejidad cultural.

Una segunda razón es el surgimiento de la industria fonográfica nacional. La consolidación del vallenato como fenómeno cultural masivo debe contextualizarse en el marco del desarrollo de la industria fonográfica colombiana durante las décadas de 1960 y 1970, período que representó una coyuntura decisiva para la mediatización de las expresiones musicales regionales. Las disqueras nacionales emergentes como Discos Fuentes, Sonolux, Discos Victoria y Codiscos, establecieron sistemas de producción, distribución y comercialización que permitieron la transición del vallenato desde sus circuitos tradicionales de socialización hacia formatos estandarizados de consumo cultural. Esta industrialización de la música caribeña respondió a lógicas de acumulación capitalista que identificaron en el vallenato una mercancía cultural con potencial comercial. El proceso implicó transformaciones significativas en la estructura sonora, duración y contenido lírico del género para adaptarlo a las exigencias radiofónicas y a los formatos de grabación, privilegiando ciertos aires como el paseo y marginando progresivamente otros considerados menos comerciales como la puya. Esta mediación tecnológica y mercantil reconfiguraron las relaciones entre productores y consumidores culturales, desterritorializaron el vallenato y lo transformaron secuencialmente en un producto sonoro deslocalizado que, paradójicamente, mientras se desvinculaba parcialmente de sus contextos originarios de producción, adquiría mayor representatividad como símbolo de identidad nacional.

Una tercera razón se ubica en el centro temático de este artículo: el bajo eléctrico. La suma del cambio de agenda política, más el inicio de una industria fonográfica, llevaron a pre-guntarse cómo lograr que la gente del interior aceptara el estilo musical vallenato. La incorporación del bajo eléctrico en las agrupaciones vallenatas constituyó un dispositivo sonoro mediador que funcionó como puente intercultural entre las estructuras rítmicas caribeñas y los patrones de escucha andinos. Este instrumento, ajeno a la formación tradicional del conjunto vallenato, aportó una dimensión tímbrica que atenuaba la percepción de la sincopa característica del vallenato –potencialmente disonante para los oyentes del interior– mientras reforzaba su estructura métrica con un sustrato armónico que más resultaba familiar para audiencias acostumbradas a sonoridades occidentalizadas. El bajo eléctrico operó así como un agente de traducción cultural que, sin sacrificar completamente la esencia rítmica caribeña, la hacía inteligible y asimilable para sensibilidades musicales formadas en tradiciones más conservadoras. Esto facilitó la penetración del género en mercados anteriormente reacios y posibilitó una identificación nacional con un producto cultural que, aunque transformado por esta hibridación instrumental, mantenía suficientes marcadores de autenticidad para ser reconocido como representativo de la colombianidad. La articulación de esas tres razones alimenta el interrogante por cómo una música regional logra hacer el *crossover* hacia el resto del país y cómo, desde ahí, atraviesa las fronteras nacionales para darse a conocer en un panorama internacional. A nuestro entender, el concepto de *autenticidad* es útil aquí. En *Music, Identity and the Strange Case of Authenticity*, Martinelli (2008) aborda el complejo fenómeno de la autenticidad musical, exami-

nando cómo este concepto se entrelaza con las categorías éticas e ideológicas en los discursos musicológicos. Su trabajo se centra en la necesidad de examinar las características sonoras y estéticas de una música, así como el contexto sociocultural y geopolítico en el que se produce y consume. En su caso, esto implica una reflexión sobre cómo las tradiciones musicales se construyen y perciben, tanto a nivel nacional como regional, y cómo se manifiestan en el congreso de identidades y narrativas sociales. Bajo ese concepto, propone el siguiente modelo (ver *Figura 1*).



**Figura 1.** Italian music and the opposition National/Regional (Martinelli, 2008).

El modelo que propone Martinelli presenta un cuadrante que clasifica la música según dos ejes principales: el eje de nacionalidad y el eje de regionalidad. Esta estructura permite categorizar las expresiones musicales en cuatro cuadrantes que representan diferentes combinaciones de estos ejes: Nacional/Regional, incluye música que es representativa tanto de una nación, como de tradiciones específicas de una región. Aquí se encuentran géneros que han logrado integrar y promover elementos locales dentro de un reconocimiento nacional, como el vallenato en Colombia.

Nacional/No Regional: este cuadrante abarca las manifestaciones musicales que, aunque se consideran nacionales, no están ligadas a una región específica, lo cual podría incluir géneros que han sido homogenizados o que buscan representar la identidad nacional sin una vinculación clara con tradiciones regionales. Regional/No Nacional: en este cuadrante se encuentran músicas que están fuertemente asociadas a una región específica, pero que no son reconocidas como parte de la identidad nacional. Esto podría incluir géneros que

son tradicionales de una localidad pero que no alcanzan el estatus de ser considerados parte del patrimonio nacional.

No Regional/No Nacional: este cuadrante está compuesto por música que no se identifica ni con una región específica ni con la noción de una identidad nacional. Ejemplos de esto pueden incluir estilos musicales más universales o cosmopolitas que carecen de un arraigo regional o nacional definido.

En este marco, el vallenato colombiano emerge como un caso paradigmático. Este género, con raíces firmemente arraigadas en la cultura de la Costa Caribe colombiana, captura la esencia de la identidad colombiana, pero también refleja el contexto local de comunidades que han preservado y adaptado esta música a lo largo del tiempo. El vallenato, al ser tanto un símbolo nacional como una representación regional, ilustra la dinámica entre autenticidad y contexto. Desde una perspectiva etnomusicológica, se puede argumentar que el vallenato no solo es un producto musical, sino un vehículo para la expresión cultural que facilita la construcción de identidad en la sociedad colombiana contemporánea. A medida que se enfrenta a las presiones de la globalización y la comercialización, el vallenato también debe navegar los desafíos de mantener su autenticidad, lo que lo convierte en un fascinante objeto de estudio dentro de la investigación sobre la música, la cultura y la identidad.

Ya en este punto se teje un panorama de problemas que aumenta el interés: la suma de estrategias de agenda política y comercialización, se convierten en una necesidad, literal y metafóricamente, instrumental: incorporar el bajo para lograr intereses comerciales, impulsar el vallenato para lograr intereses políticos.

Así pues, la posibilidad de expansión de canales de registro sonoro, sumado a las posibilidades de edición del material grabado permiten un aumento, sí de las opciones disponibles en la producción, pero además de los resultados obtenidos, asunto que ampliará los dominios expresivos (por mucho que se quiera ver un empobrecimiento de los resultados finales). En suma, esto impulsa una mirada diferente: la fonografía de un país como un reservorio de las prácticas, las formas y las estrategias como un colectivo social construye conocimiento. En otras palabras, que la historia del desarrollo del bajo eléctrico en el vallenato es posible de leerse en clave de cómo las escrituras, reescrituras y ampliaciones de producción acaecen sobre el vinilo, de forma que los fonogramas adquieren una nueva dimensión social: testimonio del proceso colectivo de construcción de conocimiento, en el seno de la cultura popular en tránsito hacia la cultura popular mediatizada.

En este trabajo interesa acercarse a ese proceso. No se trata de una historiografía del bajo en el vallenato; lo que importa es descubrir, desde la perspectiva de la comunicación, cómo se configura y se actualiza una tradición, a través de sus protagonistas, los bajistas del vallenato, y cómo desde su terreno táctico, en la mezcla de estéticas, formas folclóricas y la necesidad de empleo, van encontrando formas de obedecer a una estrategia de la que no son autores: la estrategia política y comercial que hizo del vallenato un punto álgido en los intereses de la clase política y económica del país.

## Metodología

Se trata de un estudio exploratorio mixto con diseño fenomenológico. A partir de entrevistas a los bajistas, publicadas en canales de Youtube dedicados a la divulgación de la cultura vallenata, se identifican los puntos clave de la genealogía estilística del bajo en el vallenato. En estas entrevistas se identifican los artistas vallenatos que, según los músicos, incidieron en la evolución interpretativa del instrumento. De estas se extrae el corpus de canciones a analizar, todas las cuales se estudiaron bajo el algoritmo de TuneBat.com. En la parte cuantitativa se analizan estos datos y se procuran relaciones entre lo cuantitativo y lo cualitativo.

Para desgrabar las entrevistas se utilizó la herramienta de transcripción de Microsoft Word, y para la codificación se empleó el módulo de inteligencia artificial de Atlas Ti (versión 1).

Hay que entender este ejercicio como una ruta exploratoria que propone un péndulo: del lado cualitativo, el reconocimiento de una praxis musical de extracción popular que toca con la industria cultural. Del otro, el lado cuantitativo que reconoce la importancia de los datos para comprender fenómenos. Todo, como se dijo, bajo la premisa de que en las grabaciones musicales de un país, en su fonografía, sirven como registro de las transformaciones del imaginario y el repertorio de modos de encarar la música. En últimas, quedan huellas de la producción de conocimiento.

## Resultados

Rastrear las relaciones entre música y comunicación supone entender la comunicación más allá de lo mediático y la música más allá de la música formal. En ese encuentro aparece la cultura popular como un reservorio gigante de fenómenos que permiten ver cómo la música es una de las plataformas que más usan las personas para construir sentido de vida. Así, las entrevistas a los bajistas permiten acercarse fenomenológicamente a sus procesos de creación, desarrollo y avance de la bajística en el vallenato. Lejos de los formalismos y tecnicismos de la investigación, se trata de testimonios sinceros, memorias personales significativas y anécdotas de cómo asumen el instrumento, el estilo musical y las exigencias de sus superiores (artistas, productores, ingenieros, empresarios, público y folcloristas). Además de proveer material etnográfico (podría decirse, autoetnográfico, porque se trata de los propios testimonios de los protagonistas), las entrevistas permitieron la identificación de un canon, las canciones en las que los propios bajistas consideran que hay hitos significativos en el avance de la interpretación del bajo eléctrico en el vallenato. Estas fueron las canciones que integraron la muestra de archivos sonoros en los que se revisó el espectro sonoro, de manera que con esto se completa una triangulación cualitativa/cuantitativa: los testimonios recogidos en las entrevistas, una línea de tiempo significativa de la historia del instrumento y el análisis cuantitativo del espectro sonoro de las canciones elegidas por los propios intérpretes, tal como se expondrá a continuación.

