FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU D'ESTUDIS D'ÀSIA ORIENTAL

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2025-2026

Más allá del pozo

Ecos de Japón: un álbum musical basado en la historia sonora japonesa

Miguel Martínez González

1668827

TUTOR

Albert Nolla Cabellos

Barcelona, 19 de desembre de 2025

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Datos del TFG

Más allá del pozo

Autor: Miguel Martínez González

Tutor: Albert Nolla Cabellos

Centro: Facultat de Traducció i Interpretació

Estudios: Grau d'Estudis d'Àsia Oriental

Curso académico: 2025-2026

Palabras clave

Estudios asiáticos, proyecto artístico, artista independiente, álbum musical, producción musical, música pop, poesía cantada, Japón, historia de Japón, música japonesa.

Resumen del TFG

Este Trabajo de Fin de Grado, titulado *Más allá del pozo*, corresponde al segundo álbum de estudio del proyecto musical de Kim Miguel. La obra está compuesta por nueve canciones originales que trazan un recorrido evolutivo por la historia de la música vinculada a la cultura japonesa, desde sus manifestaciones más primitivas hasta las expresiones sonoras contemporáneas. A través de una reinterpretación creativa de distintos períodos históricos, el álbum propone un diálogo entre la tradición y la modernidad, integrando referencias musicales, literarias, culturales e históricas en un lenguaje pop actual. El proyecto se presenta como una propuesta artística, como un ejercicio de investigación y reflexión sobre la evolución histórica y estética de la música en Japón.

Índice

Introducción..... 5

Objetivos..... 5

Metodología..... 7

Estructura del proyecto.....8

1. DOGŪ..... 12

1.1. Instrumentación.....12

1.2. El chamán.....14

1.3. Producción vocal.....16

2. THE EMPRESS..... 17

2.1. Instrumentación.....17

2.2. La emperatriz.....19

2.3. Producción vocal.....21

3. GENJI.....22

3.1. Instrumentación.....22

3.2. Genji.....23

3.3. Producción vocal.....26

4. MÁS ALLÁ DEL POZO..... 27

4.1. Instrumentación.....27

4.2. El fantasma.....28

4.3. Producción vocal.....31

5. KONPIRA FUNE FUNE (Interlude).....32

5.1. Instrumentación.....32

5.2. El juego..... 33

5.3. Producción vocal.....35

6. COSMOS ELEGY (feat. Lizzie).....36

6.1. Instrumentación.....36

6.2. La flor....37
6.3. Producción vocal....39
7. TOKIO BLUES....40
7.1. Instrumentación....40
7.2. Toru Watanabe....42
7.3. Producción vocal....45
8. MAGIC! (feat. BDG & Hidden Vris)....46
8.1. Instrumentación....46
8.2. La juventud....48
8.3. Producción vocal....50
9. OWARI....51
9.1. Instrumentación....51
9.2. El final....52
9.3. Producción vocal....54
¿Por qué *Más allá del pozo*?....55
Estética visual y referencias estilísticas....57
La portada....60
Conclusiones....61
Agradecimientos....63
Bibliografía....64

Introducción

Este Proyecto Fin de Grado trata sobre la creación de *Más allá del pozo*, un álbum musical compuesto por nueve canciones originales, todas ellas íntegramente compuestas, producidas, grabadas y masterizadas por el propio autor. Este proyecto no solo aborda el proceso creativo y técnico de la producción musical, sino que también se plantea como una obra artística completa y cohesionada. Asimismo, este trabajo se corresponde con el segundo álbum de estudio del proyecto artístico personal, Kim Miguel, consolidando una evolución tanto estética como sonora respecto a producciones anteriores, como su primer álbum de country pop, *Ride at Dawn*.

A nivel creativo, en este álbum se incorporan melodías e instrumentación tradicionales, procedentes de distintas etapas de la historia de Japón, las cuales son reinterpretadas y adaptadas en un lenguaje musical contemporáneo, propio de la industria musical pop juvenil actual. Esta fusión busca establecer un diálogo entre lo tradicional y lo moderno, integrando elementos culturales históricos dentro de un contexto digital. Paralelamente al desarrollo instrumental y sonoro, este proyecto incorpora recursos literarios, simbólicos e históricos de cada período japonés como fuente de inspiración para la escritura de las letras de cada una de las canciones. Así, cada pista posee un sonido y una estética propios, distintos entre sí, pero se mantienen conectadas mediante el componente vocal, que funciona como un hilo narrativo que recorre todo el álbum.

Objetivos

Desde muy temprana edad, he cultivado un profundo interés por la cultura japonesa, que se ha ido expandiendo a lo largo de mi trayectoria académica y personal. Este interés se vio especialmente reforzado durante mis estudios en el Grado en Estudios de Asia Oriental, en particular a través de las asignaturas centradas en la literatura y la historia de Japón, que despertaron en mí una motivación por profundizar de manera más rigurosa y crítica en los distintos aspectos culturales, históricos y simbólicos del país. Paralelamente, la música ha constituido siempre un eje fundamental en mi desarrollo personal y creativo. La práctica musical, la composición y la producción han sido constantes a lo largo de los años, configurándose como un lenguaje propio de expresión artística.

En este sentido, este Proyecto Fin de Grado nace de la convergencia natural de ambas pasiones, la música y los estudios japoneses, y se plantea como un espacio de síntesis en el que se integran los conocimientos adquiridos durante la etapa universitaria con una propuesta creativa personal.

Asimismo, este proyecto surge como respuesta crítica a la existencia de numerosos estereotipos y discursos orientalistas que rodean a la música japonesa en el imaginario occidental. Con frecuencia, esta se asocia de manera reduccionista a un número limitado de estilos o sonoridades, como el *gagaku* tradicional o determinadas corrientes de *J-pop* electrónico, muy populares durante la década de 2010. Esta visión parcial invisibiliza la enorme riqueza, diversidad y profundidad histórica del patrimonio musical japonés. Por ello, uno de los objetivos fundamentales del proyecto es ampliar dicha percepción y ofrecer una aproximación más completa y contextualizada al trasfondo musical e histórico de Japón, abarcando un amplio marco temporal que va desde el período neolítico hasta la actualidad.

En este contexto, el proyecto se concibe también como un ejercicio de investigación y aprendizaje activo, orientado al análisis y la comprensión de las distintas músicas, instrumentos, estéticas y temáticas propias de cada período histórico. Este proceso ha implicado una aproximación consciente y documentada a diferentes tradiciones musicales, así como su posterior reinterpretación desde un lenguaje sonoro contemporáneo.

Por último, el proyecto representa igualmente un reto y un ejercicio de composición musical, especialmente en lo relativo a la escritura de letras enteramente en lengua japonesa, ámbito en el que no contaba con experiencia previa. Este desafío ha supuesto una oportunidad de crecimiento tanto creativo como lingüístico, reforzando el carácter formativo, experimental y reflexivo del trabajo en su conjunto.

Metodología

Para la realización de cada canción del álbum se utilizarán varios tipos de fuentes, desde materiales audiovisuales hasta referencias literarias, musicológicas e históricas relacionadas con los géneros, estilos y contextos culturales propios de cada período histórico abordado. Dichas fuentes permitirán contextualizar de manera precisa los instrumentos, escalas, melodías, temáticas y usos sociales de la música en cada etapa de la historia de Japón.

En primer lugar, se recurrirá a bibliografía especializada en historia de la música japonesa y estudios culturales con el objetivo de establecer un marco teórico que permita comprender la evolución sonora y estética del país. Posteriormente, se emplearán fuentes audiovisuales, tales como grabaciones históricas, archivos sonoros y actuaciones contemporáneas, que servirán como referencia directa para la producción de las canciones. Como ya se ha mencionado anteriormente, la instrumentación de cada época será reinterpretada dentro de una estructura propia de la canción pop, siguiendo un patrón formal definido que incluye introducción, estrofa, preestribillo, estribillo, repeticiones y, en algunos casos, un puente.

En paralelo, se integrarán fuentes literarias, como *El cuento de Genji* de Murasaki Shikibu, *Tokio Blues (Norwegian Wood)* de Haruki Murakami y la poesía *haiku* del período Edo, así como fuentes históricas, entre ellas crónicas y estudios historiográficos. Todas ellas actuarán como referencia para la composición lírica. Además, dado que las letras están escritas en lengua japonesa, se contará con el apoyo de diccionarios y apuntes académicos recopilados para la composición de cada canción.

A nivel técnico, la producción de las canciones se llevará a cabo mediante el uso de FL Studio, una estación de trabajo de audio digital (DAW) que permitirá desarrollar y organizar toda la instrumentación de cada tema. En este programa se crearán nueve proyectos individuales en los que se estructurarán las diferentes secciones sonoras (percusión, bajo, cuando sea necesario, e instrumentos melódicos), así como las pistas vocales, incluyendo tanto la voz principal como las voces de acompañamiento o coros.

Asimismo, el proceso de mezcla y masterización de las canciones se realizará dentro del mismo programa, lo que facilitará un control integral del sonido y la coherencia técnica del proyecto. De esta manera, FL Studio se empleará como herramienta central en todas las fases de producción, dando como resultado los nueve temas finales que conforman el álbum en su totalidad.

Estructura del proyecto

Este trabajo se estructura en nueve apartados, correspondientes a cada una de las canciones del álbum. En cada sección se analizará, por un lado, la instrumentación empleada y su contexto, junto con las referencias e inspiraciones correspondientes, y, por otro lado, la temática y el contenido lírico de cada canción, igualmente fundamentados en sus respectivas fuentes e influencias.

"Dogū": la primera canción del álbum se presenta como una pieza inspirada en el período neolítico japonés, concretamente en la cultura Jōmon. A nivel sonoro, la canción se construye a partir del uso exclusivo de instrumentos de carácter primitivo: percusiones basadas en tambores de piel y una flauta de hueso que actúa como *leitmotiv* a lo largo del tema. Estos elementos se integran en un patrón rítmico influido por el *trap*, sobre el cual se sitúa una voz tratada con un procesamiento marcadamente electrónico. En cuanto al contenido lírico, la canción adopta la voz de un chamán inmerso en un ritual de carácter animista.

"The Empress": se presenta a continuación; es una canción inspirada en el período Nara. El tema toma como referencia principal la música cortesana japonesa (*gagaku*), reinterpretada desde un lenguaje pop contemporáneo. En su desarrollo sonoro destaca el uso del *koto* y el *ryūteki* como instrumentos protagonistas, aportando una sonoridad delicada y ceremonial. El ritmo pausado, junto con una interpretación vocal suave y de registro agudo, evoca la quietud y solemnidad del palacio de Heijō-kyō, espacio en el que la figura imperial era tratada con especial respeto y cautela. En contraste con las estrofas, el estribillo introduce la presencia del *hichiriki* y el *shō*, utilizados como recurso expresivo para simbolizar la grandeza y la magnitud de la emperatriz.

"Genji": la tercera canción del álbum, se inspira directamente en *El cuento de Genji* de Murasaki Shikibu, obra del período Heian. La letra narra, en tercera persona, la trayectoria del protagonista de la obra, como si de la lectura de un cuento se tratara, y está escrita en *hiragana*, haciendo referencia al estilo del manuscrito original. Musicalmente, la pieza no se adscribe a un género concreto, sino que destaca por ser la primera canción del álbum que carece completamente de percusión, dejando que la voz se desarrolle acompañada únicamente por el *biwa*, un laúd japonés de origen asiático continental.

“Más allá del pozo”: la cuarta canción se inspira en la versión teatral de *Izutsu* (*El pozo*), de Zeami Motokiyo. En esta pieza, la voz representa el espíritu de una mujer que, tras su muerte, vuelve constantemente al lugar que compartía con su amado, dirigiéndose a él, ya difunto, de manera nostálgica. La instrumentación toma como referencia la música del *nōgaku*, recreando así la atmósfera mística y ceremonial característica de las representaciones clásicas del teatro *nō*, propio del período Muromachi. “Más allá del pozo” cuenta con un mantra interpretado por la músico griega Demy Kar, y es el elemento clave del aura nostálgica de la canción. Hay que señalar que es la única canción del álbum enteramente escrita en castellano.

“Konpira Fune Fune (Interlude)”: la quinta canción es una reinterpretación de la famosa pieza folclórica “Konpira Fune Fune”, de autor anónimo, cuyo origen se remonta al período Edo. Con el paso del tiempo, esta canción ha quedado asociada a un juego de beber *sake* practicado tradicionalmente por geishas y *maikos*. Dentro del álbum, funciona como un interludio que introduce una pausa y marca una transición entre lo premoderno y lo moderno. Además, aporta un tono más ligero y juguetón entre dos canciones de carácter emocional, reforzando así el contraste entre ellas. En el plano musical, destaca el protagonismo del *shamisen*, instrumento tradicionalmente vinculado a esta pieza.

“Cosmos Elegy”: tras concluir la etapa de la premodernidad, el álbum avanza hacia su segunda mitad con una versión de “Cosmos Elegy” de Mitsuko Nemoto, un vals lanzado en 1933. Esta reinterpretación moderniza la pieza original, que pertenece al género *ryūkōka*, un estilo popular japonés de la época que combinaba influencias europeas con instrumentos tradicionales japoneses. Acompañada de la segunda estrofa interpretada por la artista italiana Lizzie, la canción narra la historia de una mujer que ha perdido a su amor, simbolizada en la flor del cosmos, caída y marchitada, en un escenario envuelto en niebla.

