

ROCK & POP, POÉTICAS SONORAS DE LA MASIVIDAD

ROCK & POP, SOUND POETICS OF MASSIVENESS

Julio Schinca / julioschinca@gmail.com

María Verónica Benassi / mariaverobenassi@gmail.com

Gastón Paganini / gastonandresp@hotmail.com

Juan Ignacio Ricard / juaniriard@gmail.com

Cecilia Segura / ceciliags_88@hotmail.com

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 16/09/2021
Aceptado: 02/03/2022

RESUMEN

El Rock & Pop son géneros constitutivos de la música popular urbana contemporánea. Sus inicios, durante la segunda mitad del siglo XX, son inseparables de una industria cultural que, para ese entonces, ya estaba muy desarrollada. Por ello, sus producciones con un alcance masivo y global, propiciaron una poética particular. Su potencia fascinó a la juventud instaurando ritos identitarios, tipos de consumo, ídolos icónicos portadores de diversión, de rebeldía, de ruptura con el mandato adulto instituido. Este escrito sintetiza desde la música y su análisis algo de todo eso. Es el resultado de una investigación -en proceso- realizada en pandemia, en el marco de los Proyectos PIBA, que auspicia la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de La Plata y a quienes estamos plenamente agradecidos.

PALABRAS CLAVE

Rock; pop; masividad; poética; análisis musical

ABSTRACT

The Rock & Pop are genres constitutive of contemporary urban popular music. Its beginnings, during the second half of the 20th century, are inseparable from a cultural industry that, by then, was already highly developed. For this reason, his productions with a massive and global reach, propitiated a particular poetics. Its power fascinated the youth by establishing identity rites, types of consumption, iconic idols bearers of fun, of rebellion, and of breaking with the established adult mandate. This writing synthesizes from the music and its analysis something of all that. It is the result of an investigation -in process- carried out in a pandemic, within the framework of the PIBA Projects, sponsored by the Faculty of Arts, of the National University of La Plata and to whom we are fully grateful.

KEYWORDS

Rock; pop; massiveness; poetics; musical analysis



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

«LA NOCHE LLEGA Y TAL VEZ MAÑANA
NO EXISTA EL TIEMPO CON SOMBRAS [...]»

LUIS A. SPINETTA (1975)

Desde el inicio de los movimientos migratorios del campo a la ciudad -que dinamizó la Revolución Industrial-, hasta la atracción que los grandes centros urbanos irradian sobre poblaciones de la periferia en nuestros días, reflejan el impulso que provoca en cientos de miles de personas en busca de una mejora en su calidad de vida. Este proceso hacia lo urbano -que nunca se detuvo y lleva varios cientos de años-; esta acumulación humana en torno a la ciudad, se proyecta indefectiblemente en nuestra cultura, como la experiencia de lo masivo.

Por lo tanto, si la masividad es una condición de la subjetividad contemporánea, cabe preguntarse en relación al arte: ¿atenta contra la potencialidad poética de una obra artística o musical? Acaso lo mucho, lo repetitivo, lo manufacturado con procedimientos industriales, lo distribuido por canales de comunicación hoy globales, ¿son condiciones que erosionan las metáforas de una producción artística? En el mismo sentido y entendiendo que la producción masiva de objetos, denota una intencionalidad de lo comercial¹ (desde el enfoque voraz del capitalismo, propio de nuestra época), pues entonces ¿es el arte capaz de ser comercial sin resignar calidad poética? Y específicamente, el Rock & Pop, géneros populares urbanos, propiamente vernáculos de la *industria cultural* ¿podrían ser portadores de poéticas de la contemporaneidad?

Estas son algunas de las preguntas, a partir de las cuales se desarrolla el proyecto de investigación denominado «Rock & Pop, poética de la masividad. Análisis de casos sobre música popular urbana»².