### ***Transcribir entrevistas para develar la microsociología de una praxis***

Una ventaja enorme de internet para la investigación cualitativa es la cantidad de contenido que se crea y se comparte, lo cual aumenta las posibilidades de acceder a sujetos, lugares y prácticas que de otra forma serán complejas de cubrir. Las entrevistas que hemos empleado como insumo de esta investigación han sido creadas por usuarios que, de manera aficionada, han generado sus formas de contactar a los artistas, grabar audio y video de las entrevistas, editar el material y subirlo a redes sociales.

Los bajistas entrevistados pertenecen a diversas generaciones, comenzando por José Vásquez (Quévaz), uno de los primeros y más legendarios músicos que desarrollaron el legado de Calilla. Calilla fue el bajista de Alfredo Gutiérrez cuando este salió de Los Corraleros de Majagual y se lanzó como solista; se le atribuye el desarrollo del primer patrón rítmico (tumbao) del bajo en el vallenato. A partir de esta célula rítmica –que aún se conoce como el “acalillado”– los demás bajistas han desarrollado sus propios estilos.

José Vázquez, conocido artísticamente como Quévaz, fue un bajista, guitarrista, arreglista y productor musical nacido en Fundación, Magdalena, y criado en Chiriguaná, Cesar. Desde una edad temprana mostró interés por la música, influenciado por un entorno familiar ligado a la tradición vallenata. Inició su trayectoria musical con la guitarra y posteriormente se inclinó por el bajo eléctrico a los 12 años. Vázquez ha sido un referente en la evolución del bajo en el vallenato, aportando una mayor riqueza melódica y consolidando su presencia en diversas agrupaciones de renombre. Ha sido bajista de Los Hermanos López, Calixto Ochoa, Alfredo Gutiérrez, Diomedes Días y Binomio de Oro, en las cuales participó en la modernización del sonido del género.

David “Chiche” Torres, más conocido como “Chiche Torres”, pertenece a una destacada familia musical de Villanueva, La Guajira, una región clave en la historia del vallenato. Su formación musical comenzó en la percusión, específicamente en la ejecución de congas, antes de migrar al bajo eléctrico. Esta transición se debió tanto a su interés por la sonoridad del género como a la influencia de su entorno familiar, en el que destacaban músicos profesionales. Torres ha trabajado con reconocidos exponentes del vallenato, entre ellos Beto Zabaleta, Emilio Oviedo y los Hermanos Meriño, donde se mostró un bajista versátil dentro del género. A lo largo de su carrera, ha participado en múltiples giras y grabaciones, manteniendo un enfoque tradicional en la ejecución del bajo vallenato.

Hollman Salazar nació en El Banco, Magdalena, pero su crianza se dio en Corozal, Sucre. Su formación musical comenzó con la guitarra, influenciado por un entorno familiar donde predominaban el bolero, la balada y la música romántica. Su incursión en el bajo eléctrico ocurrió en la adolescencia, cuando descubrió su potencial melódico y rítmico en la música vallenata. Autodidacta en su formación, Salazar desarrolló una técnica que le permitió destacar en la escena vallenata como bajista de grabación y acompañamiento en vivo. Ha trabajado con figuras como Binomio de Oro, Jorge Oñate y Silvio Brito. En su análisis del género, Salazar señala la pérdida de identidad estilística en las nuevas generaciones de bajistas, una preocupación recurrente en su discurso sobre la evolución del vallenato. Aníbal Velásquez es un músico, acordeonista y cantante de gran trayectoria, cuya contribución al vallenato y a otros géneros tropicales ha sido fundamental para la evolución del sonido caribeño colombiano. Si bien su legado se asocia principalmente con la guaracha

y la cumbia, su relación con el bajo ha sido clave en la estructuración rítmica de sus composiciones. Velásquez ha explorado el bajo dentro de un contexto experimental, introduciendo innovaciones en la sonoridad del vallenato y otros ritmos costeños. Su testimonio resalta la importancia de la ejecución del bajo en la identidad sonora del género, así como su preocupación por la homogeneización del sonido en la música contemporánea.

En esa misma línea, entre las entrevistas analizadas se encuentran un par de entrevistas realizadas a Alfredo Gutiérrez. Su figura es importante por varias razones. En primer lugar, como compositor de vallenato e intérprete virtuoso del acordeón, el aporte de Gutiérrez es iluminador en el contexto del desarrollo comercial del género. En segundo lugar, en su labor como productor fue la persona que tuvo la intuición de que el bajo podría servir como puente entre los patrones sincopados del vallenato tradicional y el gusto de las personas del interior del país por una rítmica más uniforme y digerible. Su relación con el bajo eléctrico ha sido fundamental en la creación de arreglos experimentales dentro del vallenato orquestado.

Pues bien, estos son los perfiles de los entrevistados, lo cual permite adentrarse en el análisis propiamente dicho. A continuación, presentamos unos puntos de vista recurrentes en los músicos entrevistados.

En primer lugar, destaca que el acceso a la práctica instrumental de los bajistas entrevistados evidencia una fuerte relación con la socialización musical en contextos familiares y comunitarios. A diferencia de sistemas formales de enseñanza musical propios de otros géneros, la formación de los bajistas vallenatos ocurre predominantemente dentro de un modelo de aprendizaje empírico, donde la transmisión de conocimiento se da por imitación y participación en círculos sociales de músicos establecidos.

La mayoría de los entrevistados inician su formación musical en el entorno familiar, donde los instrumentos de cuerda (guitarra y bajo) coexisten con otros elementos característicos de la música tradicional vallenata. José Vázquez y Hollman Salazar crecieron en entornos donde la guitarra es el instrumento predominante en reuniones familiares, lo que les permite desarrollar un oído musical desde la infancia. David Torres, aunque inicia en la percusión, migra al bajo por influencia de su círculo familiar, lo que sugiere una movilidad interna dentro de los roles instrumentales. Aníbal Velásquez y Alfredo Gutiérrez también provienen de hogares donde la música era una práctica cotidiana, pero en su caso la experimentación con el acordeón y otros instrumentos se da en paralelo con la introducción al bajo.

Este proceso de socialización musical reproduce estructuras de aprendizaje no formalizadas, en las que los músicos interiorizan patrones sonoros antes de recibir explicaciones teóricas. Se observa una herencia cultural fuertemente mediada por la oralidad, lo que diferencia este proceso de los sistemas de enseñanza académicos occidentales basados en la notación musical.

En segundo lugar, destaca que el bajo eléctrico no es el primer instrumento por el que se inician en la música; en su mayoría, provienen de la guitarra, lo que sugiere que el bajo es adoptado por funcionalidad dentro de los ensambles vallenatos más que por una preferencia inicial. En particular, Hollman Salazar y José Vázquez empezaron con la guitarra y descubrieron el bajo como una necesidad instrumental en su contexto musical. Alfredo Gutiérrez y Aníbal Velásquez, aunque centrados en el acordeón, y como figuras solistas

(cantautores), exploran el bajo en la búsqueda de nuevas estructuras armónicas y rítmicas. Este fenómeno puede explicarse dentro de las industrias culturales: el bajo, al ser un instrumento de acompañamiento y no de liderazgo melódico, suele estar ausente en la formación inicial de los músicos, a diferencia de la guitarra, que permite una mayor independencia creativa. Su adopción obedece a demandas del mercado musical y a la necesidad de consolidar una sección rítmica estable en los grupos vallenatos. Pero, según González Hernández (2015) esto también tiene una consecuencia en la forma como se entiende el instrumento y como se ejecuta en el contexto del vallenato: el bajo guitarriado, un estilo en el que se mezclan arpegios y rasgueos, formas interpretativas típicas de la guitarra<sup>1</sup>.

Otro factor clave en la iniciación musical de estos bajistas es el acceso limitado a los instrumentos musicales de calidad, lo que genera dinámicas de adaptación y creatividad en el proceso de aprendizaje. Hollman Salazar relata cómo aprendió a tocar bajo en una guitarra a la que le quitó tres cuerdas, ante la imposibilidad de adquirir un bajo eléctrico en sus primeros años.

José Vázquez y David Torres comienzan con instrumentos prestados o improvisados, lo que refuerza la idea de un acceso tardío al bajo eléctrico como instrumento propio. Aníbal Velásquez y Alfredo Gutiérrez, con trayectorias más institucionalizadas, acceden más tempranamente a instrumentos, pero deben lidiar con limitaciones tecnológicas de la época. Esto indica que, más allá del talento o la vocación, las condiciones socioeconómicas impactan directamente en la velocidad y profundidad del aprendizaje musical. La carencia de infraestructuras de enseñanza musical formalizadas en la costa Caribe colombiana hace que la apropiación del instrumento sea un proceso de autodidactismo forzado, donde el músico desarrolla su técnica sin referentes metodológicos sistemáticos.

En síntesis, encontramos estos aspectos: 1) Predominio del aprendizaje familiar y comunitario: La transmisión del conocimiento se da de manera oral y empírica, sin instituciones educativas que respalden el proceso. 2) Funcionalidad del bajo dentro del ensamble vallenato: La mayoría de los bajistas no eligen el bajo como primer instrumento, sino que migran hacia él por necesidades musicales del contexto. 3) Condiciones materiales que afectan el acceso al instrumento: El aprendizaje autodidacta y la adaptación de otros instrumentos reflejan desigualdades socioeconómicas en la formación musical. 4) Industria musical basada en la validación gremial y no en certificaciones académicas, donde la profesionalización se da a través de la experiencia y el reconocimiento, lo que limita la transmisión formal del conocimiento musical.

Desde la perspectiva de la comunicación y las industrias culturales, estos hallazgos sugieren que la música vallenata sigue operando bajo una lógica de artesanía musical, donde el conocimiento se preserva por tradición oral y donde la formalización educativa aún no ha tenido un impacto significativo. Este modelo, aunque exitoso en términos de producción cultural, también plantea desafíos en la sistematización del aprendizaje y la preservación de la identidad estilística del bajo vallenato, como lo han señalado algunos entrevistados.