“Tokio Blues”: con esta composición, el álbum da un salto temporal a los años 80, finales del período Shōwa, época en la que el City pop y el R&B se popularizaron en Japón. La canción, inspirada en la obra literaria *Tokio Blues (Norwegian Wood)* de Haruki Murakami, adopta la voz de Toru Watanabe, quien expresa su nostalgia y soledad al encontrarse lejos de su amada Naoko, representada por los coros de la vocalista Martina Herrero. Además, el tema refleja la dicotomía entre la fugacidad y el bullicio de grandes ciudades como Tokio y la tranquilidad de la naturaleza que rodea a Naoko en el sanatorio ubicado en los bosques de Kioto.

“Magic!”: es la penúltima canción del álbum y la primera colaboración; se caracteriza por su sonido propio del EDM o J-pop electrónico, muy popular durante la década de 2010. Tras un siglo cargado de nostalgia, sufrimiento y duelos, el tema adopta un ritmo acelerado que refleja el ansia juvenil por la libertad y la expresión personal. Con una estrofa de la artista gallega BDG y otra de la cantante franco-española Hidden Vris, la canción reivindica la libertad individual, el amor propio y la necesidad de romper con los patrones impuestos por generaciones anteriores.

“Owari”: con este título se cierra el álbum y es, probablemente, la pieza más experimental de todo el proyecto. Se trata de una composición delicada que integra los instrumentos presentes en las ocho canciones anteriores, a los que se suman una introducción de piano y un cierre con violines. Se plantea el final de una etapa, pero también funciona como puente hacia el vacío, un nuevo periodo completamente desconocido. En ella se reflejan tanto la incertidumbre como las posibilidades que acompañan a lo que está por venir. Su carácter emotivo aporta un desenlace abierto, que invita al oyente a la reflexión y a imaginar la continuidad de la narrativa sonora, así como la de una etapa vital que trasciende las nueve canciones e incluso la propia realidad presente.

Más allá del pozo

1. DOGŪ

1.1. *Instrumentación*

“Dogū” nos abre las puertas al álbum y nos transporta a los primeros vestigios de la historia de Japón: el período Jōmon (14.500 aC-300 aC, aprox.). Esta pieza propone mirar hacia atrás, hacia un tiempo remoto en el que la música no estaba pensada como un arte, sino como parte de la vida cotidiana y, probablemente, de lo ritual. Durante este período, los instrumentos musicales que se han hallado, especialmente en la isla de Honshū y en la isla de Hokkaidō, son principalmente percusivos, elaborados con materiales naturales como pieles, madera o hueso. No había grandes desarrollos melódicos ni estructuras complejas tal y como las entendemos hoy en día, sino ritmo con variaciones y repetición.

“Dogū” recoge esta idea y la traduce a su propio lenguaje, pero sin quedarse en una simple recreación histórica. Más bien, toma esa base primitiva y la convierte en algo que sonaría en las plataformas digitales de nuestro siglo, creando un puente entre lo ancestral y lo contemporáneo.

La base instrumental se construye alrededor de ritmos de tambores de piel, sampleados de una interpretación del reconocido instrumentista japonés Toshi Tsuchitori. Estos tambores, lejos de sonar únicamente tradicionales, se reconfiguran en un patrón que recuerda al estilo *trap* moderno. Los golpes principales se ubican en los compases 1 y 3, emulando el rol del bombo, mientras que los compases 2 y 4, donde normalmente aparecería la caja, son reemplazados por el sonido de caracolas, evocando el golpe de la caja. La canción no se mantiene estática, ya que, al finalizar la primera estrofa, sucede un acelerón de ritmo que recuerda las variaciones espontáneas del período Jōmon, creando una sensación de movimiento, rapidez y acción. Este cambio de ritmo también recuerda a ciertos recursos experimentales de la música pop de 2022, donde una base más pausada evoluciona de forma inesperada hacia un patrón más bailable y acelerado.

En cuanto a los instrumentos "blandos",[1] la pieza se distancia de una canción trap convencional, que típicamente emplearía un bajo de tipo 808.[2] En esta canción, el bajo es inexistente, ya que en el período Jōmon no disponían de instrumentos que cumplieran con esa función. En su lugar, el *leitmotiv* recae sobre una flauta de hueso, sampleada de una interpretación de Masahiro Higashi en una producción de la banda musical Harukaze Dongfeng, que se convierte en la melodía principal y guía al oyente a través de la instrumental. Esta flauta recuerda al canto de un pájaro, lo que hace que la pista mantenga la esencia orgánica frente a la *topline*.[3]

[1] Instrumentos "blandos": instrumentación no percusiva, sino melódica.
[2] 808: bajo electrónico, caracterizado por su timbre potente y envolvente.
[3] *Topline*: melodía principal cantada de una canción.

1.2. *El chamán*

「**ESTROFA I**」
裸足で湿った葉を歩く
足元で大地の鼓動感じる
強いものが近い気がする
土偶上げ、霊に導きを求める

川はささやき、その瞳は一筋の光
私の矢は歌のよう
私、世界と山の霊の橋
私、世界と山の霊の橋

「**ESTROFA II**」
心壊して泥にする
世界の悲しみ流し込む
自分の荷を手放しながら
炎すべて焼き、煙は額を撫でる

歩いた影見つめる
森に誓いをする
夜、祭壇のそばに弓を置く
その狩りはもう私のものではない
導く霊のもの

「**ESTROFA I**」
Camino descalzo sobre hojas húmedas
Siento el latido de la tierra bajo mis pies
Presiento que algo fuerte se acerca
Alzo mi dogū y pido guía a los espíritus

El río susurra y sus ojos se iluminan
Mis flechas son poesía
Soy el puente entre el mundo y los espíritus
de la montaña
Soy el puente entre el mundo y los espíritus
de la montaña

「**ESTROFA II**」
Parto corazones y los convierto barro
Derramo las tristezas del mundo
Mientras suelto mi propia carga
Las llamas todo lo arden y el humo acaricia
mi frente

Contemplo la sombra que he caminado
Hago un juramento al bosque
Por la noche, dejo mi arco junto al altar
Esa caza ya no me pertenece a mí
Sino al espíritu guía

En la cultura Jōmon, hace aproximadamente 14.000 años, no era infrecuente realizar rituales animistas y chamánicos destinados a invocar la ayuda y guía de espíritus sobrenaturales. A través de estas prácticas, las comunidades buscaban protección y orientación frente a catástrofes naturales, como terremotos, tsunamis o tifones, frecuentes en el archipiélago y alrededores, que condicionaban su forma de vida. Estos rituales no se limitaban únicamente a la respuesta ante desastres, sino que también se involucraban en la vida cotidiana, especialmente en actividades relacionadas a la caza, la recolección y la supervivencia a lo largo de las distintas estaciones del año. "Dogū" representa la autoafirmación humana y la conexión con la naturaleza, así como la necesidad de apaciguar y erradicar los males universales. La letra se desarrolla como un ritual ficticio de este tipo narrado en primera persona por el chamán, mediador entre el mundo terrenal y el espiritual.

La primera estrofa presenta a un chamán guerrero que camina por la naturaleza cuando, de manera inesperada, percibe las primeras señales de un terremoto. Los tambores que suenan mientras se desarrolla la estrofa representan el temblor del suelo y estos indicios de un terremoto que se aproxima progresivamente. Este fenómeno funciona como símbolo de las catástrofes inminentes, tanto naturales como sociales, que amenazan y distorsionan el mundo en cualquier época de la historia. Ante la intuición del desastre, lo invade un sentimiento de urgencia y, en un gesto ritual, eleva su *dogū*[4] para invocar la ayuda de los espíritus de la montaña.

Al finalizar la esta primera estrofa, irrumpe el acelerón rítmico de los tambores que intensifica la tensión y simboliza el estallido de una guerra con el ataque frontal contra esas desgracias y catástrofes. En la segunda mitad de este clímax, emergen gritos de guerreros que evocan a los acompañantes del chamán en plena acción, reforzando así la sensación de combate y resistencia colectiva ante el gran caos.

La segunda estrofa encarna lo contrario de la anterior: tras la tensión y el estallido, se impone la calma. En ella se describe la última fase del ritual, en la que se arrojan a una gran hoguera corazones transformados en barro, las desgracias del mundo materializadas y la propia carga del chamán. A medida que todo se consume en cenizas, el humo que acaricia su frente representa el alivio y la purificación tras la gran tempestad.

[4] *Dogū*: figura de barro del período Jōmon, asociada principalmente a prácticas rituales y simbólicas, aunque también se ha sugerido un posible uso cotidiano.

Los últimos versos describen el cierre: el chamán, tras hacer un juramento al bosque, símbolo de la reconciliación entre el ser humano y la naturaleza, deposita su arco junto a un altar. Este gesto marca el fin del combate y el abandono de los desastres vividos, como si no solamente dejara atrás la guerra, sino también la carga espiritual que la acompañaba.

1.3. *Producción vocal*

A diferencia de una instrumentación que, aunque recurra a elementos antiguos y orgánicos, se construye rítmicamente como una base de trap/pop experimental, la melodía vocal es lo que convierte la canción en una pieza moderna, con matices electrónicos y un aura juvenil. Esta parte de la producción es la que incorpora elementos muy característicos del *trap*.

El efecto protagonista y eje central de la voz principal es el *autotune*, que le aporta una textura claramente electrónica. Este recurso, combinado con distintas modulaciones y una colocación vocal más aireada y artificial, aporta una sonoridad mística que crea una atmósfera ritual y representa el vínculo con lo sobrenatural. La reverberación, lejos de estar disimulada, se presenta de forma evidente y expansiva, realzando aún más el carácter etéreo y casi mágico de esta voz procesada.

En paralelo a la línea de voz principal, aparece un coro de voces graves que interviene en determinadas frases del chamán, funcionando como un eco colectivo que simboliza la presencia de sus acompañantes dentro del ritual. Finalmente, a lo largo de las dos estrofas se incorpora un *vocal chop*[5] repetido varias veces con un alto nivel de reverberación, que actúa como una respuesta sonora o contrapunto: representa la contestación de los espíritus a las invocaciones y peticiones que realiza el chamán ante la presencia de un desastre inminente.

[5] *Vocal chop*: fragmento breve de una voz grabada que se recorta y manipula para usarse como elemento rítmico o melódico.

2. THE EMPRESS

2.1. *Instrumentación*

Tras la etapa prehistórica y buena parte de la Edad Antigua, se inaugura el período Nara (710-784), una época en la que tanto la música como la instrumentación japonesas experimentaron un desarrollo notable. Durante esta etapa, el repertorio instrumental se amplió y se comenzaron a formalizar técnicas y patrones incipientes que se convertirían en lo que hoy conocemos como la música tradicional japonesa.

Entre los instrumentos más representativos destacó el *koto*, un instrumento de cuerda que llegó a consolidarse como uno de los más característicos, emblemáticos y reconocibles del arte musical japonés. El *koto* llegó al archipiélago desde China entre los siglos VII y VIII. En sus primeras formas contaba con cinco cuerdas, después pasó a tener siete, y cuando se introdujo en Japón ya disponía de doce, número que finalmente se fijó en trece cuerdas.

"The Empress" adopta bastantes rasgos musicales propios del período Nara, etapa en la que el *koto* comenzó a popularizarse y a adquirir una presencia cada vez más relevante dentro del ámbito cortesano. Así que, el instrumento protagonista de la canción es, precisamente, el *koto*. Sin embargo, ¿en qué contextos se utilizaba? Principalmente en el *gagaku*, la música ceremonial de la corte imperial.

Además, la canción incorpora otros instrumentos tradicionales del *gagaku* que tradicionalmente acompañaban al *koto*. La percusión está compuesta por un *tsuzumi* y un *taiko*, articulando un patrón que evoca, a partir de una reinterpretación contemporánea, el patrón rítmico característico del reggaetón. El *taiko*, un tambor de gran tamaño con una resonancia contundente que llegó a Japón en el período Kofun (250-538), acentúa principalmente los primeros compases, mientras que el *tsuzumi* toma las riendas de la dinámica percusiva que se repite a lo largo de toda la canción, configurando el patrón base del reggaetón.

Al igual que en la canción anterior, no se incluye un bajo como tal, aunque las frecuencias graves recaen en el *taiko*, cuya resonancia actúa como un bajo no melódico. En su lugar, en las frecuencias agudas se incorporan tres flautas tradicionales: el *ryūteki*, el *hichiriki* y el *shō*.

Durante el estribillo predominan el *hichiriki* y el *shō*, sampleados de una interpretación folklórica de Mainichi Productions, cuya sonoridad más penetrante enfatiza el impacto de esta parte, mientras que en las estrofas el *ryūteki* aporta más suavidad y calma, de manera que la sensación que se crea es más etérea y tranquila. El tempo general de la canción es bastante pausado, lo que se relaciona directamente con la temática y la letra.