DESDE EL COMIENZO

Como todo fenómeno en expansión, fue muy difícil nominar aquello que estaba sucediendo a partir de la década de los cincuenta con la nueva música joven que se expandía por doquier, enloqueciendo a audiencias de todo el mundo. Miguel Grinberg (1970, p.3) escribía por aquellos años intentando definir lo que sucedía: «se trata de una música cosmopolita, un ritmo con la agitación de las grandes ciudades, una cadencia nutrida por el incesante vértigo de las metrópolis y,

1 Según el diccionario «comercio/comercial» significa: negocio que se hace al vender, comprar o intercambiar géneros o productos para obtener beneficios. (Wordreference, s.f)

2 Este proyecto se desarrolló en el marco del Programa BIANUAL PIBA (2019-2020) de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Director Julio Schinca.

en consecuencia, un fermento vital ante costumbres mecanicistas». También Fischerman (2004) nos ofrece un panorama en el que relata las condiciones de producción industrial de la música, los consumos juveniles, sus ritos y las nuevas formas de relacionarse que se iban extendiendo entre las nuevas generaciones:

Los jóvenes bailaban, los tabúes sexuales se liberaban poco a poco, las relaciones entre hombres y mujeres se hacían más francas y directas y, en todo ese intercambio social; tanto la música de baile y entretenimiento como los saberes acerca de ella, resultaron centrales. Los bailes, y en particular los bailes juveniles, no eran algo nuevo, desde ya, ni tampoco el hecho de que los jóvenes tuvieran hábitos culturales distintos de los de los adultos (el jazz y el tango, en las décadas de 1930 y 1940, habían sido consumidos sobre todo por jóvenes). Sin embargo, la importancia que estos ritos juveniles tomaron en la vida social se potenció con una industria en expansión que se alimentó de ellos y, al mismo tiempo, los estimuló con una nueva clase de producción, que les estuvo dedicada. (Fischerman, 2004, p.74)

Y agrega,

Las sociedades urbanas que empezaron a consolidarse a fines de la década de 1950 estuvieron caracterizadas por el lugar progresivamente predominante de la juventud en la formación de hábitos culturales, por nuevas músicas mediadas por la industria y operando como el más fuerte elemento identificador y formador de identidad comunitaria e individual, por la generalización de las posiciones políticas de izquierda en los ámbitos intelectuales y universitarios, por el dominio de las estéticas rupturistas en el arte culto y, cada vez más, por el mutuo interés entre la academia y esas formas del entretenimiento (y también por muchas expresiones de culturas no occidentales) que muchos empezaban a llamar arte popular. En ese contexto nació y creció el rock; en ese marco cultural, parte de ese rock se hizo vanguardista; y en ese paisaje, ese vanguardismo no sólo fue aceptado sino que conquistó niveles de popularidad inéditos. (Fischerman, 2004, pp.75-76)

Estas son algunas de las diferentes variables que dan cuenta de ciertos rasgos de época (muchos aún perduran), en los que se inscribe los comienzos del Rock & Pop.

MICHAEL JACKSON Y LA INVENCIÓN DEL AUDIOVISUAL *THRILLER*

El 2 de diciembre de 1983, se estrenaba en la novel cadena televisiva MTV el video *Thriller*, de Michael Jackson. Curiosamente, el disco titulado de la misma manera había sido lanzado un año antes y ya se encontraba entre los más vendidos de la historia. Para la indagación de este fenómeno musical llamado *Thriller*, establecimos dos preguntas que orientaron el análisis: ¿cómo está hecha? ¿cómo es su textura?

La canción espacialmente tiene dos configuraciones. Una está conformada por la línea de la voz, la figura, que ocupa un rango de una sexta menor (si-sol#) y el uso de pocas alturas, en un registro medio durante las primeras tres estrofas, mientras que en el estribillo hace un salto ascendente a la octava aguda hasta el do# (tónica de la canción); esta parte tiene un comportamiento sumamente pregnante donde usa un rango más grande que el anterior (una octava), por lo que explota la zona del registro agudo, que tímbricamente es más brillante y con más intensidad sonora que en las estrofas. Es importante señalar que en distintas partes se sobre graban voces (del mismo Jackson -que intervienen generando coros como relleno y ampliación de la densidad de la voz- al modo de *muro de sonido*) sobre todo en el estribillo, otorgándole más realce y fuerza a la canción.