Como sea, a partir del análisis de esas entrevistas se puede apreciar una historia que avanza: la incursión de los músicos en el medio musical, la demanda de más y mejores grabaciones de vallenato, el incremento de la audiencia en los años 80 y 90, la evolución en la interpretación (que fue aumentando conforme más músicos ingresaban al medio de la grabación y conforme el bajo de cuatro cuerdas dio paso al de cinco a inicios de los

noventa, y el de 6 cuerdas incursionó a mediados de esa década). Definitivamente, la idea de McLuhan de que los medios de comunicación son extensiones de los seres humanos, y que cada medio va creando un entorno que le es propio es clara acá (McLuhan, 1996; Sève, 2018).

De ahí que decidimos estudiar las canciones que ellos mencionan como fundamentales en las entrevistas.

### ***De las entrevistas al corpus de canciones: los hitos de la praxis***

A veces las canciones que mencionan en las entrevistas vienen evocadas por la memoria de la escucha, como aficionados al vallenato, en la radio, en los discos, en los bailes. Canciones que circulaban en el ambiente y les dejaron una huella psíquica. En otras ocasiones, en el rol de intérpretes, se trata de canciones que grabaron ellos mismos u otros colegas. En ambos casos, el rol de escucha o intérprete, queda claramente deslindado. Sin embargo, hay un estadio intermedio de la escucha y la apreciación musical: cuando en una grabación escuchan una línea de bajo que innova un patrón, que incorpora una nueva técnica o que propone una dinámica interpretativa diferente. En tales ocasiones, se trata de escuchas altamente cualificadas y mediadas por la propia experiencia de interpretación del instrumento. Las razones son variadas, pero llama la atención que siempre citan las canciones en un contexto de apreciación que va a medio camino entre la escucha objetiva (aquella forma de oír los sonidos de una manera profesional, técnica) y la subjetiva (aquella que habla de la emoción que se siente al descubrir nuevas dimensiones interpretativas del instrumento). Extraídas de los testimonios de los músicos, esta es la lista de canciones que se eligieron como corpus del presente estudio:

**Tabla 1.** Corpus de canciones mencionadas por los músicos entrevistados.

#	Año	Artista	Canción
1	1962	Corraleros del Majagual	La paloma guarumera
2	1967	Corraleros del Majagual	La burrita
3	1972	Alfredo Gutiérrez, Calixto Ochoa	Anhelos
4	1976	Binomio de Oro	La creciente
5	1981	Diomedes Díaz	Bonita
6	1982	Binomio de Oro	Esa
7	1983	Otto Serge	El mochuelo
8	1993	Los Diablitos	Dónde están esos amores

9	1994	Patricia Teherán	Tarde lo conocí
10	1994	Embajadores vallenatos	El santo cachón
11	1997	Bionmio de Oro de América	Distintos destinos
12	1999	Bionmio de Oro de América	Realízame mis sueños
13	1999	Bionmio de Oro de América	Quiero que seas mi estrella

A continuación, se presenta una descripción de cada una de las canciones listadas, incluyendo el año de lanzamiento, el intérprete, el compositor y una característica destacada en el contexto de la evolución del vallenato y la incorporación del bajo eléctrico:

1962, Los Corraleros del Majagual, “La paloma guarumera” (compositor: Alfredo Gutiérrez). Esta canción es representativa de la fusión de ritmos caribeños que caracterizó a Los Corraleros del Majagual, una agrupación pionera en la difusión del vallenato y otros géneros costeños. Aunque en esta época el bajo eléctrico aún no era predominante en el vallenato, la agrupación sentó las bases para su posterior inclusión al experimentar con diferentes instrumentos y sonidos. De hecho, en esta canción el bajo se graba de manera acústica, como los vallenatos primeros, mediante guitarrón o contrabajo (Ochoa Escobar, 2018; Parra-Valencia, 2017)).

1967, Los Corraleros del Majagual, “La burrita” (compositor: Calixto Ochoa). Esta interpretación es un ejemplo del estilo jocoso y festivo de Calixto Ochoa. Durante esta década, Los Corraleros del Majagual comenzaron a incorporar instrumentos eléctricos en sus grabaciones, incluyendo el bajo eléctrico, lo que contribuyó a modernizar el sonido del vallenato y hacerlo más accesible a audiencias urbanas. En esta canción, de hecho, se anuncia “Ahí viene Mario y su bajo electrónico”, una muestra entre ingenuidad y muestra de la fascinación que tuvo el incorporar el bajo eléctrico. Según los testimonios documentados, para poder realizar este registro, fue necesario primero lograr una forma de captura del instrumento que prescindiera del formato acústico (instrumento, intérprete, micrófono, preamplificador, consola); la innovación habría sido la incorporación de la caja directa, traída por el gerente de Discos Fuentes en un viaje a Estados Unidos en la década de 1960 (Ochoa Escobar, 2018).

1972, Alfredo Gutiérrez y Calixto Ochoa, “Anhelos” (compositor: Osvaldo Ayala). En esta colaboración se evidencia la transición del vallenato tradicional hacia arreglos más complejos que incluían el bajo eléctrico. Alfredo Gutiérrez, conocido por su innovación, fue decisivo en la adopción de nuevos instrumentos en el género, enriqueciendo su sonoridad. Acá (como se apreciará en la transcripción) el bajo se sale del acompañamiento y comienza una ruta melódica, en la que canta más allá de su papel simplemente rítmico (ver *Figura 2*).

**Anhelos**  
Introducción-bajo  
Autor: Osvaldo Ayala

**Figura 2.** Introducción de “Anhelos”, 1972.

La línea melódica exhibe un movimiento ondulante característico, en el que se combinan distintos recursos expresivos que aportan dinamismo y acentuación rítmica a la interpretación. Destaca el uso de notas en *staccato* indicadas con puntos sobre las notas, lo que genera un efecto de articulación precisa y contribuye a la vivacidad del fraseo. Así mismo, la presencia de cromatismos y notas de paso introduce una sensación de fluidez en el desarrollo melódico, mientras que hacia el final de la primera línea se añade una tensión armónica que anticipa resoluciones dentro de la estructura tonal. La rítmica, por su parte, está marcada por síncopas y anticipaciones, elementos esenciales en el lenguaje del vallenato, que refuerzan su cadencia característica y su efecto de empuje rítmico. Desde los compases 6 y 12 la línea se vuelve más elaborada, al incorporar figuraciones rítmicas complejas con acentuaciones estratégicas, figuras con puntillaje y pequeños saltos interválicos que enriquecen la expresividad del pasaje.

1976, Binomio de Oro, “La creciente” (compositor: Hernando Marín). Se trata de una de las canciones emblemáticas del Binomio de Oro, grupo que incorporó de manera destacada el bajo eléctrico en sus arreglos. En particular, esta canción comienza con un acorde de bajo (en vez de un acorde de guitarra, que sería lo normal en la estética sonora de ese momento).

1981, Diomedes Díaz, “Bonita” (compositor: Diomedes Díaz). Una de las primeras canciones de este artista que tuvo impacto nacional, y lo consolidó como uno de los más grandes intérpretes y compositores del género. En esta canción la presencia del bajo eléctrico es notable, proporcionando una línea melódica que complementa la voz principal. Como ejemplo del período comercial, es también una muestra del vallenato que se desprende

más de los compromisos narrativos y las identidades territoriales y se centra de manera principal en temáticas románticas.

1982, Binomio de Oro, "Esa" (compositor: José Vásquez "Quévaz"). Esta obra es una gran muestra de la evolución del vallenato romántico, con arreglos que destacan el bajo eléctrico, con destacadas profundidad y modernidad interpretativa en el instrumento. En lo armónico, tiene una característica modulación entre tonalidad menor y mayor, algo mucho más propio de las músicas andinas con fuerte influencia de la armonía europea donde esto era habitual (ver *Figura 3*).

**Esa**  
Introducción - bajo  
José Vásquez "Quévaz"

**Figura 3.** Introducción "Esa", 1982.

La estructura rítmica de esta pieza es considerablemente más compleja que la observada en la partitura de *Anhelos*, evidenciando una mayor densidad de figuras, con abundante presencia de corcheas y semicorcheas que aportan dinamismo a la línea de bajo. Los patrones rítmicos incluyen numerosas síncopas y contratiempos, elementos característicos del vallenato que refuerzan su cadencia particular y su sensación de fluidez rítmica. Además, se destacan figuraciones con puntilllo, las cuales generan un impulso rítmico que potencia la expresividad de la interpretación. Las ligaduras expresivas desempeñan un papel clave al conectar frases melódicas, contribuyendo a una mayor cohesión en la línea de bajo. En el ámbito melódico, la pieza presenta un desarrollo más elaborado, con movimientos escalares más amplios y un mayor rango de notas utilizadas, lo que permite una mayor riqueza

tímbrica. Se identifican pequeños motivos reiterados y desarrollados a lo largo de la pieza, generando coherencia estructural dentro de la línea del bajo. Los silencios se emplean estratégicamente, introduciendo momentos de tensión que enriquecen la interacción entre los distintos elementos de la pieza. El tempo moderado, con una pulsación de aproximadamente setenta negras por minuto, sugiere un vallenato de carácter pausado, posiblemente en el estilo de una puya lenta o un merengue vallenato de tempo medio, donde la línea de bajo no solo cumple una función de soporte armónico, sino que también aporta elementos rítmicos distintivos que refuerzan la identidad del género.

1983, Otto Serge y Rafael Ricardo, "El mochuelo" (compositor: Adolfo Pacheco). En esta canción, el bajo eléctrico juega un papel fundamental en la estructura rítmica, evidenciando la influencia de otros géneros musicales y la versatilidad del vallenato en la década de 1980. En lo lírico, la canción presenta metáfora poética que compara el amor del autor con las características del mochuelo, un ave rapaz nocturna de pequeño tamaño, donde se utiliza la imagen del mochuelo para expresar la profundidad y la evolución de sus sentimientos (*Figura 4*).

**El Mochuelo**  
Introducción - bajo  
Otto Serge, Rafael Ricardo

The musical score consists of three staves of bass guitar notation. Staff 1 (measures 1-6) shows a steady pattern of eighth-note pairs and sixteenth-note pairs with various rests and grace notes. Staff 2 (measures 7-11) continues this pattern with some changes in rhythm and dynamics. Staff 3 (measures 12-15) shows a more complex pattern with sixteenth-note pairs and grace notes, ending with a fermata over the last note.

