



# Trabajo Final

**Tema:** Tratamiento musical del énfasis prosódico en la poesía en el rock/pop nacional.

**Título:** Rock/pop nacional: la discordia entra la retórica verbal y musical.

**Alumna:** María Victoria Klein

**Aspirante al título de grado de:** Licenciada en Música.  
Orientación Música Popular

**Directora:** Dra. María Paula Cannova

**Codirector:** Prof. Santiago Romé

# ÍNDICE

ÍNDICE.....	1
RESUMEN .....	2
FUNDAMENTACIÓN .....	2
HIPÓTESIS .....	4
ALCANCE DEL TÉRMINO DISCORDIA EN EL MARCO DE ESTA INVESTIGACIÓN .....	5
MARCO TEÓRICO .....	5
OBJETIVOS .....	10
PRIMERAS INDAGACIONES .....	10
ORÍGENES DEL ROCK EN CASTELLANO EN ARGENTINA.....	12
CÓMO SE CONFIGURAN LAS LETRAS EN EL ROCK/POP NACIONAL .....	15
ACENTUACIÓN COMO SÍMBOLO ESTÉTICO/IDENTITARIO .....	16
ACENTUACIÓN EN INTERPRETACIONES DE CANCIONES PERTENECIENTES A OTROS GÉNEROS.....	18
PERFORMANCE .....	21
PRODUCCIÓN Y ANÁLISIS.....	25
A) ADECUACIÓN AL PATRÓN RÍTMICO PROPIO DEL GÉNERO .....	26
B) ADECUACIÓN DEL TEXTO A LA MELODÍA.....	32
C) RECURSO COMPOSITIVO EN MÉTRICAS IRREGULARES.....	45
CONSIDERACIONES FINALES .....	51
REFERENCIAS .....	53
BIBLIOGRÁFICAS.....	53
FONOGRÁFICAS .....	54
AUDIOVISUALES .....	55
ELECTRÓNICAS.....	55

## RESUMEN

La música tiene un lenguaje propio, diferente del verbal: su capacidad discursiva, narrativa y poética permite la modificación del sentido del lenguaje en el contexto musical. En el presente trabajo se explora cómo, a fin de desafiar las jerarquías lingüísticas, la música construye sentidos diferentes a partir de la interacción sonora con la palabra, y en el rock/pop nacional de un modo particular, en este caso mediante la modificación del énfasis prosódico de las palabras por la acentuación rítmica musical.

## FUNDAMENTACIÓN

En la interacción de la música con el lenguaje verbal, las palabras presentan nuevos sentidos y significaciones que pueden coincidir o no con los significados de las palabras que se incluyen en su realización. En el libro *Ritos de la Interpretación* (2014), Simon Frith plantea:

Las canciones pueden ser usadas para explorar las relaciones entre hablas diferentes -diferentes formas de hablar- y en términos del pop, esto suele significar desafiar las jerarquías lingüísticas, subvertir el modo en que se usan las palabras para dominar los textos de las canciones (Simon Frith, 2014: 318).

En concordancia con lo expuesto, se ha elaborado un análisis de las canciones de rock/pop nacional correspondiente a diferentes períodos desde sus inicios, con el propósito de comprender qué es lo que ocurre al cantar un texto. Por ejemplo, si se diferencia el sentido semántico del sentido acústico de una palabra, y en caso de ser así qué rasgos son los que operan; en qué condiciones generan la sustitución de la prosodia por el acento musical; y qué aspectos propios del género conducen a dichos cambios.

A partir del análisis y desarrollo de los casos elegidos, se propone una caracterización de los diferentes tipos de tratamiento compositivo y performático que modifican la prosodia de la palabra en el rock/pop nacional. Los rasgos de las características mencionadas pueden

encontrarse durante la totalidad de la canción tanto como en alguna de sus secciones formales. Los cuatro tipos de modificación sonora y musical de la prosodia se advierten:

- a) cuando la palabra se adecua al patrón rítmico propio del estilo. En el género rock/pop nacional se presentan configuraciones rítmicas que identifican las canciones. Cuando existen estos patrones rítmicos en la canción rock/pop nacional, la relación con el acento del texto está determinada por ese acento musical.
- b) cuando en una segunda o tercera estrofa con idéntica melodía que su antecesora se modifica la letra, y la prosodia no coincide con los acentos musicales ya establecidos, y tampoco se adecua la melodía a dicho cambio. En este caso, la invariancia de los acentos musicales impacta en una modificación de la prosodia. Independientemente de si existen configuraciones rítmicas identitarias del género a nivel melódico, la melodía es preexistente al ritmo propio de la poesía, y los acentos de la palabra pueden ser modificados por los acentos musicales.
- c) cuando se elige vincular una música con acento musical irregular o agrupamientos con duraciones irregulares<sup>1</sup>, a una poesía con prosodia regular. La propia irregularidad de los acentos musicales inciden en los acentos de la poesía desequilibrando las duraciones y los énfasis.
- d) cuando en una canción la performance musical modifica las acentuaciones de la poesía en una misma sección que aparece al menos dos veces. Este tipo puede no ser excluyente del rock/pop nacional, y por consiguiente advertirse en otros géneros musicales, sin embargo también está presente en el género aquí estudiado.

Hay, entonces, elementos o procedimientos compositivos en las canciones que contribuyen con el cambio de prosodia en las palabras cantadas. En algunos casos, mediante los acentos musicales que se producen por la relación de duraciones. Por ejemplo, la duración más

---

<sup>1</sup> Se refiere a situaciones como la de compases amalgama, por ejemplo, en casos como el compás de 7/4, con acentos internos agrupados cada 3 y 4 duraciones: (3+4) /4.

extensa se da en una sílaba no acentuada de la palabra y, por consiguiente, la misma se ve afectada en su prosodia. Otro caso, es la acentuación mediante salto ascendente sobre una nota cantada; si la sílaba correspondiente no es portadora del acento prosódico se establece una modificación musical. Las palabras se cantan, y se “dotan de una nueva intensidad” (Frith, 2014: 304) porque cambian su sentido en el contexto musical:

Un desafío que se presenta al ponerle la letra a una música es hacer coincidir dos principios de organización diferentes. De este modo, los compositores toman decisiones estéticas, y deciden si el ritmo del habla -la forma en que los acentos están determinados por la sintaxis- es necesariamente apropiado para el ritmo de la música con sus propias reglas estructurales (Frith, 2014: 304).

## **HIPÓTESIS**

En el rock/pop<sup>2</sup> nacional existen canciones que modifican la prosodia verbal mediante tratamientos compositivos y performáticos. Dicha característica está presente en canciones de rock/pop de diferentes épocas desde los inicios de 1960 hasta la actualidad.

La modificación de la prosodia verbal en la realización sonora del rock/pop nacional supone una práctica consciente por parte de los músicos, sean compositores, cantautores o intérpretes, e implica transformaciones de sentido que impactan en la resultante final: la canción.

---

<sup>2</sup> En *Los discos de The (Los) Speakers (1966-68) y el surgimiento del rock/pop en Colombia* Egberto Bermúdez menciona dicho término refiriéndose al repertorio musical grabado por la banda colombiana The Speakers a finales de 1966: *rock/pop de transición*.

## ALCANCE DEL TÉRMINO DISCORDIA EN EL MARCO DE ESTA INVESTIGACIÓN

El término **discordia** se utiliza en un sentido metafórico, simbólico en el que se referencia a las dos variables principales que tenemos en cuenta a la hora de analizar las acentuaciones de las palabras en las canciones:

- 1) el énfasis prosódico, que alude a la forma en que los acentos están determinados por las reglas ortográficas.
- 2) la acentuación musical, que alude a la modificación de la prosodia de la palabra a través de las propias reglas estructurales musicales.

## MARCO TEÓRICO

El género musical rock/pop responde a diferentes variaciones estilísticas de la categoría más general denominada rock. Desde sus inicios, el contraste entre los diferentes subgéneros del rock es materia de discusión, y las distinciones sociológicas y estilísticas entre éstos presentan límites imprecisos al día de hoy.

Una tendencia de investigación en este campo musical es la propuesta por el autor Keir Keightley (2001), quien historiza en diferentes períodos los subgéneros devenidos del rock. El autor describe el género a partir de procesos culturales dinámicos y cargados de definiciones y posturas paradójicas, en base a las diversas interpretaciones que se ha hecho del mismo en las distintas comunidades y contextos. El rock, entonces, niega cualidades propias del mismo, delegando al pop aspectos de la música de distribución masiva, considerados triviales.