La otra configuración, la del acompañamiento (fondo), está formada por varios elementos que suenan complementariamente, generando una trama compleja donde abundan los detalles, especialmente cuidados en el estudio durante la edición y la mezcla. Esto se refleja claramente en la distribución de los sonidos en estéreo de izquierda-derecha (50%-50%) que permiten escuchar cada uno de los materiales sonoros ocupando un lugar que le es irremplazable. Es decir, nada suena de más ni de menos, logrando un rendimiento pleno y una profundidad espacial en la totalidad de la canción. Por otro lado, el set de percusión incluye además de la batería, congas, sonidos sintéticos como el clap que refuerza el segundo *backbeat*³ de cada compás, que ejecuta el redoblante; también guitarras que van haciendo ostinatos o líneas melódicas complementarias; los teclados que cubren el espacio armónico -tipo colchón armónico- y el bajo que junto con el bombo de la batería cubren toda la parte grave de manera constante durante toda la canción. Con intervenciones de forma esporádica aparecen los arreglos de vientos (trompeta, saxo, flauta, trombón) casi como pequeños cortes; y en el momento de más tensión se agrega un órgano de tubos y un theremín creando una sección de suspenso según las películas del género.

Las dos configuraciones descritas se relacionan por subordinación; la línea melódica de la voz sale para adelante dejando al resto en el fondo. Sin embargo, podemos señalar una particularidad: todo acontece en un espacio muy lleno, un espacio habitado por muchos sonidos que cubren simultáneamente desde lo más grave (la línea del bajo), hasta lo más agudo (la propia voz de Michael Jackson o la melodía que hace el *theremin*). Los únicos instantes que se vacía dicho espacio, es en

³ Backbeat: sobre un compás de 4/4 es la acentuación producida por el redoblante de la batería o el clap en el 2 y 4 pulso. Su uso es muy habitual en el Rock & Pop.

los momentos de danza (excepto en el estribillo) o donde avanza la escena cinematográfica. También es importante advertir que la textura no es estática, por el contrario, es sumamente dinámica. Esto hace que alternen zonas muy completas con otras que quedan más vacías, mediante las operaciones de adjunción y sustracción.

Desde el punto de la estética visual, *Thriller* se desarrolla a partir de las tradiciones del género cinematográfico de Terror (a quien hace homenaje), apelando a lo marginal de la otredad: el hombre lobo, los zombis, los muertos deformes amenazantes que vuelven a la vida; todos ellos se reflejan como imágenes de lo informe, de lo negro, de lo sucio, de lo feo y oscuro, a lo que se le teme, por eso las escenas acontecen en la noche, en la calle húmeda y sucia. Esta *pesadilla* está contrastada con la estética de los años dorados del *sueño americano*, la década del cincuenta. Es decir, esta contradicción podríamos pensarla poéticamente como una metáfora que cuestiona profundamente lo dado, incluso el propio lugar segregado de Michael Jackson como artista negro, a quien la MTV (*Music Television*) en el comienzo discriminaba, negándose a emitir sus videoclips por no dedicarse a difundir *música de negros*.

Por último, pensamos que el sujeto de la otredad es el que llamó Hobsbawn (2006) «el hombre común». Este hombre común reflejaría la irrupción contemporánea de lo plebeyo, de lo bárbaro -pensado en clave de *civilización o barbarie*-, de las hordas suburbanas reclamando y peleando por sus derechos, por su lugar en la historia. Más allá de todas las contradicciones que Michael Jackson representa, algo de todo esto se vería reflejado en la poética implícita en sus producciones. Curiosamente, un joven negro, con una imagen infantilizada se convertiría en el *Rey del Pop* en un mundo dominado por la cultura occidental de los *hombres blancos*.

SIGNOS DE SODA STEREO

El 10 de Noviembre de 1986 (tras varios meses de afrontar una crisis personal de Gustavo Cerati, sumada a la presión por un cierre de contrato con la discográfica CBS) Soda Stereo lanza su tercer disco en estudio: *Signos*. Para este entonces la banda ya contaba en su haber con dos discos a cuestas (*Soda Stereo*, 1984 y *Nada personal*, 1985).

Con el lanzamiento de *Signos*, el trío completado por Héctor Zeta Bosio en bajo y Carlos Alberto Charly Ficcchia en batería, no sólo se convierte en la banda del momento en cuanto a masividad y aceptación por parte de la crítica especializada en Argentina, sino que también conquista la

escena del rock en gran parte de Latinoamérica. No deja de ser un dato importante el hecho de que *Signos* sea el primer álbum de rock de una banda argentina que se edita en formato *Compact Disc* en 1988 junto con *Parte de la religión*, cuarto trabajo solista de Charly García.