2.2. *La emperatriz*

「**ESTROFA I**」
平城京の御殿の上
黄金の扇のように陽がそっと落ちてゆく
言葉紡がぬまま宮廷の姫たち歩み
その眼差しはすべてを語りたがる

「**ESTRIBILLO**」
沈黙乱さないで
私たち、小さい
Don't mess with The Empress
No, no, no, no
Don't mess with The Empress
Don't mess with The Empress

「**ESTROFA II**」
大広間に静けさがしずかに降り
その和を乱すことを人々は恐れている
急ぐことは敬いを欠く振る舞い
吹く風さえ安らぎを求めている

「**ESTRIBILLO**」
沈黙乱さないで
私たち、小さい
Don't mess with The Empress
No, no, no, no
Don't mess with The Empress
Don't mess with The Empress

「**ESTROFA I**」
Sobre el palacio de Heijō-kyō,
Cual abanico dorado, el sol desciende suavemente
Las damas de la corte caminan en silencio
Sus miradas desean contarlo todo

「**ESTRIBILLO**」
No rompas el silencio
Nosotros somos diminutos
No te metas con la Emperatriz
No, no, no, no
No te metas con la Emperatriz
No te metas con la Emperatriz

「**ESTROFA II**」
En el gran salón, el silencio cae lentamente
La gente teme alterar esa armonía
Apresurarse es una falta de respeto
Incluso el viento quiere tranquilizarse

「**ESTRIBILLO**」
No rompas el silencio
Nosotros somos diminutos
No te metas con la Emperatriz
No, no, no, no
No te metas con la Emperatriz
No te metas con la Emperatriz

Heijō-kyō era la capital donde se hallaba la corte imperial durante el período Nara. Esta pieza se centra concretamente en un palacio específico: el palacio Heijō. En él habita una emperatriz, protagonista de la historia, la cual está rodeada de una serie de cortesanos y cortesanas deambulando por la zona de manera silenciosa, todos invadidos por la luz dorada del sol poniente. ¿Por qué una emperatriz y no un emperador? La Edad Antigua de Japón fue la que registró el mayor número de emperatrices, alcanzando incluso la misma cantidad que emperadores durante el período Nara. Por ello, considero apropiado dar visibilidad a la figura de la emperatriz, cuya relevancia fue igual de significativa en la historia del país.

"The Empress" se puede considerar una oda a todas aquellas emperatrices que reinaron en Japón**,** a quienes se debía rendir respeto. El ritmo pausado a lo largo de toda la pista refleja el silencio abrumador del palacio imperial y la necesidad de no perturbar a la emperatriz mientras está presente. No solamente los cortesanos deben mantener la tranquilidad, sino también elementos de la naturaleza, como el viento o el sol. El estallido del estribillo encarna la grandeza de la emperatriz y todo lo que representa: poder y autoridad sobre todos los ciudadanos, quienes parecen diminutos a su lado.

Asimismo, la melodía del *koto* resulta, en cierto modo, tenebrosa, al recurrir a intervalos cortos como segundas menores o cuartas aumentadas, que intensifican la tensión musical. Esto invita al oyente a ponerse en el lugar de un individuo inferior a la emperatriz: sentir el miedo de romper el silencio y enfrentarse a un posible castigo.

La preservación de la armonía es uno de los pilares fundamentales del confucianismo, cuya ética se difundió en Japón a través de la China de la dinastía Tang (618-907). Este sistema de pensamiento no se limitaba a la esfera religiosa, sino que ofrecía patrones morales y sociales que enfatizaban la importancia de las relaciones jerárquicas, la obediencia, el respeto hacia los superiores y la responsabilidad colectiva para garantizar una armonía conjunta. Aunque el confucianismo no era la religión dominante en el Japón de esta época, su influencia se vio reflejada en diversos ámbitos de la vida cotidiana, especialmente en la administración pública, la política y las estructuras sociales. Así, contribuyó a moldear comportamientos, valores y normas que promovían la estabilidad y la cohesión social.

2.3. *Producción vocal*

En esta ocasión, el procesamiento de la voz es bastante sencillo. El *autotune* se emplea nuevamente para aportar un matiz más "pop", en contraste con la organicidad del *koto*, las flautas y los tambores del *gagaku*. Asimismo, se utiliza de manera destacada la voz de cabeza,[6] suavizando el timbre vocal y dotándolo de una textura más aireada, que refleja la tranquilidad y el silencio del palacio Heijō, evocando la sensación de una narración susurrada.

En contraposición, los estribillos presentan un ascenso a la posición de la emperatriz y se presentan desde una perspectiva más altiva, con una notable presencia de *gang vocals*[7] que representan tanto al grupo de cortesanos como a la presión social de no alterar la armonía ni incomodar a la autoridad. De fondo, una nota sostenida con voz de pecho[8] coincide con el impacto del *hichiriki* y el *shō*, enfatizando la magnitud y el impacto de la figura de la emperatriz.

Mientras que en las estrofas la voz principal y el *ryūteki* mantienen una conversación sonora más pacífica, susurrada y armoniosa, el estribillo adquiere un carácter más estridente, resaltando la tensión y la solemnidad que la presencia de la emperatriz impone sobre los individuos que se encuentran por debajo de su estatus.

[6] Voz de cabeza: registro vocal ligero y aireado, resonante en la cavidad superior de la cabeza.
[7] *Gang vocals*: grupo de voces de fondo cantando juntas para dar fuerza y energía a la voz principal.
[8] Voz de pecho: registro vocal potente que da cuerpo y fuerza a la voz, resonante en la zona pectoral.

3. GENJI

3.1. *Instrumentación*

El período Heian (794–1185) destacó especialmente por su desarrollo en las artes pictóricas y la literatura. A diferencia de la etapa anterior, en estos siglos se perfeccionaron y diversificaron las técnicas artísticas, dando lugar a estilos como el *yamato-e*, estilo pictórico japonés que se desarrolló en soportes como los rollos narrativos (*emaki*). Estas manifestaciones visuales estaban estrechamente ligadas a la literatura cortesana, especialmente a obras como *El cuento de Genji*, considerada una de las primeras novelas psicológicas de la historia y escrita por Murasaki Shikibu. "Genji", como su propio título sugiere, se inspira directamente en esta obra y marca un primer punto de inflexión dentro del álbum. Por primera vez en el proyecto, una canción se inspira directamente en una obra literaria.

El único instrumento protagonista que acompaña la voz a lo largo de toda la canción es el *biwa*, sin ningún tipo de acompañamiento percusivo. Es en las estrofas y el último estribillo donde se interpola una interpretación de la músico especialista en *biwa* Cyouka Ogata. Este instrumento tiene su origen en la *pipa* china, un laúd de cuatro cuerdas cuya procedencia se remonta a Asia Central y Oriente Medio. En estas regiones existían instrumentos de características similares, como el *ʿūd* árabe o el *barbat* persa, considerados antecesores directos de este laúd con una estructura similar. Con el paso del tiempo, esta familia de laúdes se difundió hacia China, donde dio lugar a la *pipa*, y posteriormente a Japón, donde evolucionó hasta consolidarse en el *biwa* tal y como se conoce en la tradición musical japonesa.

Especialmente en períodos posteriores, el *biwa* se ha utilizado como acompañamiento de líneas vocales de carácter narrativo, especialmente en relatos épicos e históricos. En este sentido, puede relacionarse con ciertas formas musicales contemporáneas, como el pop acústico o el country pop, en las que una voz solista se acompaña únicamente de guitarra acústica para transmitir una historia a través de una estructura melódica definida. Un ejemplo representativo dentro del pop occidental contemporáneo sería el de artistas como Taylor Swift, que centra gran parte de sus actuaciones en cantar únicamente con una guitarra.

3.2. *Genji*

「ESTRIBILLO」
げんじ、あいされたことあるの？
げんじ、もっとあいしたの？

「ESTRIBILLO」
Genji, ¿alguna vez te amaron?
Genji, ¿fuiste tú quien amó más?

「ESTROFA I」
むかしむかし、おうじがいた
うまれたときにおうざをうしなった
おさないころからあいされず
どこにいてもあいをさがした

ひかりでろまんちっくで
かれ、りそうてきなだんせいだった
でもかんぺきであっても
いきてるあいだ、こうふくはなかった

「ESTRIBILLO」
げんじ、あいされたことあるの？
げんじ、もっとあいしたの？

「ESTROFA I」
Érase una vez un príncipe
Que perdió el trono nada más nacer
Y sin haber sido amado desde pequeño
Buscó el amor allá donde iba

Era brillante y todo un romántico
Él era el hombre ideal
Pero aún siendo perfecto
Jamás llegó a ser feliz en vida

「ESTRIBILLO」
Genji, ¿alguna vez te amaron?
Genji, ¿fuiste tú quien amó más?

「ESTROFA II」
じんせいに、じゅうごがすぎさった
でもえいえんひとつなかった
しっととこどくのあいだで
むじょうがこころをおおった

ひかりはきえていき
しぜんでとりもどそうと
でもかのじょはおしえて
いたみさったとき、ひかりつく

「ESTRIBILLO」
げんじ、あいされたことあるの？
げんじ

「ESTROFA II」
Pasaron quince por su vida
Pero ninguna duró para siempre
Entre los celos y la soledad
La impermanencia cubrió su corazón

Su luz se iba apagando
E intentó recuperarla en la naturaleza
Pero ella enseña que
Cuando el dolor desaparece, la luz prende

「ESTRIBILLO」
Genji, ¿alguna vez te amaron?
Genji…

La letra de la canción se dirige directamente al protagonista de la novela, Genji, únicamente en el estribillo, mediante una apelación en forma de vocativo que plantea una reflexión sobre sus experiencias amorosas y la autenticidad de los vínculos afectivos que desarrolló a lo largo de su vida. Por otro lado, las estrofas adoptan un enfoque distinto, inspirado en el estilo narrativo propio del relato tradicional, evocando fórmulas como "érase una vez…". De este modo, las estrofas no se dirigen a Genji de forma directa, sino que presentan un cambio hacia una narración en tercera persona.

La primera estrofa presenta a Genji desde su nacimiento y resume el contenido del principio de la novela, en los que se narra cómo fue apartado de la línea sucesoria por decisión de su padre, el emperador, debido a circunstancias políticas de la corte. El verso "y sin haber sido amado desde pequeño" hace referencia a la ausencia materna, ya que su madre falleció cuando él era aún muy joven, impidiéndole recibir el afecto materno durante su infancia. De este modo, dicha ausencia afectiva se proyecta en la evolución del personaje, ya que, a lo largo de su vida, Genji buscó en otras relaciones amorosas el afecto que no pudo experimentar en su infancia.

El verso "era brillante y todo un romántico" constituye un juego de palabras en la letra original en japonés, ya que "brillante" se traduce como *hikari*, y el nombre completo del personaje es Hikaru Genji, que puede interpretarse como "Genji el brillante" o "Genji el resplandeciente". De este modo, el verso establece una referencia directa a su epíteto literario y a la forma en que es presentado en la obra. En esta segunda parte de la primera estrofa se caracteriza a Genji como una figura idealizada y romántica, descrita casi como el hombre perfecto. Sin embargo, esta aparente perfección contrasta con la inestabilidad de sus relaciones amorosas, ya que, a pesar de su carisma y atractivo, su vida sentimental estuvo marcada por el conflicto y la insatisfacción afectiva.

En la segunda estrofa se manifiestan de forma más clara los temas centrales de *El cuento de Genji*: la impermanencia y la fugacidad de todas las cosas. La obra presenta una marcada influencia del pensamiento budista, que se refleja en la sensibilidad hacia la transitoriedad de la vida, articulada a través del concepto de *mono no aware*, una noción estética japonesa que expresa la melancolía y la consciencia de la vida y la belleza de lo efímero.

Esta idea se refleja en la mención a las numerosas relaciones amorosas de Genji, alrededor de quince mujeres que pasaron por su vida sin permanecer en ella de forma duradera. Asimismo, la segunda parte de la estrofa alude al momento de la novela en el que Genji se retira a la vida contemplativa en la naturaleza, motivado por un estado de desilusión y búsqueda de sentido espiritual. Estos versos reflejan con claridad la influencia del pensamiento budista y de prácticas contemplativas asociadas a la meditación en la naturaleza, orientadas a la superación del sufrimiento y la búsqueda de la iluminación espiritual.

Paralelamente, *El cuento de Genji* fue escrito principalmente en hiragana, o en formas tempranas de este sistema de escritura derivadas de los caracteres chinos. Por este motivo, la letra de la canción se presenta en hiragana, con el objetivo de establecer una referencia directa y mantener fidelidad al estilo original empleado por Murasaki Shikibu.

3.3. *Producción vocal*

La línea vocal en "Genji" es de carácter orgánico, en el sentido de que no recurre a efectos de procesamiento vocal artificiales como un *autotune* marcado u otros tratamientos similares. No obstante, la expresividad de la voz se apoya en la alternancia entre distintos recursos melódicos, variando entre la escala menor armónica y la escala mayor, siendo esta última la predominante. Este uso de la escala mayor contribuye a generar una sensación más luminosa, cercana a una estética casi "infantil" o juguetona.