El rock colaboró en la reordenación de las relaciones entre las culturas dominantes y las dominadas, produciendo algo que era a la vez marginal y general, opuesto a las masas y masivo, subordinado y dominante (Keightley, 2001: 25).

Keightley propone una línea de tiempo que empieza a gestarse desde los *inicios del rock and roll* (años 1955-1958), seguidos por los *años de*

*transición* (1959-1963), la llamada *invasión británica* (1964-1965), y luego un período que se caracterizó por una modificación estilística repentina en la historia, generado por el intercambio de ideas entre los músicos británicos y norteamericanos que crearon el sonido rock tal cual lo conocemos (1964-1968). Según esta concepción “El rock surgió de la superposición de varias culturas musicales, ninguna de las cuales podría considerarse rock en sí misma” (Keightley, 2001: 8)<sup>3</sup>.

Otra tendencia de investigación, planteada por el musicólogo colombiano Egberto Bermúdez, utiliza el término *rock/pop de transición* para referirse a una variación estilística específica del género mencionado:

llamamos *pop/rock de transición* a canciones con base en los esquemas armónicos del *blues* y *rhythm and blues* y caracterizado por la presencia de *riffs* en forma de ostinatos armónico-melódicos y más tarde con extensas y densas improvisaciones (Bermúdez, 2016: 98).

Bermúdez propone el rock/pop como una unidad, sin diferenciar las variables entre los subgéneros. Si bien esta terminología enriquece el material teórico para llevar a cabo la presente investigación -el trabajo gira en torno al rock/pop nacional-, se sugiere aquí una perspectiva histórica del género que considere las características específicas tanto del rock como del pop, y demás subgéneros que predominan en los ejemplos presentados.

Por su parte, según el New Grove Dictionary of Music and Musicians (Richard Middleton, 2001):

el término rock es usado para denotar una categoría particular de la música pop; una contracción del término “rock and roll” apareció por primera vez en 1960, cuando fue usado para describir ciertos estilos populares que se estaban desarrollando en 1965 en Norteamérica y Gran Bretaña.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> El autor desglosa el pop para adolescentes del Top 40, las bandas de surf y garaje de los suburbios, las múltiples culturas musicales afroamericanas (blues eléctrico de Chicago y soul), el “trad jazz”, y el folk norteamericano.

<sup>4</sup> “A term used to denote a particular category of pop music. A contraction of Rock and roll, it first appeared in the 1960s, when it was used to describe certain new pop music styles developing after about 1965 in North America and Britain”. New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001). Traducción de la autora.

Hacia finales de 1970 —época en la que la primera generación del *rock and roll* llegaba a la adultez—, el pop comenzó acomodarse al *back beat*, dada por la configuración rítmica de acentuación en los tiempos 2 y 4 a partir de las funciones de la batería junto con el bajo, y apareció la fórmula rock/pop como un paradigma de la música mainstream.

El rock, ha tenido desde sus inicios un carácter cultural comunitario, y nació como un movimiento con el cual los jóvenes han podido mostrar su identidad y sus propias ideas a una sociedad regida por las normas y tradiciones de los adultos: ha modificado la sociedad generando grupos de pertenencia, implantando valores e ideales, insertando nuevos actores sociales, y generado nuevas formas de creencias (Antoine Henion, 2010).

Unos de los medios técnicos relacionados con surgimiento del rock fueron los sistemas de amplificación -amplificadores, micrófonos, la disponibilidad de una potencia sonora a gran escala-; además, cuestiones referidas al timbre a partir de efectos capaces de alterar las ondas sonoras de los instrumentos, como la distorsión por ejemplo (Paul Théberge, 2006). El New Grove Dictionary of Music and Musicians menciona que el pop (1950 en adelante) también

estuvo conectado cercanamente al desarrollo de los nuevos medios y las tecnologías musicales, y con crecimiento a gran escala de las industrias fonográfica y broadcasting mayormente afianzado en Occidente, la música pop ha sido generalmente asociado con los jóvenes<sup>5</sup> (Richard Middleton, 2001).