Con respecto al tratamiento de las alturas, si bien el tema posee un claro centro en la tonalidad de la menor, hace falta estar familiarizado con el procedimiento llamado *Intercambio modal* para poder analizar y comprender los diferentes acordes y escalas que intervienen a lo largo del mismo.

Este procedimiento consiste básicamente en, dada una determinada tonalidad, poder utilizar tanto alturas como acordes derivados del mismo centro pero con su modalidad (mayor/menor) cambiada. Si por ejemplo, se trata de la tonalidad de do mayor, puedo hacer uso de acordes o alturas que pertenezcan a do eólico (mismo centro, diferente modo). Ahora bien, este mismo concepto puede ser ampliado al resto de las variantes escalísticas que proponen tanto las diferentes escalas menores (armónica y melódica) como así también los llamados modos gregorianos, siempre conservando el mismo centro.

De esta manera, en *Signos*, tema que presenta un claro centro tonal en la menor (en diferentes secciones del mismo), se emplean variantes escalísticas propias de “la menor armónica” con algunos de sus acordes característicos, sumado a modos gregorianos, como la menor eólico, dórico, frigio y armónico.

En consecuencia, en el campo de las alturas nada se manifiesta de forma explícita, clara o completa ante la mirada de quien desea, por lo cual se ve en la obligación de poner en práctica su interpretación para así lograr descifrar los diferentes signos. Por lo tanto, expectativa, ilusión, inquietud, ambigüedad, ocultamiento, desengaño, decodificación, son algunos de los componentes que conforman el intercambio de información presente en una relación amorosa: el juego de seducción.

MADONNA Y LA ESCENA EN LA MÚSICA

En 1982, iniciaba su carrera con el lanzamiento de su primer disco: *Madonna*. Apoyada por la industria musical y aprovechando las formas tecnológicas de producción audiovisual, logra convertirse rápidamente en un símbolo del pop. Su propuesta fue más allá de la grabación en estudio, ya que acompañó sus canciones con una producción artística integral que incluyó la realización de videos musicales y recitales que presentaban una puesta escénica disruptiva. En este sentido, se

vincula a la tradición del artista norteamericano, que sabe bailar, cantar, actuar y desde allí despliega su potencial. Si bien, resulta complejo intentar traducir lingüísticamente el efecto que produce lo escénico, podríamos arriesgarnos a inferir que en el espacio ficcional que propone Madonna, se desplazan las categorías inteligibles que dan forma a lo heteronormativo como sistema, proponiendo una apertura a la *otredad*.

Por ejemplo, resulta significativa la versión en vivo de *Like a virgin* en los MTV Video Music Awards de 1984 (primera edición de estos premios), en la que, mediante la puesta en escena de esta canción, logró irrumpir en el discurso conservador que marcó fuertemente la época.

Con una gran carga erótica apareció en el escenario con un vestuario controvertido y provocador para ese momento: un vestido de novia no convencional, el cual estaba confeccionado por un corpiño estilo corset con telas transparentes, una pollera con varias capas de tul, un portaliqas, un velo y un cinturón con las sugerentes palabras *boy toy*. Sumado al vestuario se podría hacer mención a la escenografía: una torta gigante con un maniquí masculino en la parte superior. Todos estos elementos, el vestuario, la escenografía y el uso de su cuerpo en la escena, sugieren el *placer* como posibilidad subversiva en el plano escénico, logrando interpelar a quien mira-experimenta esa «performance que invita a experimentar la sexualidad de manera lúdica, desprejuiciada y creativa» (Milano, 2014).

Como lo afirma Robert Walser (1998) y sin lugar a dudas:

Madonna became the most famous musician in the world (with the possible exception of Michael Jackson) and the most successful woman in music history by skillfully evoking, inflecting, and exploiting the tensions implicit in a variety of stereotypes and images of women. (Walser, 1998, p. 375)

«Madonna se convirtió en la música más famosa del mundo (con la posible excepción de Michael Jackson) y la mujer más exitosa en la historia de la música evocando hábilmente, inflexionando y explotando las tensiones implícitas en una variedad de estereotipos e imágenes sobre las mujeres». (Walser, 1998, p. 375)

El papel de la música en relación a la performance de Madonna, así como también toda la producción estética que propone, nos revela la potencia de lo artístico como otra posibilidad, como otra realidad imaginable, subvirtiendo lo dado, cuestionando la heteronormatividad. Tanto es así, que Madonna se ha configurado como un ícono fundamental no sólo para el universo del Pop, sino también para la comunidad LGBTQ+, en su lucha contra la discriminación, por la ampliación y reconocimiento de derechos.