El único momento en el que aparece un coro se encuentra en el verso "pasaron quince por su vida", donde se incorpora un conjunto de voces feminizadas que alude simbólicamente a las mujeres con las que Genji mantuvo relaciones amorosas. Finalmente, la canción concluye con la aparición de dos voces que refuerzan el acorde de reposo[9] en tonalidad mayor, con el objetivo de subrayar el cierre armónico y proporcionar una sensación de resolución clara y estable.

[9] Acorde de reposo: acorde principal o fundamental de una tonalidad, que proporciona una sensación de estabilidad y finalización musical.

4. MÁS ALLÁ DEL POZO

4.1. *Instrumentación*

El período Muromachi (1336-1573) se corresponde con el segundo shogunato, encabezado por el clan Ashikaga. Durante esta etapa, la música continuó desarrollándose y diversificándose progresivamente. El género artístico predominante fue el teatro *nō*, un género que integraba elementos procedentes de danzas rituales, textos budistas y diversas tradiciones literarias y mitológicas tanto chinas como japonesas (Rosales, 2025).

"Más allá del pozo" incorpora sonoridades propias del *nōgaku*, que es el conjunto musical asociado al teatro *nō*. Es en la segunda estrofa cuando estos instrumentos comienzan a emerger. Dado que el teatro *nō* se desarrolló en un contexto principalmente aristocrático, comparte ciertas similitudes sonoras con el *gagaku*. No obstante, a diferencia de "The Empress", donde el *koto* toma protagonismo en la instrumental, en esta pieza no aparecen instrumentos de cuerda. La melodía principal recae en el *nōkan*, una flauta de bambú muy utilizada en el *nōgaku*.

En el ámbito percusivo, reaparece el *taiko*, también anunciando los primeros compases. Sin embargo, ha sido procesado y ecualizado de modo que su acentuación en las frecuencias graves resulta más tenue que en la segunda canción del álbum. Asimismo, en lugar de una caja electrónica, se incorpora un *kotsuzumi*, una versión de menor tamaño que el *tsuzumi*, ya presente en el *gagaku*.

Además, esta es la primera canción del álbum que incorpora una línea de bajo. No obstante, no se trata de un instrumento como tal, sino de la propia voz procesada y descendida dos octavas,[10] articulando un patrón rítmico que avanza en sincronía con el movimiento sonoro del *kotsuzumi*. Este recurso no solo refuerza las frecuencias graves, sino que también aporta una textura electrónica e intensa que se fusiona con la voz principal y las pistas de acompañamiento vocal.

[10] Octava: distancia entre una nota y la misma nota más aguda o más grave. En términos de piano, es la distancia de doce notas entre una nota y otra.

4.2. *El fantasma*

「ESTROFA I」
Aún veo tu reflejo en el agua
Ya no es la misma que hace años

「ESTRIBILLO」
A día de hoy sigo visitándote aquí
Pero, tras morir, te imagino como si
Estuvieras presente pero es mi imaginación
Me pregunto si estarás más allá del pozo

「ESTROFA II」
Éramos solo unos niños
Al tiempo nos enamoramos
Y tú te convertiste en poeta
Te alejaste de mí para no volver

「ESTRIBILLO」
Pero a día de hoy te sigo echando de menos
Y yo sigo aquí y te recuerdo como si
Estuvieras presente pero es mi imaginación
Me pregunto si estarás más allá del pozo

「MANTRA」
I miss you, I miss you
(A día de hoy te sigo echando de menos)
I miss you, I miss you
(Y yo sigo aquí y te recuerdo como si)
I miss you, I miss you
(Estuvieras presente pero es mi imaginación)
I miss you, I miss you

Siendo la canción principal del álbum, “Más allá del pozo” se basa en una de las obras más reconocidas del teatro *nō* de la época: *Izutsu* (“El pozo”), escrita por Zeami Motokiyo, considerado el creador del teatro *nō*, y datada del siglo xv, aunque se desconoce el año exacto de su composición y publicación.

Izutsu es una obra basada en el episodio 23 del *Ise Monogatari*, una obra clásica de la literatura japonesa del período Heian (aproximadamente del siglo x) que combina prosa y poesía para narrar historias de amor, vida cortesana y viajes. En este episodio, se narra la historia de un niño, tradicionalmente identificado con Ariwara no Narihira, un poeta y aristócrata del período Heian, y una niña de nombre desconocido, identificada como la hija de Ki no Aritsune, otro poeta cortesano del mismo período. Estos dos niños vivían en casas vecinas y jugaban juntos alrededor de un pozo. Al crecer, ambos se reencontraron y finalmente se casaron. No obstante, la versión de Zeami Motokiyo transforma esta historia en una obra de *nō* con un aura más oscura y nostálgica. La protagonista es el espíritu de la mujer, la misma niña que aparece en el *Ise Monogatari*, quien se manifiesta lamentando la pérdida de su amado mientras un monje medita cerca de dicho pozo.

La letra representa sus sollozos y su melancolía mientras contempla el agua del pozo, proyectando en ella la imagen de su difunto marido, Ariwara no Narihira, para recordarlo con mayor viveza y evocar los momentos felices que compartieron durante su infancia y juventud. Paralelamente, el ritmo de la canción es más vivo que en “The Empress”, pero sin llegar a ser acelerado: tiene un compás irregular, casi cojeante, que representa la inestabilidad emocional de la mujer y enfatiza su dolor.

La frase que se repite, “me pregunto si estarás más allá del pozo”, pinta la imagen del fantasma de la mujer asomada al borde del pozo al que solía visitar, llena de anhelo y pena. En su contemplación, parece buscar a su amado, preguntándose si, al mirar más allá del reflejo del agua, podrá reencontrarse con él. La repetición de la frase simboliza su deseo desesperado de trascender el pozo, mientras intenta proyectar la imagen de él a través de la imaginación.

A lo largo de toda la canción se distinguen tres mantras melódicos**,** algunos acompañados de letra y otros únicamente melodías simbólicas, que proyectan la desesperación y los sollozos del fantasma de la mujer. Estos mantras reflejan también la influencia del budismo zen en el teatro *nō*, transmitiendo una sensación de vacío y trascendencia espiritual. Los mantras se hallan en las siguientes secciones:

1. La melodía del *nōkan* en el estribillo.
2. El efecto *vocoder*[11] subyacente a la voz principal del estribillo y al final.
3. La repetición de la frase "I miss you", cantada por la músico griega Demy Kar, al final de la canción.

Estos tres mantras se entrelazan en la fase final de la canción, intensificando la pena y la desesperación. Además, la voz de Demy Kar aporta un matiz más femenino, reforzando la fidelidad a la feminidad del personaje principal.

[11] *Vocoder*: efecto que transforma la voz humana, haciendo que suene robótica o sintética.

4.3. *Producción vocal*

"Más allá del pozo" combina secciones en *A cappella*[12] con otras acompañadas por instrumentación al estilo *nōgaku*. En esta canción, el procesamiento de voces es más natural y orgánico que en las tres anteriores, con un uso mucho más moderado del *autotune*. La reverberación se lleva el protagonismo, dotando a la canción de una energía más etérea y nostálgica que refleja la lejanía que siente el fantasma de la mujer hacia su difunto marido.

El uso del *vocoder* añade un toque electrónico y sintético, aportando una textura rugosa que emula el nudo en la garganta que se siente al lamentar o llorar. Además, la melodía del estribillo se inspira en una de las progresiones de acordes más populares y utilizadas en el *mainstream pop*, conocida por transmitir melancolía, reforzando así la carga emocional de la canción y del espíritu. Sin embargo, en la sección final, los acordes del *vocoder* descienden progresivamente, creando la sensación de que el fantasma de la mujer se inclina o tiene intención de hundirse en el pozo.

A lo largo de toda la pieza se incluyen varios *ad-libs*,[13] que representan con mayor precisión los sollozos de la protagonista de la historia. Por último, el hecho de que la canción sea mayoritariamente en *A cappella* busca facilitar la empatía del oyente, creando un espacio más íntimo y personal que conecta directamente con la lírica y la historia de la mujer.

[12] *A cappella*: música que cuenta únicamente con la voz, sin instrumentación.
[13] *Ad-libs*: respuestas vocales a la voz principal que actúan como contrapunto melódico.

5. KONPIRA FUNE FUNE (Interlude)

5.1. *Instrumentación*

El *shamisen* es uno de los instrumentos más emblemáticos de la música tradicional japonesa, estrechamente vinculado tanto a contextos teatrales (un ejemplo de ello sería el *kabuki)* como al ámbito del entretenimiento del período Edo (1603–1868), especialmente en entornos urbanos y cortesanos. Al igual que el *biwa*, su origen se remonta a China, concretamente al *sānxián*, un laúd de tres cuerdas que fue introducido en el archipiélago japonés durante la dinastía Yuan, en torno al siglo XIII.

"Konpira Fune Fune (Interlude)" es una interpolación de la canción folclórica japonesa "Konpira fune fune", originaria del período Edo. Surgió como un canto asociado a marineros y peregrinos que viajaban al santuario de Konpira (actual prefectura de Kagawa, Japón), dedicado a la protección de la navegación. Esta canción se interpretaba en celebraciones, viajes en barco y rituales vinculados a la buena fortuna en el mar.

Hacia finales del período Edo, fue incorporada por geishas y *maikos*,[14] que la integraron en los juegos de salón de las casas de té (*ochaya*), consolidándose como parte del repertorio de entretenimiento tradicional. En la actualidad, la canción ha recuperado visibilidad en redes sociales a través de vídeos virales en los que geishas, *maikos* o invitados la interpretan mientras participan en juegos de bebida, lo que ha contribuido a su difusión contemporánea.

En sus interpretaciones tradicionales, la pieza se sustenta principalmente en el acompañamiento del *shamisen* junto a la línea vocal, sin instrumentación adicional, y es precisamente esta forma la que se recrea en este interludio. Tanto el ritmo como la melodía experimentan una aceleración progresiva y un incremento gradual de la tonalidad en cada repetición de las estrofas. Este recurso musical está estrechamente relacionado con el juego asociado a la canción, el cual se analizará más adelante.

[14] *Maikos*: aprendices de geishas.

5.2. *El juego*

「**ESTRIBILLO**」	「**ESTRIBILLO**」
金毘羅船々	¡Barcos de Konpira!
追手に帆かけて	Con las velas al viento de popa
シュラシュシュシュ	La-la-la-la-la
廻れば四国は	Si dais la vuelta, estáis en Shikoku
讃州那珂の郡	En la provincia de Sanuki, distrito de Naka
象頭山金毘羅大権現	Se alza el gran Konpira del monte Zōzu
一度回れば	Una vuelta más

La letra de este interludio se mantiene fiel a la de la canción tradicional, sin presentar modificaciones. No obstante, cabe señalar que en Japón existen pequeñas variaciones en algunos versos en función de la región y de la tradición local en la que se interprete.

Ambas estrofas parecen funcionar como una invitación dirigida a los barcos navegantes y a los comerciantes, animándolos a visitar a la deidad Konpira, protectora de la navegación, los marineros y las embarcaciones, venerada en el monte Zōzu, en Kanagawa. La canción se interpreta mediante la repetición constante de las mismas estrofas, lo que genera una sensación de bucle que, en función de la decisión del intérprete, podría prolongarse de manera prácticamente indefinida. En este sentido, puede entenderse como una forma de invocación o plegaria destinada a los mismos marineros, con el objetivo de asegurar que su travesía marítima transcurra sin catástrofes y que puedan alcanzar su destino de manera segura.

Como ya se ha mencionado, desde finales del período Edo esta canción se utiliza en un juego de bebida practicado en las casas de té por geishas o *maikos*, ya sea entre ellas o con invitados. El juego consiste en colocar un vaso boca abajo en el centro y golpearlo con la palma de la mano al ritmo de la canción. En cualquier momento, uno de los participantes puede decidir levantar el vaso y retirarlo de la mesa, momento en el que el otro jugador debe golpear la superficie con el puño cerrado.

El juego se complica porque no siempre se mantiene la misma acción: si el vaso permanece en la mesa, solo puede golpearse con la palma, mientras que si ha sido retirado, debe golpearse la mesa con el puño. El ritmo de la canción y del propio juego se acelera progresivamente, lo que incrementa la dificultad y exige una mayor concentración y rapidez de reflejos. El jugador que realice una acción incorrecta, ya sea golpeando el vaso o la mesa de forma indebida, pierde la ronda y debe beber un trago de *sake*.[15]

Este interludio aplica de forma fiel las características tradicionales asociadas a este juego en el contexto de las casas de té. Sin embargo, en lugar de centrarse en su función original vinculada a la navegación, se inspira en su vertiente lúdica y social, propia del entretenimiento en estos espacios.

Dentro del álbum, el interludio actúa como un punto de transición o "descanso" entre dos temas de carácter más emocional y profundo, "Más allá del pozo" y "Cosmos Elegy". De este modo, establece un contraste entre una balada melancólica previa y una pieza posterior de tono más ligero e interactivo, funcionando como un elemento de ruptura y equilibrio dentro del recorrido narrativo del proyecto.

[15] *Sake*: bebida alcohólica tradicional de Japón.