**Figura 4.** Introducción "El mochuelo", 1983.

La estructura rítmica de esta pieza se caracteriza por una alta densidad de figuras rápidas, con un uso abundante de semicorcheas que aportan agilidad y fluidez a la interpretación. Se presentan pasajes de notable virtuosismo donde las semicorcheas se suceden de manera continua, exigiendo precisión y destreza por parte del ejecutante. Los patrones rítmicos

son altamente sincopados, lo que refuerza el carácter del vallenato acelerado y su sensación de empuje rítmico constante. Además, la complejidad métrica se manifiesta en subdivisiones internas irregulares, lo que añade un nivel adicional de dificultad a la ejecución. En el ámbito melódico, la línea de bajo explora un amplio rango de registro, con movimientos escalares rápidos y ágiles que dotan a la pieza de un carácter dinámico y energético. Se identifican figuras melódicas con saltos interválicos pronunciados, los cuales contribuyen a la expresividad y diversidad tímbrica del pasaje. A lo largo de la ejecución, aparecen motivos repetitivos que generan impulso, lo que consolida la coherencia estructural de la línea de bajo. Un elemento distintivo de esta pieza es la subdivisión ternaria en ciertos puntos, lo que suma una capa adicional de complejidad y exige alto grado de control técnico.

1993, Los Diablitos, "Dónde están esos amores" (compositor: Omar Geles). Esta es una de las primeras canciones que muestra las posibilidades del bajo de cinco cuerdas, que permite la interpretación de dos tonos y medio más graves. Representa el vallenato romántico de los años 90, con una producción que resalta el bajo eléctrico, dándole un toque contemporáneo y atractivo para las nuevas generaciones mediante técnicas como el *glissando* (deslizar los dedos sobre la cuerda de manera continua de manera ascendente o descendente) y el *slaping* (golpear la cuerda contra el cuerpo del instrumento). Los cortes de la percusión ya son más atrevidos. De cierta forma, esta canción representa algo similar a lo dicho respecto a "La burrita": un nuevo nivel en cuanto a la captura que se logra del sonido del instrumento, un nuevo grado de sonoridad de las frecuencias graves.

1994, Patricia Teherán, "Tarde lo conocí" (compositor: Omar Geles). El registro más amplio que permite el bajo de cinco cuerdas se aprovecha para producir notas pedales que se sostienen en el mismo lugar pese a que la armonía siga avanzando a otros lugares. Además, una canción hito, interpretada por una mujer (que moriría unos años después) y que se recuerda como pionera de la incursión de las mujeres en un género (y una industria) particularmente masculinas.

1994, Los Embajadores Vallenatos, "El santo cachón" (compositor: Romualdo Brito). Una mayor velocidad y una temática menos seria (habla sobre la infidelidad recurrente de una mujer) hacen de esta canción un himno en los bailes colombianos. Además, el videoclip oficial es una verdadera experimentación con la estética de lo simple: plano secuencia con un único set y dos espejos, a partir de lo cual se graba una verdadera obra de arte. En términos del uso destacado del bajo eléctrico, se encuentra una mayor amplitud en registros (agudos, graves y medios) con un ritmo sincopado que abre el espectro sonoro del instrumento y permite la bailabilidad.

Del segundo período del Binomio de Oro (que ahora se llama Binomio de Oro de América), salen tres canciones reseñadas en las entrevistas. En primer lugar, de 1997, la canción "Distintos destinos" (compositor: Eddy Martínez), de 1999 "Realízame mis sueños" (compositor: Luis Egurrola), y del mismo año, "Quiero que seas mi estrella" (compositor: Jean Carlos Centeno). El asesinato en 1992 de Rafael Orozco –fundador, cantante y compositor de la agrupación– generó un gran impacto en el ámbito nacional. La conmoción generada por este hecho dejó en evidencia que el cometido político y comercial de popularizar el vallenato se había cumplido, pues la reacción del país ante esta muerte mostraba lo profundamente instauradas que estaban las canciones del género en los habitantes del país.

Las tres canciones que destacaron los bajistas en sus entrevistas tienen características semejantes: el bajo de cinco y seis cuerdas permite una ampliación del registro sonoro, a lo que se le suma la necesidad de ampliar el repertorio de técnicas interpretativas del instrumento. Además, en esta agrupación una de las características en el período de los años noventa es la complejidad armónica, no habitual antes. Los vallenatos clásicos y del primer período comercial solían presentar un repertorio ajustado de acordes en cada canción. Para poder incorporar más acordes en una canción se requería, de un lado, compositores más arriesgados en las inflexiones de las armonías, y músicos más capaces de expandirse en los diversos grados armónicos. Esto último particularmente difícil en el caso del bajo y, especialmente, el acordeón, pues por su arquitectura las digitaciones se hacen más difíciles a medida que se incorporan más grados de una escala.

Ambas condiciones las presentaba el Binomio. Desde el principio, en los tiempos de Mañú Torres y José Vázquez (Quévaz) el grupo tuvo como algo importante el contar con bajistas capaces de darle consistencia al sonido del grupo (González Hernández, 2015). En esto la banda se muestra heredera del pensamiento de Alfredo Gutiérrez en el sentido de que este instrumento es el que permite la incursión del género en el interior del país. Para mediados de los años noventa esto ya no era una sospecha sino una idea respaldada por los hechos. Así las cosas, encontramos canciones que muestran diversos rumbos de esas ideas en lo que tiene que ver con el bajo.

En cuanto a “Distintos destinos”, se trata de una obra en tonalidad menor, en la que no hay percusión, más cercana a la estética de una balada, con registros medios y graves en las voces. En cuanto al bajo, se aprecia la incursión en las notas graves, pero con sistemas de grabación más propicios para captar estos registros. En “Realízame mis sueños”, el bajo mantiene patrones clásicos cercanos al “acallado” pero mucho más abundante en adornos propios de su intérprete, igual que sucede en “Quiero que seas mi estrella”, una mezcla entre balada y vallenato, sello característico del grupo.

Antes de mirar el análisis del espectro que deja la revisión de este corpus de canciones, conviene resaltar que una característica transversal en las entrevistas es el hecho de construir una forma interpretativa del instrumento a medio camino entre la tradición, la innovación y la identidad. La tradición se refiere a las raíces, tanto del género como del instrumento. Los instrumentistas muestran amor, orgullo y profundo sentir al respecto de esa tradición a la que se refieren como folclor. La innovación viene por el hecho de darle algo diferenciador a sus interpretaciones, pues no se trata solo de repetir patrones sino de usar los que existen para aportar en su riqueza y expansión. De la suma de estos dos asuntos surge la identidad: en muchas ocasiones señalan que unos pocos compases de una grabación bastan para identificar quién es el intérprete del bajo. Esto será un aspecto importante para el objeto que acá nos anima: reconocer la genealogía de una práctica social vía los vasos comunicativos de una comunidad.

### ***El vallenato como espectro sonoro***

El análisis de las entrevistas deja la sensación de los múltiples encuentros: un grupo social que desarrolla una forma expresiva mediante la música vallenata, el deseo de los sujetos

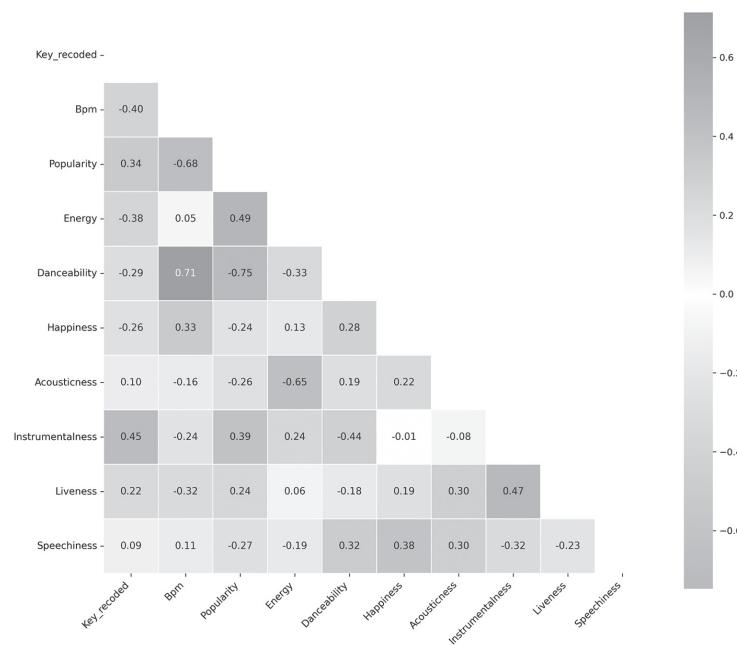
por escuchar e interpretar esa música, las estrategias políticas que ponen el vallenato en la agenda del país, las tácticas de la industria para comercializarlo, los avatares técnicos para lograr su registro sonoro. Y, en medio de eso, los bajistas, propiamente dichos, desarrollando enfoques, técnicas, maneras propias de interpretar el instrumento.

A partir de esto, se pasa al análisis cuantitativo, en busca de reconocer el espectro sonoro del vallenato como registro de múltiples tecnicidades: el bajo como instrumento, sus intérpretes como mediadores del sonido, los ingenieros como técnicos preocupados por su registro, el impacto de estas producciones en la gente. La herramienta elegida para esto fue Tunebat, una plataforma de análisis musical que proporciona información técnica detallada sobre canciones (Spotify, 2024). Funciona mediante algoritmos que analizan las características acústicas de las pistas musicales, permitiendo a productores, DJ y músicos tomar decisiones informadas para mezclas y composiciones. Las variables consideradas para este estudio fueron: BPM –*beats per minute*– (velocidad o ritmo de la canción), Key (escala musical de la pieza musical), Energy (intensidad y actividad percibida en el *track*), Danceability (aptitud para el baile basada en elementos rítmicos), Instrumentales (proporción de contenido no vocal), Acousticness (presencia de instrumentos acústicos), Liveness (presencia de público y ambiente de actuación en directo), Speechiness (presencia de palabras habladas), Loudness (volumen general de la canción en decibelios), Happiness (sentimiento de positividad musical transmitida en la canción).