NIRVANA Y LA AUSTERIDAD COMO RECURSO ARTÍSTICO

El 20 de junio del 2020, un total de siete personas pujaron en una subasta, por una guitarra acústica Martin D-18, que alcanzó tanto el valor de 6 millones de dólares, como el récord al precio más alto pagado por un instrumento de este tipo. A pesar de la notoriedad de los hechos mencionados, de acuerdo con el presidente y CEO de la casa de licitaciones que propició la venta, este artículo ya se había ganado un lugar meritorio en la historia del *Rock and Roll*, al haber sido utilizado por uno de los intérpretes más icónicos e influyentes, en una de las más grandiosas y memorables performances de todos los tiempos: el episodio televisivo de la serie de conciertos *MTV Unplugged* protagonizado por la banda de *rock alternativo* conocida como *Nirvana*.

La lista de artistas que ya habían grabado con anterioridad para este ciclo, bajo la intención de promocionar sus discos más recientes, tenía nombres de la talla de *Paul McCartney*, *Eric Clapton*, *Rod Stewart*, *Neil Young* y *Aerosmith*. En cambio, el grupo oriundo de Seattle se abstuvo durante un tiempo de formar parte de la mencionada grilla, rechazando la invitación de la cadena televisiva en reiteradas oportunidades. Los músicos objetaban que la mayoría de «estos unplugged no se sentían unplugged» (Grohl, 2019), pues en ellos los otros intérpretes tocaban sus hits, como si se tratara de un concierto de rock con guitarras eléctricas en el *Madison Square Garden*, exceptuando que para la ocasión eran utilizadas guitarras acústicas.

Finalmente, el cuarteto aceptó la insistente propuesta al confiar en ser capaz de hacerlo de la *manera correcta*, siempre y cuando les fuera posible subvertir sutilmente el formato pretendido por los ejecutivos del canal: En primer lugar, *Kurt Cobain* utilizó su ingenio para meter de incógnito dos pedales de efectos, junto con un amplificador *Fender Twin Reverb* camuflado como un monitor de estudio en el escenario (Fu, 2019); y en segundo, en vez de reunir intérpretes colaboradores sugeridos por la productora, como *Eddie Vedder* y *Tori Amos*, y de interpretar el reclamado hit *Smell Like Teen Spirit*, por el contrario decidieron invitar a los hermanos *Cris* y *Curt Kirkwood* de los casi desconocidos *Meat Puppets*, la violoncelista *Lori Goldston*, e incorporar numerosos covers en el *setlist* de canciones, tal como *The Man Who Sold The World* de *David Bowie* y *Where Did You Sleep Last Night?* de *Lead Belly* (Ryan, 2006; Siegel, 2018).

La inclusión de esta última canción, basada en una melodía tradicional del folclore norteamericano, resulta particularmente curiosa. Cuenta con una estructura de tipo estrófica, no solo trae consigo la intención de

perturbar las pretensiones de la industria, impidiendo que sea posible sacar provecho del catálogo de éxitos de la banda, sino que también acarrea un posible atentado contra el *modus operandi* compositivo e interpretativo imperante en los mismos músicos, fundamentalmente dependiente de la oposición formal de partes contrastantes.

En este caso, la carencia de un estribillo que introduzca discrepancias melódicas y/o armónicas en comparación con otras estrofas, o la privación de un pedal de distorsión que con tan solo irrumpir pudiera romper el espejo en el que se reflejan unidades formales idénticas o similares, no se traducen necesariamente como una debilidad o la imposibilidad de generar contrastes. La exclusiva operatividad de una acción tan elemental como es la repetición, ese comportamiento básico que no es privativo del que hacer musical sino inherente a la vida diaria, se vuelve una fortaleza al presentarnos una imagen ficcional que construye un sentido poético distante de lo cotidiano a través de la insistencia.