Encontramos, entonces, factores que repercutieron en el modo de hacer y escuchar música. El abaratamiento de costos de los medios de registro y reproducción sonora permitió el acceso a una nueva fase en la que tanto las condiciones de composición como de grabación se vieron afectadas, y el trabajo de producción y edición en un estudio, a través de las

---

<sup>5</sup> “Closely connected with the development of new media and music technologies, and with the growth of large-scale recording and broadcasting industries, mostly based in the West, pop music has generally been associated with young people”. (Richard Middleton, 2001). Traducción de la autora.

diferentes tomas y pruebas, abrió la puerta un mundo de posibilidades de exploración y desarrollo técnico. Irmgard Bontinck (1994)<sup>6</sup> percibe tres consecuencias principales en el comportamiento musical del público, con impacto en las formas de producción desde la naturaleza del proceso de transformación tecnológica (reproducción sonora grabada):

- 1) Cambio en la escucha espacial: el que escucha es sujeto de experiencias cambiantes del espacio acústico.
- 2) Hábitos a cualidades sonoras específicas -por ejemplo ciertos rangos de frecuencias-.
- 3) Específica conformación del rango dinámico, como por ejemplo la normalización de la señal mediante compresores.

La condición de composición en estudio de grabación también dio lugar a procedimientos nuevos, como la *reversibilidad* (Reverse Tape Effects). Dicho efecto puede escucharse en la canción “Revolution 9” de The Beatles, del *Álbum Blanco* de 1968; allí la voz de John Lennon repitiendo las palabras “number nine” seguida de una secuencia de melodías en reversa, fragmentos de canciones, gritos, risas, sonidos de animales, y demás combinaciones de cintas grabadas previamente y luego mezcladas.

Para el abordaje analítico del repertorio, existen diferentes propuestas metodológicas. El autor Allan F. Moore (2001) propone un esquema de análisis en su libro *Rock the Primary Text. Developing a Musicology of Rock* en la que divide la canción en 4 capas sonoras diferentes: la capa rítmica, la zona del bajo, la melodía y la última capa que completa el desarrollo armónico en su conjunto. (Moore, 2001: 58).

En el presente trabajo, se distinguen relaciones entre elementos constitutivos de las piezas musicales a analizar en contexto que amplían la noción de compás: desplazamientos, combinaciones rítmicas por cambio de registro, sustituciones, fraseo, silencios. Todos estos factores permiten salir

---

<sup>6</sup> Irmgard Bontinck en “Mass Media and New Types of Youth Music. Methodological and Terminological Problems” (Medios de Comunicación Masivos y Nuevos Tipos de Música Joven. Problemas metodológicos y terminológicos) diferencia dos canales de comunicación: la presentación musical en vivo, categorizada como un canal “natural”, y el canal de comunicación “artificial”, que es el pasaje de transmisión de señal como producto de la manipulación técnica. (1994, pp. 165-174).

de la regularidad del compás y generar estos cambios de acentuación en cuestión.

El concepto de ritmo musical ha aludido a diferentes cuestiones de la música, tal y como explicita Daniel Belinche "(...) alude a movimiento, velocidad, periodicidad, diversidad de duraciones, discontinuidad, acentuación, medida, métrica, compás." (Belinche y Larregle, 2006: 76). Desde el plano teórico-musical, el ritmo forma parte de la estructura gramatical en el que se configuran una serie de cambios. El ritmo nos permite entender el devenir temporal a partir de una sucesión de elementos, sonidos o silencios, que conforman la dinámica musical y que llenan de significatividad al evento sonoro.

Para dar el sentido buscado en una composición musical, las características propias del ritmo de una canción aparecen con una intencionalidad estética en la que pueden explicarse binomios tales como:

(...) continuidad/ discontinuidad: modo en que los sonidos se juntan o se separan, con la presencia o ausencia de pausas más o menos extensas entre ellos; regularidad/ irregularidad: duración igual o diferente de los lapsos con que aparecen los eventos sonoros; velocidad: rápida/ media/ lenta; constante o variable (gradual o súbita); densidad de los agrupamientos de sonidos, alta/ media/ baja: cantidad de eventos que suceden en un lapso; simultaneidad/ sucesión/ alternancia: organización secuencial entre los eventos sonoros; macro / micro ritmo: relaciones de inclusión, continente /contenido, aun cuando simultáneamente se manifiesten comportamientos antagónicos (Belinche y Larregle, 2006: 81).