Tunebat constituye una herramienta valiosa para el análisis cuantitativo de variables musicales, facilitando la investigación comparativa y la categorización sistemática de obras musicales según sus propiedades acústicas objetivas. Ha ganado fuerza en la literatura reciente de investigación musical basada en datos (Blásquez de la Torre, 2019; Crowell et al., 2022; Mansfield & Seligman, 2021; Popli *et al.*, 2022).

Sin embargo, cuando se pasan las canciones a través de los algoritmos de medición de Tunebat, aparece una cierta distancia entre la emotividad percibida en las entrevistas y lo que los datos arrojan. Si se quiere, es como si el algoritmo no fuera suficientemente sensible a las variaciones del sentir que expresan los músicos. Para comprender esa distancia, hicimos el ejercicio de extraer con Moises.ai la pista de bajo de todas las canciones, para comprender el lugar del bajo eléctrico en los temas. La sensación es extraña: quedan percusiones sincopadas, vocales agudas, y todo suena un poco rasposo, áspero y sin cuerpo. El bajo, definitivamente, amarra: une la capa armónica y melódica de las canciones con la parte rítmica: amalgama, aglutina, articula. Pero esto no necesariamente se refleja en los resultados de Tunebat.

El primer ejercicio para comprender los datos es captar interacciones entre ellos, mediante una matriz de correlación (*Figura 5*).



**Figura 5.** Correlaciones entre variables musicales. Fuente: elaboración propia.

El análisis cuantitativo mediante Tunebat revela patrones significativos en las correlaciones entre variables musicales (*Figura 5*). Entre las correlaciones positivas más pronunciadas, destaca la relación entre el *tempo* (BPM) y la *bailabilidad* (Danceability), con un coeficiente de 0.71. Este hallazgo sugiere que, en el vallenato, las composiciones con tempos más elevados tienden a presentar una mayor aptitud para el baile, lo cual refleja la estrecha vinculación entre la velocidad rítmica y la respuesta corporal que estas piezas generan en los oyentes. Vale precisar, no obstante, que el promedio de velocidad en las canciones analizadas es 87 BPM, que según los estándares se entiende como tiempo medio-lento (Luján Villar & Luján, 2020).

En contraste, el análisis identifica correlaciones negativas notables. La más significativa se observa entre la *bailabilidad* y la *popularidad*, con un coeficiente de -0.75. Este fenómeno resulta particularmente interesante, pues indica que las composiciones vallenatas con mayor potencial bailable tienden a recibir menor aceptación popular. En la misma línea, se evidencia una correlación negativa de -0.68 entre el *tempo* y la *popularidad*, reforzando la idea de que las audiencias del vallenato parecen preferir composiciones de ritmos más moderados. Adicionalmente, la correlación negativa de -0.65 entre *energía* y *acousticness* sugiere que cuando las composiciones vallenatas presentan niveles más altos de energía, suelen incor-

porar menos elementos acústicos tradicionales, posiblemente reflejando una mayor presencia de instrumentación eléctrica o técnicas de producción contemporáneas. De hecho, si se cruza este dato con la línea de tiempo que se entresaca de las entrevistas, a medida que se fueron incorporando bajos con más cuerdas (cinco y seis) la energía global de las canciones fue subiendo. Con esto no sugerimos que el aumento en la cantidad de cuerdas impulsó un aumento de la energía; más bien, que la incorporación de bajos con registros más graves y agudos es algo a lo que se obedeció a medida que el formato de las agrupaciones fue creciendo cambiando la proporción entre instrumentos acústicos y los eléctricos/electrónicos.

Parte de esto se aprecia en la siguiente figura (6), donde se encuentra un patrón consistente donde los valores de BPM fluctúan entre 60-130, seguidos por una notable fluctuación en la popularidad, con casos extremos como “Paloma guarumera” que registra valores cercanos a cero. Las variables de *energy*, *danceability* y *happiness* mantienen valores moderados a altos (40-95) con patrones relativamente homogéneos entre las canciones. Destaca la marcada caída en instrumentalidad (*instrumentalness*) para todas las piezas, sugiriendo la predominancia vocal característica del género. Las variables finales (*liveness*, *speechiness*, *loudness*) presentan valores significativamente más bajos, con *loudness* mostrando consistentemente valores negativos, pero muy cerca del 0. Esto es importante, porque esta variable se mide en decibeles, por lo cual el umbral del ruido es cero. Dicho de otra forma, si bien su valor matemático es negativo, significa que las canciones analizadas tienden a mantener un volumen alto.

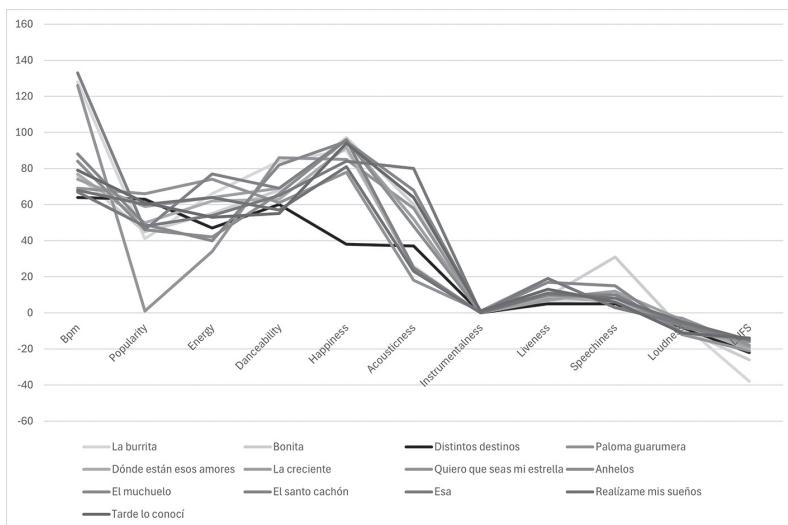
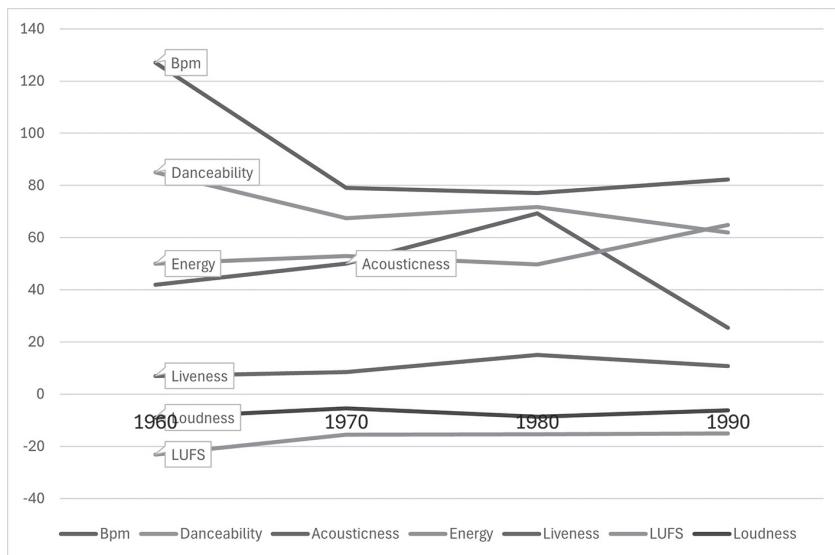


Figura 6. Gráfico de líneas paralelas para las canciones analizadas. Fuente: elaboración propia.

Un asunto relevante es que, a pesar del aumento de instrumentos en los formatos de los conjuntos vallenatos, y el consecuente aumento de energía acumulada en las canciones, la instrumentalidad es baja, lo cual habla del marcado énfasis comercial en las canciones seleccionadas. El éxito comercial en la música está más asociado a versos y coros pegajosos, que se queden en la memoria de la gente, que en secciones instrumentales largas y complejas. Entonces si bien hay más instrumentos y más energía sonora global, hay más centralidad en el canto.

Ahora bien, otro aspecto interesante surge cuando se mira la transformación de estos valores en el tiempo (*Figura 7*). Los datos revelan transformaciones significativas en las características sonoras del género. El BPM exhibe una notable disminución entre 1960 (aproximadamente 125) y 1970 (cerca de 80), estabilizándose posteriormente con un ligero aumento hacia 1990. Esta reducción inicial del tempo podría indicar una transición desde formas más aceleradas hacia estructuras rítmicas más moderadas, lo cual es consecuente con lo que se viene diciendo sobre la necesidad de acomodar el género a los gustos de las personas del interior.



**Figura 7.** Evolución de las variables por década. Fuente: elaboración propia.

La acusticidad presenta un comportamiento particular, con incremento gradual entre 1960-1980 (de 42 a 70), seguido por una pronunciada caída hacia 1990 (25). Esto evidencia un cambio significativo en la instrumentación, probablemente reflejando la incorporación de elementos electrónicos en la última década analizada, en lo cual cuenta el propio bajo eléctrico, teclados, baterías electrónicas y secuencias. La energía mantiene valores relativamente estables (50-55) hasta 1980, para luego aumentar considerablemente hacia 1990 (65), coincidiendo con la disminución de acusticidad y señalando una posible intensificación del carácter energético de las producciones. Desde este período de tiempo es que se nota una mayor expresividad en la interpretación del bajo eléctrico, al tiempo que se mejoran las técnicas de producción y masterización que logran una mejor captura del sonido. Los valores LUFS (Loudness Units Full Scale) presentan una tendencia ascendente desde -20 hasta aproximadamente -15, reflejando un incremento gradual en la sonoridad percibida. El *Loudness* se mantiene constante en valores cercanos a -7, con mínimas fluctuaciones a lo largo del período analizado.

En suma, el cambio en la sonoridad del vallenato muestra cómo la industria cultural buscó acomodarlo a los estándares comerciales, en general, y a los gustos de las personas del interior en particular. Década tras década, en las canciones elegidas como las más significativas por los propios bajistas, hay un declive de la velocidad para hacerlo más bailable, un aumento de la energía y del *loudness* para hacerlo más impactante y un declive de la participación acústica.

Si bien son solo 13 las canciones analizadas, hay que enfatizar que se trata de las canciones elegidas por los propios intérpretes del bajo eléctrico, lo cual las convierte en piezas significativas del desarrollo interpretativo que, como se ha insistido, surge de la articulación de dos dinámicas: la agenda política que impulsa al vallenato para cambiar los meridianos del imaginario nacional colombiano, y la forma como la industria aprovecha este guiño para desarrollar un producto altamente comercial que poco a poco se inserta en el gusto de la gente hasta convertirse en uno de los símbolos nacionales.