En la versión *Unplugged* que realiza Nirvana de *¿Where Did You Sleep Last Night?*, constituida a partir de dos principios básicos: repetición y cambio de intensidad. Particularmente, se escucha una reiteración que enaltece de manera paradójica hasta los cambios más sutiles, y nos invita a ser testigos de un submundo de variaciones que comienzan a gestarse a través de la adición y sustracción (en términos texturales y dinámicos), y terminan de manifestarse en el incremento y decrecimiento de la intensidad sonora, configurando así el arreglo de la canción.

VOCES FEMENINAS EN EL ROCK ARGENTINO: PATRICIA SOSA

«Fui la primera mujer en liderar una banda de rock en argentina» (Cócaro, 2021), cuenta orgullosamente Patricia Sosa, efectivamente a principio de los ochenta la formación del *grupo La Torre* marcó una novedad entre las tachas, las guitarras rugiendo y las melenas enruladas. Sin quitarle mérito a lo que significaba en ese ambiente (similar por su apropiación masculina al del fútbol) que una mujer liderase una banda (cuando a menudo era confundida con una *groupie*⁴ al subir al escenario), lo que nos interesa de sus anécdotas es que también declara haber hecho un gran esfuerzo por *masculinizarse* (Robles Duarte, 2021) para lograr ocupar ese lugar en la escena rockera.

⁴ Una *groupie* o *grupi* es una persona que, admira a un personaje famoso y que desean tener intimidad con él. Por lo general, la idea se vincula a una mujer seguidora de un cantante o de una banda musical.

¿Donde residía esa masculinización? La propuesta visual en el inicio era unisex, zapatilla y jeen, un poco más altos que los varones, pero después incorporó faldas cortas y escotes hasta transformarse a principio de los 90 en la *rockstar sexi* que conocemos. Si estuviésemos mirando un audiovisual y silenciásemos el audio, lo que observaríamos daría cuenta de una estética similar a la de grupos masculinos de la época como Europe o Kiss, que reflejaban estéticas femeninas.

Sin embargo, la masculinización radicaba en una cuestión musical: en la selección tímbrica y el registro del instrumento donde Patricia decidía cantar.

Sabemos que además de la tesitura, las características de las voces pueden nombrarse por su tamaño y su color (Perello-Caballé y otros, 1975). Las características de su voz son: una voz de gran tamaño, muy sonora, con una emisión siempre baja y franca. Canta además con una intensidad media-alta siempre, con una gran presencia.

La voz de Patricia Sosa era central-aguda, rango que decide descender en el último periodo que analizaremos. No podemos decir que no es una tesitura femenina, probablemente de soprano robusta. Pero la característica que la masculiniza es la decisión estética de cantar en el registro grave de su instrumento y solo en contadas situaciones exhibir notas agudas. Su rango de notas va del sol-la 2 al do-do# 4, pero se centra entre el la 2 y sol 3 la mayoría del tiempo, al igual que los tenores que lideraban las bandas por esos años.

La emisión de pecho, apoyado, proyectado con alta impedancia (siempre el mentón bajo y con una importante presión en sople), y en la tesitura de un tenor alto, ya nos ubica en la sonoridad masculina. No obstante, no permanece todo el tiempo en su registro de pecho. La emisión abierta en el centro, se extrema más cuando aumenta la intensidad, liga y pasa a un registro de cabeza en las notas la, si, do, do# 3, y no advertimos el típico quiebre o pasaje de registro.

Habitualmente las voces femeninas y masculinas sufren un quiebre de timbre al pasar a su registro de cabeza, ese inicio del registro de cabeza que García nombra como *falsete*, suele ser una voz aireada, destimbrada, débil en cantantes sin instrucción en alta impedancia lírica (García, 2009). Pero en el caso de Patricia Sosa (P.S.) logra unificar la tímbrica sin perder intensidad ni robustez en la voz a partir de 3 mecanismos. El primero consiste en subir el lugar del pasaje (ver Figura 1). El segundo en acercar su voz al *grito*, esto quiere decir extremar la apertura e intensidad de la voz. Ejemplo: «Nada es perfecto mi alma,

con muchas obras icónicas de su carrera, su repertorio va moviéndose, entrado el siglo XXI, hacia un estilo más romántico que empuja ese género del rock casi a caerse dentro del género melódico.