## **OBJETIVOS**

Se pretende con este trabajo analizar y comprender los procedimientos musicales de canciones pertenecientes al rock/pop nacional, desglosando los elementos que encontramos dentro de una canción (música y texto), a partir de la interacción de éstos entre sí para:

- 1) generar estrategias compositivas específicas del rock/pop nacional en el tratamiento sonoro de la palabra cantada.
- 2) desarrollar un sustento teórico a través de una caracterización de diferentes casos en donde se producen los cambios de acentuación.
- 3) contribuir a la construcción de herramientas teórico-metodológicas, desde miradas contemporáneas, orientadas a la consolidación de la enseñanza de la música popular en el ámbito académico universitario.

Cabe destacar que los resultados obtenidos son producto de una investigación que -por el momento- es de carácter exploratorio e inicial, pudiendo ser redefinidos o ampliarse en trabajos posteriores.

## **PRIMERAS INDAGACIONES**

La temática abordada parte de una búsqueda de diferentes instancias de cambio de acentuación prosódica que existen en las canciones de rock/pop nacional. El ritmo de una frase dicha, hablada, no siempre coincide con el ritmo de una frase cantada. La música posee convenciones de acentuación que siguen sus propias reglas estructurales. Al igual, lo hacen el ritmo del habla y la forma en que los acentos están determinados por la sintaxis. Algunas palabras resultan necesarias en la construcción poética a nivel semántico, incluso para dar coherencia al texto. Sin embargo, el sonido de algunas de esas palabras puede no ser deseable musicalmente, no ser necesariamente apropiado para el ritmo.

Frith (2014) plantea que el desafío de ponerle letra a una música consiste en hacer coincidir estos dos principios de organización diferentes: el *sentido acústico* (musical) y el *sentido semántico* de las palabras.

Cuando encontramos una palabra “mal acentuada” dentro de la lírica de una canción, ¿se trata de un error ortográfico que debería ser corregido? o ¿hay alguna intencionalidad por parte del cantautor/compositor que explique dicho comportamiento sobre la acentuación?

Un primer acercamiento con relación a este tema está presente en *Más letra para nuestras letras. Consejos, análisis y testimonios de reconocidos autores* en el Manual N°3 del Instituto Nacional de la Música (INAMU). Miguel Cantilo, quien realiza la redacción general del manual, expone en el apartado llamado *Acentuaciones*:

Es reconocible que hay autores que transgreden abiertamente las acentuaciones previsibles. El caso de Luis Alberto Spinetta es el más notable. Pero hay algo que debe ser regla de oro, a mi modo de ver: no se puede prescindir de las reglas hasta que uno haya aprendido a usarlas. En otras palabras, para transgredir reglas ortográficas, sintácticas, etcétera, hay que tener la autoridad de haberlas usado y luego haber demostrado que se las puede dominar (Cantilo, 2015: 17).

Cantilo plantea la existencia de cambios de la acentuación prosódica por parte de muchos artistas. La idea de “trasgredir las normas” se sugiere aquí como recurso cuando se tiene pleno conocimiento de las reglas gramaticales. El autor propone, además, la diferenciación en los casos en que se parte de un texto determinado; por ejemplo en poesía, el soneto presenta una estructura de dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos. En este caso, el compositor se encontrará más condicionado por la métrica de los versos y la disposición de las estrofas, y tanto el texto como la melodía principal, deberán corresponderse en el formato utilizado.

Profundizando estas perspectivas, se encuentran posturas que valoran negativamente la modificación de la prosodia mediante la música: cualquier “trasgresión” a las normas gramaticales suele ser atribuida a la falta de

conocimiento ortográfico o a una adecuación adrede para ingresar en el mainstream, donde se recurre a un vocabulario muy específico y limitado (listas de palabras cortas, simples, conocidas y con temáticas repetidas). Según esta tendencia, las composiciones del pop estarían limitadas de acuerdo a los jueces de los grandes negocios de la música, y necesariamente sus letras tendrían partes identificables fácilmente por el público oyente:

Un buen letrista, compositor o adaptador se encuentra, además con otro reto: que la canción quede bien acentuada. Cuando el acento musical no se corresponde con el acento lingüístico de las palabras, al oyente le da la impresión que hay sílabas tónicas donde no debería haberlas (Isabel Garzo, 2013).