5.3. *Producción vocal*

La parte vocal de este interludio representa una escena ambientada en una casa de té, en la que varias personas observan a dos jugadores participar en el juego de bebida, mientras todos cantan al ritmo del *shamisen*, que progresivamente acelera su tempo y aumenta su tonalidad conforme la dinámica del juego se vuelve más compleja.

A medida que la pieza avanza, se incorporan nuevas voces a la textura vocal, simulando la entrada gradual de más personas en la casa de té que se unen al canto colectivo. El tratamiento vocal es deliberadamente sencillo, sin recurrir a efectos electrónicos, lo que refuerza un carácter orgánico y natural. De este modo, se mantiene una fidelidad estética al contexto ritual y social de finales del período Edo.

6. COSMOS ELEGY (feat. Lizzie)

6.1. *Instrumentación*

El siglo xx estuvo marcado por una fuerte influencia occidental en la música japonesa y en la elección de sus sonidos. Fue también el siglo en el que surgió la música popular en Japón, cuyos orígenes se encuentran principalmente en el género *ryūkōka*, que combinaba melodías tradicionales japonesas con influencias occidentales, especialmente tango, foxtrot y jazz temprano. En ese contexto histórico, Japón recién se consolidaba como estado-nación y se modernizaba bajo la influencia imperialista y política, especialmente alemana, lo que provocó que no solo la política, sino también la cultura y las artes japonesas, recibieran una influencia notable de Alemania y de Europa central.

"Cosmos Elegy" es un vals escrito por Saeki Takao, compuesto por Kanbe Michio e interpretado por Mitsuko Nemoto, grabada en 1932 y publicada al año siguiente como sencillo de 78 rpm por Victor Japan. Esta versión de "Cosmos Elegy" moderniza el sonido sin alterar la instrumental original de la grabación de 1932. Además de realizarse un proceso de limpieza sonora, especialmente para eliminar ruido blanco, y masterización, se han añadido detalles como un pizzicato que funciona como armonía junto a la voz principal.

El vals está dominado por un acordeón que transporta inmediatamente al oyente a la Europa de la época, especialmente a países como Austria, Alemania o Francia, donde la música tradicional tenía un sonido similar. Junto al acordeón, le acompaña una línea de violín aguda complementando la *topline*. La percusión, lejos de tener un papel protagonista, es secundaria y casi decorativa en la instrumental. Lo que parecen ser unas castañuelas no marcan los compases con fuerza, sino que aportan textura y un ligero movimiento al compás de ¾ que marca el acordeón.

En la sección final de la canción, se incorpora una pista de cuerdas que eleva el cierre, otorgándole un carácter más dramático y expansivo. Este coro de violín intensifica la emoción de la pieza y enriquece la textura musical, transformando el final en un estallido sonoro que prácticamente no está presente en la versión original.

6.2. *La flor*

「**ESTROFA I: Kim Miguel**」
秋を泣くかよ御伽は
青い夜霧の街の宿
よく似た過ぐその後ろ影
慕えば月の傘割れて

「**ESTROFA I: Kim Miguel**」
El otoño llora como un cuento antiguo
En una ciudad envuelta de niebla azul
Las sombras pasan, reflejo de lo que fuimos
Al extrañarlo, la cubierta lunar se quiebra

「**ESTROFA II: Lizzie**」
バイオリンでの薄煙り
肌にも擦れた恋心
嘘の恋やら嘘の歌
あの彼女は泣いてゐる

「**ESTROFA II: Lizzie**」
Un hilo de humo sale de un violín
Un amor que desgasta la piel
Amores falsos, canciones falsas
Esa mujer está llorando

「**ESTROFA III: Kim Miguel**」
変へるアパート錆繋い
果てなのですの打つ予後で
雨後のコスモス項垂れて
人には素気ぬこの嘆き

「**ESTROFA III: Kim Miguel**」
Un apartamento cambiante, una conexión oxidada
Es el fin, según el futuro que golpea
Tras la lluvia, la flor del cosmos decae
La gente se muestra indiferente

La letra de esta pieza representa el abandono, el deterioro y la pérdida de aquello que alguna vez fue luminoso y vívido. Aunque se han introducido ligeras modificaciones para adaptarla al contexto musical contemporáneo, la esencia de la historia concebida por Saeki Takao permanece intacta. Este sentimiento se construye a través de una serie de imágenes que encarnan el desgaste y evocan los vestigios de un pasado todavía cercano: el otoño que llora, la ciudad envuelta en niebla, las sombras errantes, la luz lunar quebrada, el violín humeante, el amor que desgasta la piel, la mujer que llora, el apartamento oxidado y la flor del cosmos inclinada.

No se trata únicamente de una acumulación de escenarios marcados por la decadencia, sino que también se sugiere el fin de una era feliz en la que todo parecía estar en armonía. Frente a este desgaste, la gente se muestra indiferente, como si la pérdida hubiera endurecido su sensibilidad y fomentado actitudes más egoístas y altivas. No solo los espacios y los objetos parecen marchitos, sino que también las personas transmiten una sensación de vacío interior, como si estuvieran emocionalmente muertas o vacías.

Esta atmósfera puede relacionarse con el contexto histórico de Japón y de Occidente de aquella época: tras el optimismo de los llamados “felices años veinte”, la década de 1930 estuvo marcada por la crisis y la depresión económica. En Japón, la llamada Depresión Shōwa, generó pobreza, precariedad y un gran sufrimiento social en todos los sentidos. De manera paralela, en Occidente, la Gran Depresión transformó radicalmente las expectativas de prosperidad. En ese contexto histórico, la sensación de pérdida, desencanto y desgaste que expresa la letra de Saeki Takao adquiere una resonancia histórica más cercana a la realidad de aquel momento.

El hecho de que la canción se titule “Cosmos Elegy” y adopte la forma de una elegía no es casualidad. La elegía es un subgénero de la poesía lírica con origen en la Antigua Grecia, y su elección concuerda con el contexto cultural del Japón de la época, cuando la literatura y las artes escritas estaban fuertemente influidas por Europa.

Por su parte, “cosmos” no alude al universo, sino a la flor del cosmos, que desempeña un papel protagonista en la letra.

6.3. *Producción vocal*

En esta versión de “Cosmos Elegy", a diferencia de la grabación original interpretada por Mitsuko Nemoto, caracterizada por una ejecución vocal más limpia y sin efectos de estudio, la producción adopta una estética sonora claramente contemporánea. La presencia del *autotune* y reverberación es evidente y forma parte del diseño musical. Esta reinterpretación toma como referencia las baladas actuales con matices urbanos, especialmente aquellas en las que la voz adquiere una textura electrónica sin perder su esencia emotiva. En este sentido, puede establecerse un paralelismo con la sonoridad de las baladas de la artista catalana Belén Aguilera, donde la manipulación digital de la voz convive con una interpretación íntima y sentimental.

A pesar de esta modernización, el carácter operístico que definía la voz de Mitsuko Nemoto no desaparece por completo. La línea melódica vocal conserva una expresividad y teatralidad que remiten a la fuerte influencia de los géneros europeos en la música popular japonesa de entreguerras. De este modo, esta versión logra un equilibrio entre la herencia lírica y una sonoridad actual.

La intervención de la artista italiana, Lizzie, en la segunda estrofa, resulta especialmente significativa. Su entrada no es una simple alternancia vocal, sino que establece un diálogo simbólico con el contenido del verso. La estrofa menciona a una mujer que llora, por lo que la incorporación de una voz femenina añade un matiz más cercano: ya no se trata únicamente de describir el llanto, sino de sugerirlo desde una voz que lo representa.

7. TOKIO BLUES

7.1. *Instrumentación*

Tras décadas marcadas por la guerra y la posguerra, pero aún en el período Shōwa (1926-1989), Japón atravesó múltiples transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales. La derrota en la Segunda Guerra Mundial en 1945 supuso un punto de inflexión para Japón: bajo la supervisión de Estados Unidos, el país promulgó una nueva Constitución, firmada el 3 de noviembre de 1946, que defendía el sufragio universal, ampliaba las libertades civiles y declaraba la renuncia a la guerra. En este contexto de reconstrucción y modernización, y bajo una fuerte influencia estadounidense en numerosos ámbitos, incluido el musical, años después nació el City pop**.**

Este subgénero del J-pop fusiona elementos del jazz, el R&B, el *funk*, el disco y el dance pop, entre otros estilos occidentales (Rivera, 2023), dando lugar a un sonido especialmente único. La canción que suele considerarse el origen del City pop, y que hoy es la más reconocida a nivel internacional, es “Mayonaka no Door (Stay with Me)” de Miki Matsubara, publicada el 5 de noviembre de 1979. A partir de entonces, este género se popularizó y extendió por todo el país y se consolidó como uno de los géneros musicales más representativos del Japón de la década de 1980.

La instrumentación de “Tokio Blues”, igual que la del City Pop original, se caracteriza por un sonido todavía orgánico, es decir con instrumentos reales. No obstante, adopta ya una estructura propia del pop contemporáneo, con una forma más definida, así como un ritmo y melodías más dinámicos que ya suenan a modernidad.

En primer lugar, la percusión se articula en torno a una batería cuya caja cuenta con una leve reverberación, un recurso muy habitual en el pop internacional de aquella década y la anterior. Esta técnica aportaba un halo más “mágico” a la textura percusiva, dotándola de cierta misticidad.

En segundo lugar, el ritmo principal, con un movimiento claramente inspirado en la música disco, está acentuado por breves golpes de platillos que recuerdan al sonido clásico del pop ochentero.

Por último, como base armónica y rítmica, la batería está complementada por un bajo eléctrico convencional con un ritmo al estilo *funky*. En cuanto a los instrumentos melódicos, la protagonista es una guitarra eléctrica con una clara influencia del R&B, que desarrolla un patrón rítmico también de carácter *funky* y aporta dinamismo a la base.

A estos tres pilares, se les suman delicados adornos de piano y flauta travesera que funcionan como contrapunto y añaden luminosidad a la instrumental. En el último estribillo, la flauta travesera adquiere mayor protagonismo y se convierte en un solo que eleva la intensidad del tema, creando una atmósfera aún más brillante que culmina la pieza con un aire místico, nostálgico y casi espiritual.

7.2. *Toru Watanabe*

「ESTROFA I」
孤独と不安のあいだで
ふとした偶然に君とまた出会った
京都の森を二人で歩いたけれど
でも、愛は儚いものだ

「PREESTRIBILLO」
遠くにいる君
そこにいたいよ
お酒も薬物も癒せないこの懐かしさ
夜が来るたびに
I can see you in the city lights

「ESTRIBILLO」
(Ooh-ahh) 君を憶えてる
I can see you in the city lights
(Ooh-ahh) まだ愛してるの？

「ESTROFA II」
新しい人と出会っても
君に手紙送り続ける
この都市の緑は
君のそばのとは違うんだ

「PREESTRIBILLO」
遠くにいる君
そこにいたいよ
お酒も薬物も癒せないこの懐かしさ
夜が来るたびに
I can see you in the city lights

「ESTRIBILLO」
(Ooh-ahh) 君を憶えてる
I can see you in the city lights
(Ooh-ahh) まだ愛してるの？
I can see you in the city lights

「ESTROFA I」
Entre la soledad y la ansiedad
Te volví a encontrar por casualidad
Caminamos juntos por los bosques de Kioto
Pero el amor es efímero

「PREESTRIBILLO」
Te encuentras lejos de mí
Y yo quiero estar allí
Ni el alcohol ni las drogas pueden curar esta nostalgia
Cada vez que llega la noche
Puedo verte en las luces de la ciudad

「ESTRIBILLO」
(Ooh-ahh) Te recuerdo
Puedo verte en las luces de la ciudad
(Ooh-ahh) ¿Me sigues queriendo?

「ESTROFA II」
Aunque conozca a nuevas personas
Sigo enviándote cartas
El verde de esta ciudad
No es el mismo que el que te rodea

「PREESTRIBILLO」
Te encuentras lejos de mí
Y yo quiero estar allí
Ni el alcohol ni las drogas pueden curar esta nostalgia
Cada vez que llega la noche
Puedo verte en las luces de la ciudad

「ESTRIBILLO」
(Ooh-ahh) Te recuerdo
Puedo verte en las luces de la ciudad
(Ooh-ahh) ¿Me sigues queriendo?
Puedo verte en las luces de la ciudad

「**FINAL**」	「**FINAL**」
Wonder if I ever crossed your mind	Me pregunto si alguna vez crucé tu mente
I once had a girl	Una vez tuve una chica
Or should I say she once had me?	¿O debería decir que ella una vez me tuvo a mí?

La letra de “Tokio Blues” se inspira directamente en la novela *Tokio Blues (Norwegian Wood)*, publicada en 1987 por el escritor japonés Haruki Murakami. En la canción, la letra encarna la voz y mente de Toru Watanabe, el protagonista de la obra que vive en la ciudad de Tokio, y convierte el relato en una confesión íntima. Desde esa primera persona, Toru se dirige a Naoko, la joven de la que se enamora, hablándole desde la distancia, desde Tokio, mientras ella no está presente. Cabe destacar que, aunque la novela esté ambientada a finales de la década de 1960, la canción se centra más en la historia romántica que inspira la trama, dejando a un lado el contexto histórico de la época en que Murakami se inspiró.