El rasgo *personificante* del que hablamos en el caso de Patricia Sosa, se desdobra en dos elementos. El primero consiste en cubrir algunas notas centrales del pecho e inmediatamente abrirlas exageradamente incluso pasándolas al registro de cabeza. El segundo en fragmentar la línea de canto aún, arriesgándose a la segmentación de las palabras.

Ambos aspectos han constituido la personalidad de esta cantante de manera indiscutida, junto a su tenacidad y su cuidada estética, la han ubicado con una presencia contundente en el repertorio gestual de todo el rock argentino, manteniendo su vigencia.

Veamos cómo funcionan a lo largo de su carrera: en el inicio, incipientes y en el último tiempo, exacerbados.

Para ello tomaremos dos canciones lentas, *Tratando de cambiar el mundo* y *Luz de mi vida*. En la primera canción, observamos el uso de cobertura presente en toda la obra y funciona de la siguiente manera: las notas largas emitidas con vocales cerradas [i] [u], y la [o] que es abierta pero la oscurece hacia la u, están cubiertas (Husson, 1965, p. 15-16).

Expliquemos orgánicamente en qué consiste el mecanismo de la cobertura. El pabellón faringo vocal se alarga hacia abajo, asciende el velo del paladar y la resonancia se instala en el paladar duro, la cabeza descende, los labios se adelantan, el sonido se oscurece. A la par de esto, las vocales abiertas que alternan en las palabras como la [a] y la [e] se abren exageradamente: la cabeza se levanta, la boca se abre horizontalmente, la resonancia se lleva al paladar blando y la orofaringe, el sonido se aclara totalmente.

En cuanto a la fragmentación, encontramos una articulación impulsiva en cada una de las sílabas, y es tal vez la característica que más mantiene la poética del rock.

En *Luz de mi vida*, vemos el mismo mecanismo de cobertura y apertura, pero más extremo.

La búsqueda poética va más allá de una dureza en el estilo de rock, incluso en algunos momentos quiebra la voz, con especie de gritos o gemidos pianísimo en el registro de cabeza, esta poética es más bien un trabajo extremo sobre todos los recursos interpretativos: intensidad,

altura, timbre. Con respecto a la línea, en este segundo periodo la poética intenta construir una continuidad en la fragmentación, un estilo propio de cantar fragmentando a partir de una articulación impulsiva de cada sílaba.

Si bien los dos elementos técnicos utilizados están presentes en ambos períodos, notamos que en el segundo la cantante suma recursos interpretativos de mayor sutileza, reemplazando una poética más ligada al grito, a la voz enteramente oscura del primer período, por una ligada al canto del Blues, incorporando notas de color, ligando los pasajes a cabeza y *apianándolas* hasta el extremo, pero recordándonos su origen rebelde en algunas sombras que permanecen intactas.

POÉTICA O REVERBERANCIAS DE LO IMAGINADO

La capacidad de simbolizar es vital; nos constituye y distingue como seres humanos. Es la que nos permite hacer habitable este mundo mediante eso que denominamos cultura.

Es sabido que desde la filosofía, Ernst Cassirer concibe al ser humano como un animal simbólico que se manifiesta de diversas formas en todos los ámbitos de la vida, creando la cultura (Pérez Santana, 2016, pp. 122-124).

La adquisición del lenguaje, la elaboración de conceptos, de ideas nos posibilitan el acceso a operaciones aún más complejas.

Es en esta dimensión que el arte ofrece una experiencia enriquecida que pone en acción múltiples procesos de elaboración simbólica:

Las nociones de tiempo, espacio y forma, la percepción, las tramas ficcionales y el universo de la imagen, operaciones complejas cognitivas y motrices, cuestiones compositivas y estéticas, reconocimientos contextuales e históricos, integran los saberes primarios de los lenguajes artísticos. El arte es conocimiento y, a la vez, vehículo para conocer. (Belinche, 2016, p. 8)

Por ello, sostenemos que el arte y la experiencia artística portan la singularidad de ofrecer objetos ficcionales elaborados en base a imágenes poéticas, ya sean estas visuales, sonoras, corporales, conceptuales, etc.