Puestas en perspectiva, estas canciones arrojan un panorama interesante en términos de qué producen en las personas. Uno de los instrumentos más empleados para indagar el impacto de la música en los sujetos (y, desde ahí, entrever el tránsito del vallenato como música regional al vallenato como símbolo nacional), es el Circunflejo de Russell.

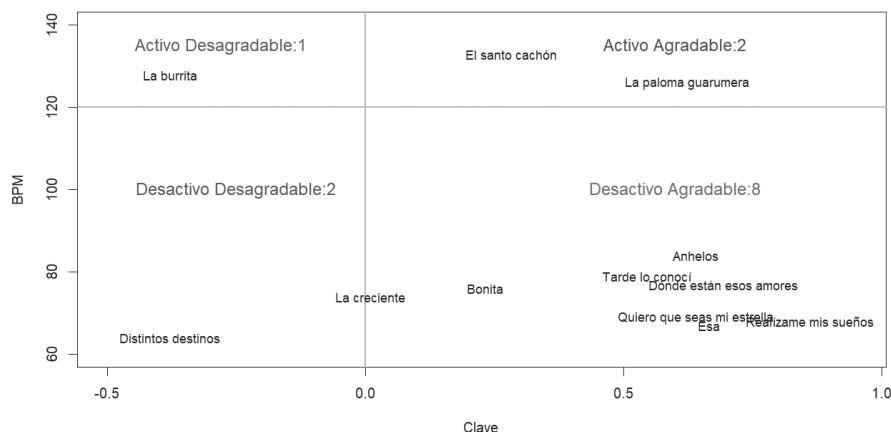
El circunflejo de Russell, formalmente conocido como “modelo circunflejo del afecto” o “circunflejo emocional de Russell”, constituye un sistema teórico fundamental en musicología y psicología musical para la categorización bidimensional de las emociones transmitidas o evocadas por la música (Luján Villar & Luján, 2020). Desarrollado por el psicólogo James Russell en 1980, este modelo estructura las experiencias emocionales mediante dos ejes dimensionales principales: 1. Valencia (eje horizontal): representa la evaluación positiva-negativa de una emoción, desde estados desagradables (valencia negativa) como la tristeza o la ira, hasta estados agradables (valencia positiva) como la alegría o la serenidad. 2. Activación (eje vertical): indica el nivel de excitación fisiológica o intensidad energética, desde estados de baja activación como la calma o la depresión, hasta estados de alta activación como la euforia o la agitación.

En el análisis musicológico, el circunflejo de Russell permite cartografiar sistemáticamente cómo las estructuras musicales específicas (modo, tempo, timbre, armonía, etc.) se corres-

ponden con coordenadas emocionales precisas. Por ejemplo, una pieza en modo mayor con tempo rápido típicamente se ubicaría en el cuadrante de alta valencia y activación (alegría/excitación), mientras que una pieza en modo menor con tempo lento se situaría en el cuadrante de baja valencia y baja activación (tristeza/melancolía).

Los investigadores musicales utilizan este modelo para estudiar cómo los parámetros acústicos cuantificables (mediante herramientas como Tunebat) se correlacionan con las respuestas emocionales subjetivas. La aplicación del circunflejo resulta valiosa para comprender los mecanismos cognitivos y neurofisiológicos que sustentan la respuesta emocional a la música.

Puestas sobre el circunflejo, estas canciones analizadas se encuentran, en su mayoría, en el cuadrante desactivo/agradable, pues están en tonalidades mayores (lo cual las ubica en el lado derecho) y con velocidades inferiores a 120 BPM (*Figura 8*).



**Figura 8.** Circunflejo de Russel para las canciones vallenatas. Fuente: elaboración propia.

En este caso, la distribución revela patrones significativos en la experiencia emocional del vallenato. En el cuadrante superior derecho (activo/agradable) se ubican “El santo cachón” y “La paloma guarumera”, caracterizadas por tempos elevados (BPM>120) y tonalidades mayores, que impulsan experiencias de alegría y excitación. Estas piezas presentan ritmos energéticos que promueven respuestas emocionales positivas y dinámicas. Al decir de los bajistas, no es fácil que los vallenatos más rápidos logren el gusto de las audiencias colombianas, pero cuando de canciones fiesteras se trata, la velocidad es un gran aliado. Es significativo que en este cuadrante haya canciones separadas por varias décadas; mientras

la primera representa el vallenato consolidado comercialmente y recoge una gran cantidad de recursos en los arreglos y la producción (así como en la interpretación del bajo, como se dijo anteriormente), la segunda es una canción de la década de 1960, grabada con bajo acústico y técnicas de registro sonoro y mezcla marcadamente precarias.

El cuadrante superior izquierdo (activo/desagradable) contiene “La burrita”, que combina alto tempo con valencia negativa, sugiriendo una experiencia de tensión o agitación. Esta combinación podría reflejar contenido lírico conflictivo o estructuras armónicas que generan incomodidad emocional pese a su energía rítmica. Es llamativo que se trate de una de las primeras canciones que incorporan el bajo eléctrico y en la que, como ya se dijo, se escribió un arreglo particularmente para destacar el bajo. Probablemente está en la muestra por dos razones: el recuerdo de los propios bajistas, al ser una canción que logró destacar el sonido del bajo en una época tan temprana, y previa al auge del vallenato comercial; por otro lado, logró el gusto de la gente porque en ella pudieron sentir el palpitar de las frecuencias graves de una manera más contundente. No es un logro menor si se tiene en consideración que tanto los aparatos de registro como los de reproducción de la época tenían pocas capacidades para captar y reproducir este rango de frecuencias.

El cuadrante inferior derecho (desactivo/agradable) concentra la mayoría de las canciones analizadas (8), como “Anhelos”, “Tarde lo conocí” y “Quiero que seas mi estrella”. Estas piezas presentan tempos moderados (60-80 BPM) con valencia positiva, lo cual las ubica en el espectro emocional de la serenidad, nostalgia agradable o contemplación. Su predominancia sugiere que el vallenato tiende a favorecer expresiones emotivas de carácter placentero, pero relativamente tranquilas. Que la mayoría de las canciones se ubique aquí significa que es el lugar donde la mayoría de los bajistas tiene mayores recuerdos, algo que tiene que ver con lo técnico de la ejecución del instrumento como con lo emocional al reportar más vinculaciones con la memoria personal. En lo primero, hablamos de la ampliación de las armonías, que exigía más preparación, y de bajistas que grabaron dichas canciones con estilos de interpretación muy marcados.

Por último, en el cuadrante inferior izquierdo (desactivo/desagradable) incluye “Distintos destinos” y “La creciente”, caracterizadas por tempos bajos y valencia negativa, evocando melancolía, tristeza o resignación. Estas piezas emplean tonalidades menores y progresiones armónicas que refuerzan la expresión de emociones introspectivas y sombrías. Tampoco es gratuito que ambas pertenezcan al Binomio de Oro (en sus dos épocas), y con dos bajistas diferentes: José Vásquez y Alex Polo. Históricamente, si bien este cuadrante da lugar a piezas claves del vallenato comercial primero (los bajistas mencionaron “Mi presidio” o “Tatuaje en el alma”), es cierto que no es el más habitual en el género. Para ello, se pueden citar dos razones: primero, la complejidad que supone para los intérpretes del acordeón la ejecución de piezas en tono menor; segundo, que —por asociación— la mayoría del público considera al vallenato un ritmo alegre (pese a que, desde su historia, ha estado plagado de canciones profundamente sentimentales, es solo que, incluso estas, acuden al modo mayor).

Para cerrar este apartado, es necesario decir que este aspecto está profundamente influido por la temporalidad, tanto la edad de los bajistas (en los programas se da prelación a entrevistar a los primeros, a los fundadores) como, en consecuencia, de las canciones que estos mencionaron como significativas en sus carreras que, como se ve, no pasan de 1999. Poste-

rior a esto, a comienzos de este siglo se consolidó un estilo denominado nueva ola, con intérpretes como Silvestre Dangond y Kalet Morales (QEPD), caracterizado por un aumento en la velocidad de las canciones y una interpretación más fuerte de los instrumentos. Con todo, esta distribución evidencia la versatilidad emocional del vallenato como género, aunque con clara preferencia por expresiones de valencia positiva (10 de 13 canciones), lo que refuerza su función cultural como vehículo de experiencias emocionales predominantemente agradables, aun cuando varíen en su nivel de activación.

## Discusión y conclusiones

Llegamos a esta parte final con una imagen mental: los bajistas, desde el terreno de la praxis, impulsados por sus necesidades subjetivas de autoexpresión (al mismo tiempo que las necesidades propias de genera el propio sustento), llegan a una industria que busca crecer y expandirse. En ese contexto, ubicamos una tensión general, que se produce en el encuentro de dos fuerzas: por un lado, la tradición, con sus cánones, con sus requerimientos ortodoxos (qué es vallenato, qué no lo es; cómo se interpreta allí el bajo, cómo no se debe hacer la interpretación); del otro, la necesidad de innovar, de crear música que se diferencie de lo que ya han hecho otros artistas y de lo para estos han creado otros bajistas.

Sobre la línea que dibuja ese movimiento pendular, proponemos tres tópicos para desarrollar la discusión. Primero, los debates propios entre autenticidad y mercado; segundo, el encuentro de agendas políticas y comerciales (terreno estratégico de las decisiones y las apuestas) y su choque con las trayectorias individuales (terreno táctico de la praxis). Tercero, lo que estas canciones dicen sobre la genealogía del bajo eléctrico en el vallenato.

### *Primero, el asunto de la autenticidad*

El proceso de transformación del vallenato a lo largo de las décadas ha estado marcado por una tensión permanente entre la preservación de su autenticidad y la necesidad de adaptarse a las demandas del mercado. Como fenómeno cultural, el vallenato ha sido moldeado tanto por sus orígenes populares en la región Caribe colombiana como por su inserción en la industria musical nacional e internacional. En este contexto, la incorporación del bajo eléctrico no solo ha sido una innovación técnica, sino un punto de inflexión que evidencia cómo las tradiciones musicales se reconfiguran en función de dinámicas comerciales y cambios en los patrones de consumo.