La primera estrofa alude al inicio de la obra, donde se narra la muerte de Kizuki, el mejor amigo de Toru y novio de Naoko. Este suceso marca profundamente a ambos y propicia su reencuentro. Con el paso del tiempo, Toru y Naoko comienzan a enamorarse, aunque ella se encuentra internada en la residencia Ami, un sanatorio situado al norte de Kioto, mientras Toru permanece en Tokio sin tener noticias suyas. En un momento de la novela, Toru decide emprender viaje en autobús para visitarla en el sanatorio. Allí comparten un encuentro amoroso y pasean por el bosque de la zona, escena que se describe de forma explícita en la tercera línea. No obstante, la estancia junto a Naoko es breve, lo que intensifica en Toru el sentimiento de añoranza.

El preestribillo hace referencia a la relación de amistad entre Toru y Nagasawa, compañeros de residencia universitaria, marcada por los excesos y los impulsos hedonistas que los llevan a salir cada sábado por la noche en busca de diversión. Recorren bares, seducen a mujeres y mantienen encuentros acompañados de alcohol y otras posibles sustancias.

Sin embargo, esos placeres momentáneos no logran llenar el vacío que Toru siente por la ausencia de Naoko. Cada vez que el protagonista regresa a casa y observa las luces de la ciudad por la noche, la recuerda con melancolía. Entonces se sumerge en pensamientos y dudas sobre la incierta situación de Naoko en el sanatorio, dejando en evidencia que, pese a la distracción, su nostalgia sigue intacta.

En la segunda estrofa se menciona el hecho de conocer a nuevas personas. Sin embargo, aunque Toru entable nuevas relaciones o vínculos amistosos, continúa enviando cartas a Naoko para expresarle cuánto la echa de menos. Los dos últimos versos de la estrofa ("El verde de esta ciudad no es el mismo que el que te rodea") introducen el color verde como un juego de palabras con doble significado. Por un lado, puede entenderse de forma literal, aludiendo al verde de los árboles, como si afirmara que "los árboles de Tokio no son los mismos que los de Kioto", marcando la dicotomía entre ambas ciudades: Tokio, más urbana y bulliciosa, frente a Kioto, más rústica, orgánica e incluso idílica. Por otro lado, la palabra "verde" en japonés se traduce como *midori*, lo que remite al personaje de Midori Kobayashi, la otra chica a la que Toru conoce en la universidad y con quien entabla una amistad. Este segundo sentido podría interpretarse como "la Midori de esta ciudad no es la misma que la de allí", sugiriendo que mientras Toru está en Kioto con Naoko no percibe a Midori de la misma manera que cuando se encuentra en Tokio y comparte tiempo con ella.

Los dos últimos versos ("Una vez tuve una chica ¿o debería decir que ella una vez me tuvo a mí?") son una traducción directa de los primeros versos de la canción "Norwegian Wood (This Bird Has Flown)" de la banda británica The Beatles ("I once had a girl or should I say she once had me?"). Esta canción no solo dio título a la novela de Haruki Murakami, sino que también aparece dentro de la propia obra, interpretada con guitarra por Reiko Ishida, la compañera de habitación de Naoko en el sanatorio, y sirvió como fuente de inspiración para Murakami al desarrollar la historia.

7.3. *Producción vocal*

En el City pop, las voces de los artistas recibían muy poco procesamiento, limitándose generalmente a una abundante reverberación para generar un aura mística y nostálgica. Habitualmente, estas voces se acompañaban de coros que dialogaban con la voz principal, también tratados con generosa reverberación. A diferencia de muchas canciones actuales, en la mayoría de los casos de las canciones de este género, los coros eran interpretados por voces distintas a la del artista principal.

En “Tokio Blues” sucede exactamente lo mismo: la voz principal se mantiene fiel al estilo clásico ochentero, de una manera orgánica y sin efectos electrónicos, reforzando ese ambiente mágico y etéreo tan característico. Al mismo tiempo, los coros interpretados por la vocalista Martina Herrero representan la imaginación de Toru: la voz femenina e idealizada de Naoko y los recuerdos que él guarda de ella mientras se encuentra en Tokio, lejos del sanatorio. Estos coros aportan un carácter místico y etéreo, ya que están procesados de la misma manera que los coros de las piezas de City pop originales de esa época, conservando la rusticidad y calidez en el sonido.

8. MAGIC! (feat. BDG & Hidden Vris)

8.1. *Instrumentación*

Durante la década de 2010, correspondiente al período Heisei (1989-2019), uno de los géneros musicales más populares, especialmente entre los jóvenes, fue el EDM (Electronic Dance Music), junto con el J-Pop y el Idol Pop. Fue en esta época cuando Japón experimentó una nueva ola de influencia de la música occidental, proveniente sobre todo de países como el Reino Unido, Suecia y Estados Unidos. Este fenómeno se manifestó principalmente a través de la gran producción de remixes, *beats*[16] futuristas y la masiva incorporación de sintetizadores y sonidos electrónicos en las producciones musicales.

Paralelamente, en Japón, a partir de marzo del 2000 se empezaron a desarrollar los Vocaloids, originalmente llamado Proyecto Daisy, programas de software de síntesis de voz que permitían crear canciones interpretadas por voces digitalmente pregrabadas.

Fue durante la década de 2010 cuando los Vocaloids colisionaron con el EDM, dando lugar a un fenómeno musical de gran popularidad. Canciones como "Luka Luka ★ Night Fever" de Megurine Luka (2009), "PoPiPo" (2007) y "Tell Your World" (2012), ambas de Hatsune Miku, la figura Vocaloid más icónica, jugaron un papel fundamental en la difusión y consolidación de este nuevo estilo, sobre todo entre los jóvenes de la década.

"Magic!", refleja claramente la fusión de Vocaloid y EDM al estilo japonés, destacando el uso de sintetizadores con acordes luminosos y melodías brillantes, en lugar de tonalidades menores, propias de la música electrónica occidental. Su tempo acelerado y los sonidos de percusión sintéticos son características muy distintivas del *Hyperpop*, un estilo que también ha ganado gran popularidad en Japón.

En la parte instrumental se utilizan dos tipos de sintetizadores: los *pads*[17] y los *plucks*.[18] Los *pads* actúan como protagonistas a lo largo de toda la canción, ya que son los que ofrecen los acordes, mientras que los *plucks* introducen el *leitmotiv* a partir de la segunda mitad del último estribillo, apareciendo también al final del primer estribillo y en la introducción instrumental.

[16] *Beats*: instrumentales.
[17] *Pads*: sintetizadores que marcan acordes de manera sostenida.
[18] *Plucks*: sintetizadores cortos que marcan melodías rítmicas, de manera arpegiada o punzante.

El bajo de la parte instrumental es de tipo 808, al que se le ha añadido distorsión para darle más presencia y rugosidad, junto con un efecto de *sidechain*[19] que genera ese bombeo rítmico característico. Estos recursos son fieles a la tradición de los bajos en las producciones EDM a nivel internacional, aportando energía y dinamismo a toda la pista.

[19] *Sidechain*: técnica donde un sonido (como el bombo) controla la compresión de otro (normalmente un bajo de tipo 808 o sintetizadores), creando un efecto de bombeo rítmico en la mezcla.

8.2. *La juventud*

「**ESTROFA I: Kim Miguel**」
人々、いつも同じこと
話してると聞いてる
街の色、変わらぬよ
ここの花の命が消えた

朝に目覚めた時
毎日耳を刺すのは
同じ音の繰り返し

「**PREESTRIBILLO I: Kim Miguel**」
Y no quiero repetir el patrón
Y ya no quiero encerrarme
En el mismo jarrón

「**ESTRIBILLO: Kim Miguel**」
自由になること、it's magic!
自分で歩くの、it's magic!
真夜中の空、it's magic!
やっと息ができるよ

「**ESTROFA II: Hidden Vris**」
Sé que me quieres con la carita limpia
Pero quiero aprovechar este lienzo
Puede que la mayoría sienta miedo
Seré cringe pero soy libre como una cría

「**ESTROFA III: BDG**」
Bright colors, I'm always shining
Indiferente de lo que diga la gente
Entes sin mente en un mismo recipiente
I wanna break it, prefiero ser diferente

「**PREESTRIBILLO II: Kim Miguel**」
まったく新しい時代だよ
私は変わった。今、離れるの

「**ESTROFA I: Kim Miguel**」
La gente… Siempre les oigo
Hablar de lo mismo
Los colores de la ciudad no cambian
La vida de las flores de aquí se ha esfumado

Cuando me despierto por la mañana
Cada día me tortura los oídos
La repetición de los mismos ruidos

「**PREESTRIBILLO I: Kim Miguel**」
Y no quiero repetir el patrón
Y ya no quiero encerrarme
En el mismo jarrón

「**ESTRIBILLO: Kim Miguel**」
Liberarse… ¡Es magia!
Caminar por mi cuenta… ¡Es magia!
El cielo de medianoche… ¡Es magia!
Por fin puedo respirar

「**ESTROFA II: Hidden Vris**」
Sé que me quieres con la carita limpia
Pero quiero aprovechar este lienzo
Puede que la mayoría sienta miedo
Seré cringe pero soy libre como una cría

「**ESTROFA III: BDG**」
Colores brillantes, siempre brillo
Indiferente de lo que diga la gente
Entes sin mente en un mismo recipiente
Quiero romperlo, prefiero ser diferente

「**PREESTRIBILLO II: Kim Miguel**」
Es una era completamente nueva
He cambiado y ahora dejaré todo atrás

「**ESTRIBILLO: Kim Miguel**」	「**ESTRIBILLO: Kim Miguel**」
自由になること、it's magic!	Liberarse… ¡Es magia!
自分で歩くの、it's magic!	Caminar por mi cuenta… ¡Es magia!
真夜中の空、it's magic!	El cielo de medianoche… ¡Es magia!
やっと息ができるよ	Por fin puedo respirar

La lírica de "Magic!" da voz a todas las tribus urbanas y subculturas juveniles que han surgido principalmente en nuestro siglo y finales del anterior, promoviendo la diversidad y la fragmentación cultural, un fenómeno que también se evidencia en la sociedad japonesa a partir de finales de la década de 1980. Se puede considerar una oda a la libertad humana, al individualismo y a la juventud, así como un himno a la autoestima y a quienes no encajan en lo normativo y tradicional. La canción visibiliza a quienes se atreven a ser diferentes, celebrando la diversidad de identidades y formas de ser.

"Magic!" también representa a las nuevas generaciones que buscan reinventarlo todo: música nueva, cultura nueva, estética nueva y valores renovados. Representa el impulso de romper con los esquemas y tradiciones que se sienten como límites o barreras, una necesidad de velocidad y un ansia de libertad auténtica. Este deseo de romper con rutinas arcaicas y estructuras obsoletas se refleja desde la primera estrofa, donde se critica la monotonía de las ciudades y una sociedad que parece estar estancada y sin avanzar.

El preestribillo refuerza esta voluntad de no repetir los patrones de las generaciones anteriores, con un trasfondo psicológico que alude a la necesidad de acabar con los traumas generacionales heredados del siglo pasado, marcado por guerras y posguerras. Expresa la urgencia de mostrarse de manera auténtica ante el mundo, reivindicando la identidad propia, la salud mental y la aceptación de quienes no encajan en lo considerado "normal", sin importar si resultan extraños, "bichos raros" o personas *cringy*.[20] Esta canción celebra la diversidad y la autenticidad por encima del juicio social, las críticas y la marginación.

Finalmente, el estribillo simboliza la liberación absoluta: un estallido de un mundo idílico y de ensueño donde todo es mágico y cada persona puede vivir a su manera, libre de prejuicios y comentarios destructivos y marginales por parte de la multitud normativa.

[20] *Cringy*: vergonzoso en el sentido de dar vergüenza ajena.

8.3. *Producción vocal*

La voz principal, junto a la de la artista gallega BDG y la de la artista franco-española Hidden Vris, presentan un procesamiento sonoro especialmente complejo. Siguiendo las técnicas características tanto del EDM como del género Vocaloid, las voces incorporan un uso intensivo del *autotune*, además de efectos como *flanger*[21] y *chorus*,[22] que aportan una textura robótica y casi artificial. Este tratamiento vocal no solo refuerza la estética electrónica del tema, sino que evoca directamente la sonoridad sintética propia de los Vocaloids, dotándola de exotismo e irrealidad en comparación con géneros musicales previos a esa época.

El uso de acordes mayores y luminosos, junto con el *formant shift*[23] en la voz, se relaciona con una parte de la estética japonesa, también presente en la cultura Vocaloid, caracterizada por lo *kawaii* (tierno e inocente). Esto aporta un matiz más "aniñado" en comparación con las voces del EDM occidental, que suelen apoyarse en acordes menores y en una atmósfera más oscura y "adulta".

La presencia de tres voces diferentes no es casual, sino intencionada: representa la diversificación juvenil en sí misma. La estética, el color vocal y el estilo de cada intérprete difieren considerablemente entre sí, lo que refuerza de manera clara la idea de visibilizar la diversidad tanto artística como social.