En la fundamentación del Programa de la cátedra Introducción a la Producción y el análisis musical de la FdA-UNLP, explica:

Entendemos la música inserta en el entramado del arte y a éste como una de las entidades ontológicas capaces de promover elaboraciones simbólicas, aquellas que no se limitan a reflejar el mundo sino a recrearlo, en la medida en que algo simbólico es otra cosa que lo que representa pero simultáneamente se nos impone como real. En el arte, las particularidades del símbolo son aplicables a la metáfora. La aplicación metafórica crea un nuevo sentido en el que anida una paradoja: algo que se muestra y algo que se oculta. Las formas simbólicas no se agotan en las formas lógicas. El arte construye zonas de imposibles posibles, atravesando interdicciones en la virtualidad del universo simbólico y se defiende de lo irreversible simbolizándolo. La poética así, actúa por lo menos en dos planos. Actuar con dos planos quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad produciendo un desvío, una incerteza que ensancha los canales perceptivos. (Belinche, 2021, p. 8)

Este es el núcleo en el cual nos interesa concentrar nuestro enfoque analítico, no como revelación inédita o verdad indiscutible; sino como un análisis que anude las imágenes sonoras, los procedimientos, las operaciones y características gramaticales a los dos planos: el que revela y el que oculta; el que se presenta y que se evade.

De acuerdo a este posicionamiento, nuestro desafío consistió (a través de análisis de casos), en la elaboración de una explicación como aproximación a la ambigüedad del mundo metafórico y como una interpretación posible, que constituye un punto de vista situado.

REFERENCIAS

Belinche, D. (2016). *Arte, poética y educación*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes.

Belinche, D. (2021). *Fundamentación de la cátedra Introducción a la producción y el análisis*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes.

Cócaro, G. (22 de febrero 2021). *Pibas con pelotas. La casa invita*. Radio AM 750.

Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven*. Paidós.

Fu, E. (1 de noviembre de 2019). Knowledge Drop: Nirvana's MTV Unplugged in New York Performance Wasn't Actually Unplugged. *Genius*. <https://genius.com/a/nirvana-s-mtv-unplugged-in-new-york-performance-wasn-t-actually-unplugged>

García, M. P. (2009 [1847]). *Tratado completo del arte del canto*. (Trad. Eduardo Grau). Melos Ediciones musicales.

Grinberg, M. (1970). *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*. Editorial Galerna.

Grohl, D. (28 de octubre 2019). Nirvana's MTV Unplugged at 25: A bizarre phenomenon that epitomized the Nineties' spirit. *Headtopics*. <https://headtopics.com/uk/nirvana-s-mtv-unplugged-at-25-a-bizarre-phenomenon-that-epitomised-the-nineties-spirit-9197361>

- Hobsbawn, E. (2006 [1994]). *Historia del siglo XX*. Crítica.
- Husson, R. (1965). *El canto*. (Trad. Carmela Giuliano). Cuadernos de EUDEBA. EUDEBA.
- Milano, L. (2014). *Usina Posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Ed. Título.
- Perelló, J.; Monserrat Caballé, M. y Guitart, E. (1975). *Canto-Dicción (Foniatría Estética)*. Ed. Científico - Médica de Barcelona.
- Pérez Santana, L.E. (2016). El hombre como animal simbólico. Revisiones sobre el ser y la cultura. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*. (91). 123-125. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5658801.pdf>.
- Ryan, K. (8 de septiembre de 2006). Interview: Dave Grohl. *Avclub*. https://www.avclub.com/dave-grohl-1798209638_
- Robles Duarte, P. (22 de enero 2021) Patricia Sosa sobre el documental de Gustavo Santaolalla: «Es horrible y machista». *R2820*. <https://www.r2820.com/amp/patricia-sosa-sobre-el-documental-de-gustavo-santaolalla-es-horrible-y-machista.htm>
- Siegel, A. (14 de noviembre 2018). Three Feet From God: An Oral History of Nirvana «Unplugged». *The ringer*. https://www.theringer.com/music/2018/11/14/18087878/nirvana-unplugged-oral-history-kurt-cobain_
- Spinetta, L. A. (1975) Encadenado al Alma (Canción). En *Durazno Sangrando*. Invisible. CBS.
- Sosa, P. (1987) Tratando de cambiar el mundo. En *Tratando de cambiar el mundo*. RCA/Ariola/BMG.
- Sosa, P. (1993) Luz de mi vida. En *Luz de mi vida*. EMI.
- Walser, R. (1998) The rock and roll era. En D. Nicholls (Comp.), *The Cambridge History of American Music*. pp.345-387. Cambridge University Press.