Desde una perspectiva de análisis cultural, la autenticidad en la música no es un atributo fijo, sino un constructo social que se redefine en función de las circunstancias históricas y los discursos predominantes en torno a una determinada práctica artística (Chalkho, 2014; Delgado *et al.*, 2020). En el caso del vallenato, su autenticidad ha sido tradicionalmente vinculada a la ejecución con acordeón, caja y guacharaca, instrumentos que durante mucho tiempo delimitaron su sonido característico. No obstante, el desarrollo de la industria fonográfica y la expansión del vallenato fuera de su territorio de origen implicaron ajustes

tes en su estructura instrumental para hacerlo más accesible a nuevas audiencias. En este proceso, el bajo eléctrico emergió como un mediador sonoro que facilitó la transición del vallenato de una práctica local a un producto cultural de alcance nacional e internacional. El análisis de las entrevistas con bajistas vallenatos evidencia que la incorporación del bajo fue en sus inicios vista con cierta resistencia, pues alteraba la estructura sonora tradicional del género. No obstante, con el tiempo se convirtió en un elemento distintivo de la modernización del vallenato, aportando mayor solidez rítmica y armónica. Esta transformación ilustra cómo la autenticidad no es una cualidad estática, sino un concepto dinámico que se reconfigura en función de los cambios tecnológicos, las necesidades de los músicos y las expectativas del público (Martinelli, 2008).

La expansión del vallenato en la industria musical transformó su instrumentación, en tanto revolucionó su contenido y estructura. El auge del vallenato romántico en las décadas de 1980 y 1990, caracterizado por producciones más sofisticadas y letras orientadas al amor y las relaciones personales, evidencia una estrategia de adaptación del género a las lógicas del mercado. En este sentido, la autenticidad del vallenato se vio confrontada por la necesidad de alcanzar un público más amplio, lo que llevó a algunos sectores a percibir su comercialización como una pérdida de su esencia original. Sin embargo, esta evolución también permitió que el género trascendiera sus fronteras regionales y se consolidara como un símbolo de la identidad musical colombiana.

Pese a esto, aún hay discusiones radicales en torno a qué es vallenato genuino y qué no lo es. En Valledupar, territorio de origen, guardan recelo hacia otras formas de vallenato y también hacia sus intérpretes y compositores. Apelativos como “vallenato salchipapa” o “vallenato de Caucasia” (municipio del Departamento de Antioquia, región Andina, que a pesar de ser de clima cálido y estar cerca a la costa, no tiene mar) evidencian eso. Sin embargo, los músicos también acusan el dilema entre permanecer dentro de su región, tocando vallenato tradicional para un público más reducido, o abrirse a otras estéticas y ampliar opciones de mercado.

Un dato no menor es que, según relatan los músicos entrevistados, todos son de la misma ciudad y de un mismo conjunto pequeño de barrios. La zona geográfica de la cual provienen los músicos entrevistados es de apenas un puñado de manzanas, lo cual muestra ese recelo que se impone en el cuidado de la tradición.

Desde una perspectiva comunicativa, este proceso de transformación del vallenato puede entenderse a través del concepto de hibridación cultural, en el cual las expresiones tradicionales interactúan con influencias externas para dar lugar a nuevas formas de significado (de Aguilera *et al.*, 2010; García Canclini, 2012). En este caso, la adopción del bajo eléctrico en el vallenato, además de representar una innovación técnica, devino mecanismo de traducción cultural que facilitó su aceptación en contextos urbanos y en mercados globales. Así entonces, las tensiones entre autenticidad y adaptación al mercado no son exclusivas del vallenato, sino una característica común en la evolución de las músicas populares en el mundo. Géneros como el tango, el flamenco y la música ranchera han experimentado procesos similares en los que la introducción de nuevos instrumentos, arreglos y estrategias de producción ha generado debates sobre la preservación de su identidad original (Morad, 2016; Peterson & Berger, 1990; Schneider, 2017). En definitiva, el caso del bajo eléctrico en el vallenato demuestra que los procesos de adaptación al mercado pueden ser entendidos

como una simple mercantilización de la música o como una expresión de su capacidad de transformación y resistencia.

### ***Segundo, el asunto de las agendas (política, comercial, vs. cánones estéticos)***

El vallenato, como género musical, ha estado atravesado por una serie de tensiones entre las decisiones estratégicas de la industria y la praxis cotidiana de los músicos que lo interpretan. En este contexto, es posible identificar dos niveles de acción que se encuentran en constante negociación: por un lado, las agendas políticas y comerciales, que operan en el terreno estratégico de la toma de decisiones estructurales sobre el género; y, por otro, las trayectorias individuales de los músicos, que se desarrollan en el terreno táctico de la praxis cotidiana. Este encuentro no siempre es armonioso, pues mientras las estrategias buscan optimizar la rentabilidad (política y económica) y el alcance del vallenato, los músicos deben responder a exigencias externas que pueden entrar en contradicción con sus intereses artísticos, personales y culturales.

Las agendas comerciales en la música vallenata han sido definidas en gran medida por la evolución de la industria discográfica y su expansión en los mercados nacionales e internacionales. La consolidación de sellos discográficos como Costeña (luego Codiscos), Discos Fuentes y CBS (luego comprada por Sony Music) ha jugado un papel clave en la transformación del vallenato, estableciendo lineamientos sobre producción, distribución y promoción (González Hernández, 2015; Ochoa Escobar, 2018). A medida que el género se convirtió en un producto rentable, se promovió un sonido estandarizado, ajustado a las expectativas del consumo masivo.

Sin embargo, la imposición de estas estrategias ha generado resistencias dentro de las trayectorias individuales de los músicos. Si bien algunos artistas han logrado insertarse con éxito en las dinámicas comerciales, otros han experimentado dificultades para conciliar su identidad artística con las exigencias del mercado. En las entrevistas analizadas en este estudio, varios bajistas expresaron la tensión entre su formación empírica y la necesidad de adaptar su ejecución a un sonido más uniforme, dictado por los productores. Este conflicto se traduce en una constante negociación entre el músico y la industria: mientras la industria busca optimizar el producto para su consumo masivo, los intérpretes intentan mantener cierto grado de autonomía y expresividad en su ejecución (Sevilla *et al.*, 2014). Más allá del ámbito comercial, las agendas políticas también han influido en la configuración del vallenato como símbolo de identidad cultural colombiana. Durante el siglo XX, el vallenato fue promovido por distintas administraciones gubernamentales como un referente de la “colombianidad”, lo que llevó a su institucionalización en espacios como el Festival de la Leyenda Vallenata. No obstante, esta oficialización del vallenato no siempre ha representado los intereses de los músicos, sino que ha respondido a discursos de nación y cultura diseñados desde el poder. En este sentido, la relación entre el vallenato y la política es un claro ejemplo de cómo las estrategias estatales pueden entrar en conflicto con el oficio de los músicos, quienes deben equilibrar su inserción en circuitos institucionales sin perder su legitimidad dentro de la comunidad vallenata.

En términos comunicacionales, esta tensión puede entenderse desde la diferencia entre la estrategia y la táctica, tal como la propone Michel de Certeau (de Certeau, 2007). Mientras la estrategia representa el diseño a gran escala de la industria y el Estado para dirigir el vallenato hacia ciertos modelos comerciales y simbólicos, la táctica es el conjunto de maniobras individuales que los músicos realizan para mantener su identidad y agencia dentro de este sistema. En la praxis cotidiana, esta lucha se expresa en la adaptación de los músicos a nuevas tecnologías de producción, en las decisiones sobre qué repertorio tocar y en la manera en que el bajo eléctrico es incorporado a las interpretaciones en vivo y en estudio. El choque entre estos dos niveles de acción no es un fenómeno exclusivo del vallenato, sino un rasgo común en la industria de la música popular. Sin embargo, en este caso, su impacto es especialmente profundo debido al arraigo del vallenato en la identidad regional y nacional de Colombia. En última instancia, la evolución del vallenato y su relación con la industria responde a una dialéctica constante entre estrategias diseñadas desde arriba y prácticas musicales que emergen desde la cotidianidad de los músicos, quienes encuentran formas de maniobra y resistencia dentro del sistema.

### ***Tercero, las canciones***

El vallenato ha experimentado una transformación sonora significativa a lo largo de las décadas, reflejada en cambios en su instrumentación, en su estructura rítmica y en las preferencias del público. El análisis cuantitativo de las canciones seleccionadas y las entrevistas con bajistas vallenatos permiten identificar patrones en la evolución del género y sus tensiones entre tradición y modernidad. La incorporación del bajo eléctrico, el ajuste en los niveles de acusticidad y la relación entre bailabilidad y popularidad evidencian cómo el vallenato ha negociado su identidad dentro de la industria musical. En este contexto, el análisis del espectro sonoro mediante herramientas digitales permite comprender la reconfiguración del vallenato a través del tiempo y su relación con las dinámicas del mercado. Uno de los aspectos más notables de la transformación del vallenato es la progresiva reducción de su acusticidad, acompañada de un aumento en la energía de las producciones. Los datos obtenidos muestran que, a medida que se incorporaron más elementos electrónicos en la producción, la presencia de instrumentos acústicos disminuyó de manera considerable. Este fenómeno es especialmente evidente a partir de la década de 1990, cuando el vallenato romántico se consolidó como una variante comercialmente viable, introduciendo bajos de cinco y seis cuerdas, teclados, guitarras eléctricas y baterías electrónicas. La correlación negativa entre la acusticidad y la energía sugiere que el proceso de modernización del vallenato no solo implicó un cambio en los arreglos instrumentales, sino también en la percepción del género por parte de los oyentes. Al analizar la relación entre bailabilidad y popularidad, se observa un fenómeno que desafía la intuición común. Mientras en otros géneros la alta bailabilidad suele ser un factor de éxito comercial (Arango-Lopera *et al.*, 2024), en el vallenato ocurre lo contrario. La correlación negativa entre la bailabilidad y la popularidad sugiere que las canciones más rítmicas y de tempos elevados tienden a recibir menor aceptación por parte del público. Este hallazgo es consistente con la tradición vallenata, en la que las piezas con mayor carga

narrativa y sentimental han tenido una recepción más favorable que aquellas diseñadas estrictamente para el baile. Esto se relaciona con el hecho de que el vallenato ha sido un género históricamente asociado con la expresión de experiencias personales y colectivas, donde la letra y la interpretación emocional juegan un papel fundamental. Sin embargo, la estabilización del tempo en un rango medio-lento en las últimas décadas responde también a un ajuste estratégico de la industria, que ha buscado hacer el vallenato más accesible a audiencias no caribeñas, facilitando su consumo en mercados urbanos donde el baile no es el principal criterio de valoración musical.