[21] *Flanger*: efecto sonoro que aporta una textura electrónica y metálica a una pista de sonido.
[22] *Chorus*: efecto sonoro que duplica una pista mono para expandirla a nivel estéreo, creando sensación de amplitud artificial.
[23] *Formant shift*: modulador de voz que agrava o agudiza el timbre de una pista de voz de manera artificial.

9. OWARI

9.1. *Instrumentación*

Tras varias décadas de innovación musical a nivel internacional, nos encontramos actualmente en una era marcada por la nostalgia, en la que todo aquello que recuerda al pasado es recibido con especial interés y una carga emocional de melancolía y anhelo.

"Owari" es el cierre del álbum y reúne a todos los instrumentos empleados a lo largo de las ocho canciones anteriores: el *shamisen*, el bajo 808, el *koto*, los sintetizadores, el *biwa*, los *plucks*, el *taiko*, la percusión electrónica, los tambores de piel, la flauta de hueso, entre otros. De este modo, la pieza funciona como una síntesis sonora del recorrido del proyecto.

Asimismo, esta tendencia no solo refleja una era de nostalgia, sino también un contexto de fusión musical a gran escala, en el que la combinación de sonidos antiguos e instrumentos tradicionales con géneros contemporáneos como el pop o la música electrónica se ha vuelto cada vez más habitual y presente en la producción musical actual.

En este sentido, la combinación de todos los instrumentos plantea un proceso de autocuestionamiento sobre el futuro de la música: ¿qué va a ocurrir con la música en los próximos años, décadas y siglos? ¿Se crearán nuevos instrumentos? ¿O, por el contrario, nos mantendremos en una dinámica de fusión basada en la combinación de los mismos sonidos existentes? ¿Nos encontraremos ante un estancamiento permanente o avanzaremos hacia nuevas formas de expresión musical? ¿Hasta dónde vamos a llegar?

9.2. *El final*

「**ESTROFA I**」	「**ESTROFA I**」
全てが終わる時	Cuando todo termine
何も同じじゃない	Nada volverá a ser igual
井戸の向こうには	Más allá del pozo
場所があるだろう	Probablemente haya un lugar
また自分に会える	Donde pueda reencontrarme
「**CLIMAX**」	「**CLIMAX**」
山の霊の橋	El puente de los espíritus de la montaña
It's Magic!	¡Es magia!
Don't mess with The Empress	No te metas con la Emperatriz
げんじ	Genji…
君覚えてる	Te recuerdo
コスモス	Cosmos…
「**ESTRIBILLO**」	「**ESTRIBILLO**」
Más allá del pozo	Más allá del pozo
Más allá del pozo (金毘羅船々)	Más allá del pozo (¡barcos de Konpira!)
Más allá del pozo	Más allá del pozo

La palabra “owari” en japonés significa “final”, por lo que no se limita únicamente al cierre de un álbum musical, sino que también puede entenderse como la representación del final de una etapa vital. Esta transición puede estar vinculada a experiencias diversas, como la pérdida de un ser querido, una ruptura amorosa o amistosa, el final de una etapa laboral, un cambio de residencia o incluso una transformación profunda de la identidad personal y espiritual.

En este punto de cierre, tras la finalización de un ciclo, el individuo suele enfrentarse a un proceso de reflexión en el que surgen un sinfín de preguntas sobre el futuro y sobre el sentido de su vida a partir de ese momento. Este estado puede interpretarse como una crisis existencial, en la que, a pesar de la incertidumbre, persiste una esperanza por encontrar un lugar en el que alcanzar la plenitud emocional, la felicidad y el reencuentro consigo mismo.

En este sentido, “Owari” no representa únicamente un cierre definitivo, sino también la apertura de una nueva etapa completamente desconocida: un vacío inevitable al que lanzarse sin expectativas ni rumbo. Se trata, por tanto, de un final que es al mismo tiempo un inicio, de modo que esta última canción encarna simultáneamente el cierre de un ciclo y el comienzo de otro.

En relación con este cierre de ciclo, la canción concluye con la caída progresiva de la reverberación de una flauta, mientras que la primera pieza, “Dogū”, se inicia con una flauta de hueso. De este modo, ambas flautas, además de compartir la misma tonalidad, funcionan como un recurso de cohesión narrativa que refuerza la idea de cierre y retorno, convirtiendo el álbum en un proyecto circular de estructura epanadiplósica.

Al mismo tiempo, la disolución final de la flauta en esta última canción sugiere un final abierto, manteniendo la sensación de continuidad y dejando implícita la posibilidad de un nuevo comienzo.

9.3. *Producción vocal*

El inicio de la pista sugiere una continuidad directa con la canción anterior; sin embargo, pronto se introduce una línea de piano que evoca la estética de los finales cinematográficos nostálgicos. La voz presenta un elevado nivel de reverberación y procesamiento vocal, lo que genera una atmósfera etérea, nostálgica y ligeramente angelical, reforzando la sensación de distanciamiento progresivo respecto al ciclo que acaba de concluir.

A partir de la mitad de la canción, se mencionan los títulos de todas las canciones del álbum, funcionando como un recurso de recapitulación que recuerda vivencias anteriores. De este modo, todas las piezas quedan integradas en un único momento de cierre, que sintetiza el recorrido del proyecto antes de dar paso más allá, hacia una nueva etapa.

¿Por qué *Más allá del pozo*?

El título del álbum, *Más allá del pozo*, no solo coincide con el de la cuarta canción, que actúa como canción principal del proyecto, sino que adquiere un significado que trasciende esta correspondencia; lejos de ser una simple elección nominal, el título funciona como un concepto integrador que engloba y articula el conjunto del álbum, dotándolo de una dimensión simbólica más profunda y cohesionada.

Más allá del pozo es un título polisémico que admite múltiples interpretaciones. Puede entenderse como la superación de un espacio físico, pero también como el tránsito que va más allá de una etapa vital o de mentalidad, implicando un proceso de transformación personal que conduce a ir más allá de los propios límites. En este sentido, el concepto se despliega en diversos niveles de significado:

1. **"Más allá del dolor"**: tras atravesar una etapa de duelo, ya sea por una pérdida amorosa, un abandono o la muerte de un ser querido, el álbum puede interpretarse como un recorrido por el proceso de enfrentamiento y superación del sufrimiento. En este sentido, el proyecto traza una evolución emocional que culmina en la última canción, entendida como la resolución o superación de dicho duelo.
2. **"Más allá de la vida"**: el álbum también puede leerse como una metáfora de la propia existencia, desde el nacimiento hasta la muerte, en paralelo con la evolución histórica de Japón. La primera canción, basada en el período Jōmon, simboliza los orígenes, mientras que las piezas intermedias representan el crecimiento, la madurez y la acumulación de experiencias. El cierre del álbum remite, por tanto, al final de la vida y abre una reflexión sobre lo que puede existir más allá de ella, planteando interrogantes sobre la posibilidad de continuidad o reencuentro tras la muerte.
3. **"Más allá de las barreras mentales"**: desde otra perspectiva, el álbum se presenta como una ruptura de los estereotipos asociados a la música japonesa, frecuentemente reducida a unos pocos géneros que no reflejan su diversidad real. En este contexto, el "pozo" puede interpretarse como una metáfora de la mentalidad cerrada y de las visiones reduccionistas sobre culturas ajenas, frente a las cuales el proyecto propone una mirada más amplia y compleja.

4. **“Más allá de la norma”**: el álbum se configura como un ejercicio de experimentación y exploración sonora, en el que se cuestionan y trascienden estructuras convencionales, especialmente aquellas propias del pop. Se propone una serie de piezas que, en gran medida, respetan la instrumentación característica de cada período histórico, manteniendo fidelidad estética y musical, aunque incorporan una dimensión contemporánea a través del tratamiento vocal, que actúa como hilo narrativo y conector a lo largo de todo el proyecto.
5. **“Más allá en dos direcciones”**: el concepto de “ir más allá del pozo” puede interpretarse como un movimiento en dos direcciones complementarias.

   Por un lado, implica un descenso hacia el interior, entendido como una inmersión en la experiencia, en la que el individuo se adentra progresivamente en el propio “pozo” como metáfora de exploración, búsqueda y descubrimiento de nuevas realidades o significados. Este movimiento descendente se asocia con la introspección y con el proceso de profundizar en uno mismo o en el propio recorrido del álbum.

   Por otro lado, el concepto también puede entenderse como un movimiento ascendente: partir desde el interior del pozo para dirigirse hacia arriba y salir de él. En este caso, la metáfora se vincula con la superación, la trascendencia y la búsqueda de un estado más allá de lo inmediato o lo terrenal. Este ascenso implica un proceso de liberación, orientado hacia la consecución de bienestar, sentido y, en última instancia, hacia la aspiración de encontrar un lugar mejor.

Estética visual y referencias estilísticas

El álbum presenta una estética visual esencialmente monocromática, basada principalmente en tonalidades terrosas, especialmente marrones claros y marrones oscuros o café. Esta paleta cromática está directamente relacionada con la naturaleza del propio proyecto, que se caracteriza por una fuerte dimensión orgánica, tanto en la instrumentación como en los ritmos y en la presencia predominante de la percusión a lo largo de la mayoría de las composiciones.

La principal inspiración para el diseño de la portada y la elección de los colores procede de la estética *wabi-sabi*, ampliamente presente en la cultura japonesa. Esta corriente estética se fundamenta en la apreciación de la belleza en la imperfección, lo incompleto y lo efímero, valorando lo natural, lo orgánico y lo sencillo por encima de lo artificial o excesivamente pulido. Este enfoque conecta directamente con la paleta terrosa del álbum y con su carácter sonoro "crudo" y orgánico, centrado en la textura y la materialidad de los instrumentos y las capas de voz.



Figura 1

Hon'ami Kōetsu, Cerámica Shino, cerámica esmaltada, principios del siglo XVII, periodo Edo temprano, Japón.

Fuente: elaboración propia a partir de Hon'ami Kōetsu.



Figura 2

Jardín de rocas del templo Ryōan-ji, jardín zen, finales del siglo XV, periodo Muromachi, Kioto, Japón.

Fuente: elaboración propia a partir del templo Ryōan-ji.

Paralelamente, otra de las influencias principales es la pintura monocromática japonesa *sumi-e*, principalmente del pintor japonés Sesshū Tōyō, caracterizada por el uso de una gama cromática muy reducida, generalmente dos o tres tonos, y por trazos simples y expresivos, más centrados en la esencia del gesto que en el detalle minucioso o la precisión realista.



Figura 3

Sesshū Tōyō, Paisaje de Amanohashidate, tinta sobre papel, c. 1501–1507, periodo Muromachi, estilo suiboku-ga.

Fuente: elaboración propia a partir de Sesshū Tōyō.



Figura 4

Kanō Motonobu, Paisaje en tinta, tinta sobre papel, siglo XVI, periodo Muromachi tardío, escuela Kanō.

Fuente: elaboración propia a partir de Kanō Motonobu.



Figura 5

Sesshū Tōyō (atribuido), Aves y flores, tinta sobre seda, periodo Muromachi.

Fuente: elaboración propia a partir de Sesshū Tōyō.



Figura 6

*Sesshū Tōyō, Haboku Sansui (*破墨山水*), tinta sobre papel, c. 1495, periodo Muromachi.*

Fuente: elaboración propia a partir de Sesshū Tōyō.

Otra de las referencias en el desarrollo de la estética visual del álbum son las pinturas prehistóricas rupestres, especialmente las halladas en Europa. Aunque a primera vista pueda parecer incongruente que un proyecto centrado en la cultura japonesa incorpore influencias de origen occidental, lo cierto es que ambas tradiciones artísticas comparten rasgos significativos: una paleta casi monocromática con colores ocres, la simplicidad formal, la conexión directa con la naturaleza y un marcado carácter terrenal. Estos elementos convergen con la identidad sonora del álbum, definida por una estética orgánica y primitiva que refuerza la coherencia entre lo visual y lo musical.



Figura 7

Bisonte de la Cueva de Altamira, pintura rupestre policroma, c. 15.000–13.000 a.C., periodo Magdaleniense, arte paleolítico superior.

Fuente: elaboración propia a partir de la Cueva de Altamira (Cantabria, España).



Figura 8

Caballos de la Cueva de Lascaux, pintura rupestre policroma, c. 17.000 a.C., periodo Magdaleniense, arte paleolítico superior.

Fuente: elaboración propia a partir de la Cueva de Lascaux (Francia).

La portada

La portada, realizada por la especialista en Asia Oriental Eva Hu, representa un pozo inspirado en los que aparecen en las representaciones teatrales de *Izutsu* (*El pozo*), de Zeami Motokiyo. Este pozo, en una primera lectura visual, puede interpretarse como una maceta con una planta o incluso como un cubo o caja. Sin embargo, esta ambigüedad es intencionada, ya que los pozos japoneses tradicionales no suelen presentar la profundidad característica de los modelos más habituales en contextos occidentales. En este sentido, la aparente escasa profundidad del pozo invita a una reflexión e interpretación más allá de su forma inicial, estimulando la curiosidad del espectador y planteando la posibilidad de que, pese a su apariencia superficial, pueda existir una mayor profundidad oculta de la que se percibe a simple vista.



Al igual que en las *sumi-e*, el trazo es sencillo y depurado, sin un exceso de detalle en las hojas de la planta asociada al pozo. Además, el pozo no contiene agua, lo que se vincula directamente con la técnica del vacío, ampliamente utilizada en la pintura monocromática de Asia Oriental, especialmente en representaciones paisajísticas de montañas sin fondo o sin base aparente, que transmiten la sensación de elementos flotantes o suspendidos en el espacio. Esta técnica se fundamenta en la omisión deliberada de elementos visuales, con el objetivo de invitar al espectador a completar mentalmente aquello que no se muestra, estimulando así la imaginación.

Conclusiones

Realizar un álbum basado en una de las culturas que más me han inspirado a lo largo de mi vida, especialmente durante la adolescencia, y al mismo tiempo asumir el reto de escribir canciones en japonés tomando como referencia manifestaciones artísticas de hace siglos, ha sido una experiencia llena de contrastes. El proceso ha oscilado entre la dificultad inicial de no saber cómo construir una canción pop a partir de músicas tan antiguas, desde los primeros vestigios sonoros de hace más de 16.000 años hasta concepciones muy alejadas del lenguaje musical contemporáneo, y, por otro lado, el descubrimiento de una conexión profunda con géneros como el City pop o el *gagaku*, que han despertado en mí el deseo de seguir investigando y creando a partir de estas tradiciones.

Más allá del pozo no solo se ha convertido en mi segundo álbum de estudio, sino también en el proyecto más grande e íntimo que he realizado hasta el momento. Ha sido, en esencia, un compendio de reflexiones, experiencias, crisis existenciales y pérdidas vividas en los últimos años, que de una forma u otra sentía la necesidad de canalizar a través de nueve canciones.

Además, cada una de las piezas posee su propia identidad y universo simbólico, con elementos o personajes propios, como el chamán en "Dogū", la flor del cosmos en "Cosmos Elegy" o la voz encarnada de Toru Watanabe en "Tokio Blues". Esta individualidad dota a cada canción de una personalidad particular, algo que relaciono directamente con las distintas etapas de la vida, el cambio constante y la evolución de la identidad, la mentalidad y la percepción de uno mismo.

Este álbum está estrechamente relacionado con el concepto de "camino", en tanto que su escucha, interpretación y análisis, tanto de las letras como de las referencias culturales y estéticas que lo conforman, puede entenderse como un proceso de recorrido progresivo. En este sentido, explorar qué quisieron expresar autores y autoras de hace siglos, reinterpretarlo y trasladarlo a un contexto contemporáneo hasta llegar a una identificación personal, puede equipararse a una forma de peregrinaje.

En este punto, resulta pertinente pensar en experiencias como el Camino de Santiago, en las que cada peregrino emprende la ruta por motivos distintos, a menudo vinculados con la necesidad de reflexión, búsqueda interior o cierre de una etapa vital. Durante este recorrido, el individuo se enfrenta a sus propios "pozos" emocionales mientras avanza en un entorno natural que acompaña y condiciona ese proceso de introspección. De forma paralela, alcanzar el destino final físico, como la catedral de Santiago de Compostela, puede interpretarse como el cierre de un ciclo emocional o vital.

Más allá del pozo se concibe, por tanto, como una mirada hacia el horizonte que, en un inicio, puede percibirse desde el miedo, la incertidumbre, la apatía o incluso la indiferencia ante lo desconocido, pero que, a medida que el camino avanza, se vuelve progresivamente más cercano y comprensible, despertando una mayor motivación por descubrir lo que hay más allá.

Como en cualquier camino, el recorrido no es lineal: en él conviven la tristeza, la alegría, el miedo, la frustración, la satisfacción e incluso el disfrute. Esta alternancia de experiencias, con sus luces y sombras, es precisamente lo que configura el proceso en su conjunto y lo que contribuye a la formación de la identidad. En última instancia, es la interacción entre todos estos elementos la que da sentido al trayecto y define aquello que somos en el presente.

En este sentido, el proyecto no solo representa el cierre de un ciclo creativo, sino también la apertura de nuevos caminos de exploración artística y personal, entendiendo que todo final implica, al mismo tiempo, la posibilidad de un nuevo comienzo.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi agradecimiento a todas las personas que han hecho posible la realización de este Trabajo de Fin de Grado y del proyecto musical *Más allá del pozo*, acompañándome, apoyándome y contribuyendo de distintas maneras a su desarrollo.

En primer lugar, agradezco a mi tutor, Albert Nolla Cabellos, por su seguimiento constante del proyecto, así como por sus consejos, orientación y evaluación, que han sido fundamentales para poder desarrollar el trabajo de manera estructurada y eficiente.

De manera especial, quiero dedicar un agradecimiento a Maria de los Ángeles Martínez Rosales, cuya ayuda ha sido esencial en la cohesión, organización y estructuración del trabajo. Su apoyo continuo, tanto a nivel académico como artístico, ha sido clave en el desarrollo de este proyecto.

Asimismo, agradezco la colaboración de todas las personas que han participado en el álbum desde el ámbito musical y artístico:

A Demy Kar, por su participación vocal como corista en el mantra de "Más allá del pozo", aportando una dimensión interpretativa fundamental a la pieza.

A Lizzie, por su aportación vocal en "Cosmos Elegy", siendo esta la primera colaboración dentro del proyecto y contribuyendo de manera significativa a la atmósfera de la canción.

A Martina Herrero y a Elena González, por su participación en "Tokio Blues", aportando coros principales y armonías vocales respectivamente, enriqueciendo la dimensión vocal de la pieza.

A Carolina Díaz (BDG) y Hidden Vris, por su colaboración en "Magic!", contribuyendo tanto en la interpretación vocal como en la composición de letras y coros, aportando una diversidad artística a la canción.

Finalmente, agradezco a Eva Hu, por la creación de la portada del álbum, cuya propuesta visual ha sido fundamental para construir la identidad estética del proyecto.

Bibliografía

aki tenten. (2016). *ten ten: KONPIRA FUNE FUNE* 金比羅船々 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=LZVhhSZFHlY

アマンの竹笛ch. (2018). *handmade flute (jomon bamboo flute)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jfVxwWXiRDk&t=15s

Anexo: Emperadores de Japón. (s.f.). *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Emperadores_de_Jap%C3%B3n

Anónimo (tradición zen). (finales del siglo XV). *Jardín de rocas del templo Ryōan-ji* [Jardín zen]. Templo Ryōan-ji, Kioto, Japón.

Ariwara no Narihira. (2024). *Ise Monogatari* (J. de Esteban Baquedano, Trad.). Satori Ediciones.

Bisonte de la Cueva de Altamira. (c. 15.000–13.000 a.C.). *Pintura rupestre policroma* [Pintura]. Cueva de Altamira, Cantabria, España.

bushidojo. (2024). *Historia y cultura del tambor Taiko en Japón*. *Bushi Dojo*. https://bushidojo.wordpress.com/2024/01/25/historia-y-cultura-del-tambor-taiko-en-japon/

Caballos de la Cueva de Lascaux. (c. 17.000 a.C.). *Pintura rupestre policroma* [Pintura]. Cueva de Lascaux, Francia.

[Columna] La ilusión del EDM: Celebrando y reconstruyendo en la era digital. (2025). *Monumental Movement*. https://monumental-movement.jp/es/column-edm/

El arte del Koto: Tradición musical japonesa. (s.f.). *TURISMOJAPON.COM*. https://turismojapon.com/koto-instrumento-musical-de-cuerda/

EXM_AKODA. (2024). *konpira fune-fune #traditional #game #japan* [Video]. YouTube. *https://www.youtube.com/shorts/5kdGNBWy5r8*

Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Zeami Motokiyo*. Editorial Biografías y Vidas. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zeami.htm

Hatsune Miku. (2007). *PoPiPo* [Canción].

Hatsune Miku. (2012). *Tell Your World* [Canción].

Hon'ami Kōetsu. (principios del siglo XVII). *Cerámica Shino* [Cerámica esmaltada]. Japón.

Instrumentos tradicionales japoneses. (2015). *Mundo Japón*. https://bartjapanworld.blogspot.com/2011/08/instrumentos-tradicionales-japoneses.html

IZUTSU. (s.f.). *Artes Escénicas de Japón*. https://www.japonartesescenicas.org/teatro/generos/noh/obras/izutsu.html

Kanō Motonobu. (siglo XVI). *Paisaje en tinta* [Tinta sobre papel]. Japón.

Kawagoe, A. (2016). *Jomon culture (10,500–300 B.C.): Clothing, music and body adornment*. Facts and Details. https://factsanddetails.com/japan/cat16/sub105/entry-5282.html

Kim Miguel. (2025). *madp inspos* 🕳️🎎 [Playlist]. Spotify. https://open.spotify.com/playlist/7cdTdTQEMXhbcHvE3rOSa5?si=f17dbbf38b874d3d

Matsubara, M. (2008). *Mayonaka no Door ~ stay with me* [Canción]. En *Miki Matsubara Best Collection*. ポニーキャニオン.

Megurine Luka. (2009). *Luka Luka ★ Night Fever* [Canción].

Murakami, H. (1987). *Tokio Blues (Norwegian Wood)*. Tusquets.

Murasaki Shikibu. (2013). *Genji Monogatari* (Suyematz Kenchio, Trad.). LibriVox.

Musical Ark. (2012). *Cosmos Elegy (コスモスの悲歌) A mysterious Japanese waltz on 78 rpm record*. *Ceints de bakélite*. https://ceintsdebakelite.com/2012/01/29/cosmos-elegy-%E3%82%B3%E3%82%B9%E3%83%A2%E3%82%B9%E3%81%AE%E6%82%B2%E6%AD%8C-a-mysterious-japanese-waltz-on-78-rpm-record/

Music and musical instruments the Jomon people made. (2010). *Heritage of Japan*. https://heritageofjapan.wordpress.com/just-what-was-so-amazing-about-jomon-japan/ways-of-the-jomon-world-2/customs-of-the-jomon-people/music-and-musical-instruments-the-jomon-people-made/

Nemoto, M. (2012). *Cosmos Elegy* [Canción]. En *Japanese Retro Hits - The Pre War Years, Volume 2*. MUSICAL ARK.

Noh Drama: Ten Plays from the Japanese (UNESCO Collection of Representative Works). (2012). Tuttle Publishing, Lightning Source Inc.

Noh Theatre Explained. (2021). *Noh Play Izutsu Explained (with subtitles and annotations)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=djfHEPC08c8&t=1427s

Ono, S. (2005). *Is there a homogeneous Japanese nationality?* NCRR. https://ncrr-la.org/news/5-17-05

oqd0bpo. (2010). *KUMADA KAHORI -- Nasuno Yoichi* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=bnt4CSZVJy8

ototatchinuru18. (2010). *Toshi Tsuchitori Jomonko Live 95* 土取利行 縄文鼓ライブ*95* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=72FCdwcd0c4&t=56s

Revista Ecos de Asia. (2019). *El nacimiento de VOCALOID, o cómo crear la voz del futuro*. *ECOSDEASIA*. https://ecosdeasia.es/nacimiento-vocaloid-crear-la-voz-del-futuro/

Rivera, A. (2023). *Qué es el City Pop, la banda sonora de los fatídicos años ochenta en Japón que definió 'Lost in Translation'*. *Esquire*. https://www.esquire.com/es/actualidad/musica/a45097762/lost-in-translation-city-pop-japones/

RoYuMi. (2023). *Koto – Instrumento Nacional de Japón*. Royumi.com. https://royumi.com/es/koto-instrumento-nacional-de-japon/

Rosales, A. (2025). *Teatro Nō: la Esencia de la Cultura Japonesa*. Rafkintu. https://trafkintu.com.ar/andredark/teatro-no-la-esencia-de-la-cultura-japonesa/

Ryūkōka. (s.f.). *History of Sound*. https://historyofsound.com/ryukoka/

Ryūkōka. (s.f.). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Ry%C5%ABk%C5%8Dka

SENZO. (2022). *Emotional Melodic Biwa Solo "Rengoku" -煉獄- (Japanese traditional instrument)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=O6_H99VRWlM

Sesshū Tōyō. (c. 1495). *Haboku Sansui (*破墨山水*)* [Tinta sobre papel]. Japón.

Sesshū Tōyō. (c. 1501–1507). *Paisaje de Amanohashidate* [Tinta sobre papel]. Japón.

Sesshū Tōyō. (s. XV–XVI). *Aves y flores* [Tinta sobre seda]. Japón.

signbear999. (2023). コスモスの悲歌. *Lyrics Translate*. https://lyricstranslate.com/en/mitsuko-nemoto-kosumosu-no-hika-lyrics.html

Shō (instrumento). (2024). *AcademiaLab*. https://academia-lab.com/enciclopedia/sho-instrumento/

The Beatles. (1965). *Norwegian Wood (This Bird Has Flown)* [Canción]. En *Rubber Soul (Remastered 2009)*. EMI Catalogue.

Tsuzumi. (s.f.). *Reino Minerales*. https://www.reino-minerales.es/musicologia/instrumentos-musicales/tsuzumi/

UNESCO. (2009). *Gagaku* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5OA8HFUNfIk&t=154s

Victor Shonen Minyokai. (1991). *Kompira Funefune* [Canción].