El bajo eléctrico ha desempeñado un papel clave en la evolución del vallenato, funcionando como un eje de cohesión sonora entre la sección rítmica y la armónica. En los primeros años de su incorporación, su función era principalmente de acompañamiento, con líneas de bajo sencillas que seguían la progresión armónica de los acordeones (“acalillado”). Pero, con la profesionalización de los bajistas vallenatos y la influencia de otros géneros como el rock, el bajo comenzó a adquirir mayor protagonismo en las grabaciones, con líneas más elaboradas y dinámicas.

En términos de percepción emocional, el modelo circunflejo de Russell permite mapear cómo la evolución del vallenato ha modificado su carga afectiva a lo largo del tiempo. Las canciones analizadas tienden a ubicarse en el cuadrante de emociones positivas pero moderadas, lo que sugiere que el vallenato ha mantenido su función como un género de expresión sentimental antes que de euforia o exaltación. Este hallazgo refuerza la idea de que la transformación del vallenato ha estado orientada más a la accesibilidad emocional que a la experimentación sonora radical, consolidándose como una música de identidad nacional con un fuerte componente narrativo.

El vallenato, en su tránsito de tradición a producto de la industria cultural, ha debido encontrar equilibrios entre innovación y conservación. El análisis cuantitativo permite visibilizar cómo las decisiones de producción han impactado la estructura sonora del género, mientras que la perspectiva de los bajistas entrevistados muestra cómo estos cambios han sido vividos desde la práctica musical. El bajo eléctrico, como elemento de cohesión sonora, ha jugado un papel fundamental en este proceso, funcionando como un puente entre la raíz tradicional del vallenato y sus versiones contemporáneas. La evolución del género, lejos de ser un fenómeno exclusivamente musical, es también una manifestación de las dinámicas de comunicación y cultura en las que se inscriben sus intérpretes y oyentes. Finalmente, unas palabras sobre esta investigación como experiencia. En nuestro recorrido como músicos e investigadores, constantemente nos habita la sensación de que los enfoques musicológicos, sociológicos, etnográficos y los basados en datos cuantitativos, resultan insuficientes para estudiar ciertos aspectos de la música. Con este trabajo buscamos una ruta alternativa, una en la que esas vías se mezclan. Por ser un ejercicio experimental, sin dudas quedan muchas inconsistencias por subsanar. Esa será tarea en futuros estudios. Pero, de momento, integrar partituras, entrevistas, análisis de datos del espectro sonoro muestra un amplio rango de posibilidades.

## Agradecimientos

A los creadores de contenido Checho Díaz Vallenato <https://www.youtube.com/@ChechoDiazVallenato>, Jorquin <https://www.youtube.com/@jorquin81> y Camilo Aldana <https://www.youtube.com/@camiloaldanabass7117>, cuyo material publicado constituye la columna vertebral de este estudio. Igualmente, a Luis Guillermo González Hernández (@memo\_music) –entrevistado para este trabajo, e invitado a colaborar en este monográfico– por sus orientaciones en cuanto a la historia del bajo de cuatro cuerdas en el vallenato y sus amplias referencias históricas y musicales en el desarrollo del género.

## Notas

1. En este mismo monográfico, se encuentra el artículo “Un bajista, tres mundos paralelos”, de autoría de González Hernández, bajista e investigador musical.

## Referencias

- Arango-Lopera, C. A., Escobar-Sierra, M., & Cardona-Cano, C. A. (2024). Sonority and Popularity of Reggaeton: from the Ghetto to the Mass. *SCIRES-IT-SCientific RESearch and Information Technology*, 14(2), 169–184. <http://www.sciresit.it/article/view/13884/12133>
- Blásquez de la Torre, A. (2019). *Reconocimiento de emociones musicales y generación de un dataset de etiquetado categórico* [Universidad Politécnica de Madrid]. [https://oa.upm.es/56029/1/TFM\\_ARANTZAZU\\_BLAZQUEZ\\_DE\\_LA\\_TORRE.pdf](https://oa.upm.es/56029/1/TFM_ARANTZAZU_BLAZQUEZ_DE_LA_TORRE.pdf)
- Chalkho, R. J. (2014). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, N°50(50), 266. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi50.1372>
- Crowell, D., Woszcynski, A. B., & Bandyopadhyay, T. (2022). ANALYZING THE RELATIONSHIP BETWEEN INTERNATIONAL MUSIC SALES, AUDIO ATTRIBUTES, AND NATIONAL CULTURE.
- de Aguilera, M., Sedeño-Valdellós, A., & Borges-Rey, E. (2010). *Hibridando el saber: investigar sobre comunicación y música* (M. De Aguilera, A. Sedeño-Valdellós, & E. Borges-Rey (eds.)). Universidad de Málaga.
- de Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. 1 artes del hacer*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Delgado, C. S., Escobar, J. S. O., García, A. A., Escobar, F. O., & Londoño, J. P. L. (2020). Rethinking the power of record labels: The case of the tropical music and romantic song industries in medellín in the 1960s . *Resonancias*, 46, 79–98. <https://doi.org/10.7764/RES.2020.46.5>
- García Canclini, N. (2012). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Penguin Random House.

- González Hernández, L. G. (2015). Análisis para la interpretación del bajo eléctrico sobre seis obras de El Binomio de Oro. Una mirada al proceso de inclusión del bajo eléctrico en el conjunto vallenato y sus grandes exponentes [Universidad Distrital]. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstreams/b67545ad-9d09-4bc4-92d0-1c5faa940e12/download>
- Luján Villar, J. D., & Luján, R. C. (2020). Reconocimiento de emociones musicales a través de datos y tecnologías digitales. *Comunicación y Hombre*, 16, 59–82. <https://doi.org/10.32466/eufv-cyh.2020.16.563.59-82>
- Mansfield, M., & Seligman, D. (2021). I Knew You Were Trouble: Emotional Trends in the Repertoire of Taylor Swift. *ArXiv Preprint ArXiv:2103.16737*.
- Martinelli, D. (2008). Music, Identity and the Strange Case of Authenticity. *Musicology of Lithuania/Lietuvos Muzikologija*, 1(9), 122–130.
- McLuhan, M. (1996). Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano. (W. Terrence Gordon (ed.)). Paidós.
- Morad, M. (2016). Queering the macho grip: Transgressing and subverting gender in Latino music and dance. *Ethnologie Francaise*, 161(1), 103–114. <https://doi.org/10.3917/ethn.161.0103>
- Ochoa Escobar, J. S. (2018). Sonido sabanero y sonido paisa: la producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta (1st ed.). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Parra-Valencia, J. D. (2017). Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana (1st ed.). ITM.
- Peterson, R., & Berger, D. (1990). Cycles in symbol production: The case of popular music. In S. Frith & A. Goodwin (Eds.), *American Sociological Review* (1st ed., pp. 140–159). Routledge.
- Popli, C., Pai, A., Thoday, V., & Tiwari, M. (2022). Electronic Dance Music Sub-genre Classification Using Machine Learning. In *Artificial Intelligence and Sustainable Computing: Proceedings of ICSISCET 2021* (pp. 321–331). Springer.
- Rincón, C. (2010). Memoria y nación: una introducción. In C. Rincón, S. de Mojica, & L. Gómez (Eds.), *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia* (pp. 10–64). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Schneider, B. (2017). Community and Language in Transnational Music Styles Symbolic Meanings of Spanish in Salsa and Reggaeton. In *Cross/Cultures* (Vol. 190, pp. 239–260). [https://doi.org/10.1163/9789004335288\\_016](https://doi.org/10.1163/9789004335288_016)
- Sève, B. (2018). *El instrumento musical*. Acantilado.
- Sevilla, M., Ochoa Escobar, J. S., Santamaría-Delgado, C., & Cataño Arango, C. E. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Spotify. (2024). *Tunebat*. <https://tunebat.com/>

## Playlists

Playlist con las canciones de vallenato analizadas: <https://open.spotify.com/playlist/3kNMVww1KceJWbU1sSBGD8>

Playlist con las entrevistas a los músicos: [https://www.youtube.com/watch?v=S7oOrilOnc8&list=PLtWVRyQpBQa6lK9PY0qfejglFz2m0uyOK&ab\\_channel=ChechoDiazVallenato](https://www.youtube.com/watch?v=S7oOrilOnc8&list=PLtWVRyQpBQa6lK9PY0qfejglFz2m0uyOK&ab_channel=ChechoDiazVallenato)

---

**Abstract:** This study explores the role of the electric bass in vallenato as a marker of aesthetic transformation and cultural expansion. Using a mixed-method approach, the research includes qualitative interviews and spectral analysis of a selected sample. Vallenato is understood as a phonographic archive reflecting Colombia's social, political, and communicative dynamics. The electric bass is examined for its rhythmic complexity and unique timbre. Finally, the study addresses the boundaries between popular culture and the music industry, emphasizing the interactions among agents and the circulation of symbolic products within the social fabric.

**Keywords:** vallenato - Colombia - cultural industry - electric bass - discography - sound spectrum

**Resumo:** Este estudo investiga o papel do baixo elétrico no vallenato como marcador de transformação estética e expansão cultural. Com uma abordagem metodológica mista, a pesquisa combina entrevistas qualitativas e análise espectral de uma amostra representativa. O vallenato é entendido como um arquivo fonográfico que reflete dinâmicas sociais, políticas e comunicativas na Colômbia. Analisa-se o baixo elétrico por sua complexidade rítmica e timbre singular. Por fim, o estudo discute as fronteiras entre cultura popular e indústria musical, destacando as interações entre os agentes e a circulação de produtos simbólicos no tecido social.

**Palavras-chave:** vallenato - Colômbia - indústria cultural - baixo elétrico - discografia - espectro sonoro

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---