Los casos que se mostrarán más adelante son usos diferentes de la acentuación que, lejos de considerarse errores gramaticales, se plantean como decisiones estéticas generadas por los compositores que configuran diversos procedimientos musicales relacionados con la canción.

## **ORÍGENES DEL ROCK EN CASTELLANO EN ARGENTINA**

Una cuestión a tener en cuenta, es que la adaptación de la lengua castellana a un género que originariamente proviene de un espacio geográfico cuyo idioma es el inglés, provoca ciertas inflexiones en la lengua y cambios en la acentuación. En su libro *Ritos de la Interpretación*, Simon Frith abre un debate acerca de la pronunciación en los temas pop que no son originariamente compuestos en Estados Unidos. El autor compara la pronunciación de la lengua inglesa norteamericana con la pronunciación de la lengua inglesa británica; como resultado de esto, convergen cambios que se da no sólo en la acentuación prosódica sino también dialéctica en el pasaje de una variante de la lengua a la otra.

Lejos de intentar orientar este trabajo a un estudio lingüístico a partir de la comparación de las dos lenguas en cuestión, cabe recalcar que hay ciertos cambios en la manipulación del texto por sobre los patrones rítmicos

propios del género. El inglés posee un total de 35 fonemas -12 vocálicos y 23 consonánticos-; el español posee 24 -5 vocálicos y 19 consonánticos-. Mientras el inglés tiene un léxico compuesto por muchas palabras monosílabas, el español proporciona menos cantidad de contenido por sílaba.

En épocas de comienzo de rock en Argentina, surgieron versiones castellanizadas de los éxitos internacionales hacia finales de 1950 y en los primeros '60. Poco a poco, los músicos nacionales comenzaron a registrar canciones en castellano de su propia autoría.

Para los géneros descendientes de los estilos afronorteamericanos, en muchos casos sobrevino cierta imitación de acentos y la apropiación de los patrones rítmicos propios del estilo, que en la región se manifestó a su modo a partir de los procesos de adopción y transculturación (Fernando Ortiz, 1983): una nueva realidad compuesta y compleja, un fenómeno nuevo e independiente. El rock nacional se configuraba, de este modo, a partir de la construcción que han hecho los músicos nacionales con las tradiciones rockeras de los Estados Unidos e Inglaterra, junto con las tradiciones de la producción local.

En el documental *Argentina Beat* (2006) se hace mención de los inicios del rock en castellano. En una entrevista a Ricardo Soulé (ex miembro de la banda Vox Dei), recuerda la primera actuación de la banda en el Teatro Pairó en el año 1969, y menciona anecdóticamente la causa por la cual la banda decidió volcarse de lleno al repertorio en castellano:

En el camarín recibimos la visita de Spinetta, nos dice que le parecía muy bueno lo que estábamos haciendo y estaba muy impresionado, pero que le pareció una picardía que lo hiciéramos en inglés, que sería muy bueno que intentáramos hacerlo en castellano, porque teníamos todo un idioma para poder comunicarnos con la gente. Y nos pareció más que acertado lo que decía, y fue ahí cuando empezamos a intentar escribir en castellano (Gaffet, Soulé, 2006: 1:42:10-1:42:42).

Cuando hablamos de rock nacional, entonces, suceden situaciones de modificación del patrón de acentuación que son propias del español y no del

inglés, y resulta pertinente determinar con qué sentido se hacen, si se hacen adrede, con qué finalidades -estéticas/ compositivas- y a qué consecuencias dicho comportamiento conlleva.

En el mismo documental, Javier Martínez declara que Manal -grupo del cual formaba parte junto con Claudio Gabbis y Alejandro Medina (1968)- fue la primera banda del país en hacer blues en castellano con influencia de otros estilos afroamericanos -rythm and blues, soul, rock and roll, bebop-. Su música tenía mucha preponderancia en los patrones rítmicos de los géneros mencionados, y -si bien no se encuentran casos significativos de cambios de acentuación- hay una conducta en el fraseo de estirar las vocales a mitad/final de las oraciones. Como consecuencia, encontramos otras partes dentro de dichas frases con mayor densidad cronométrica correspondiente a la cantidad de sílabas que quedaban por aparecer. La canción *Todo el día me Pregunto* de Manal (*Manal*, 1970) presenta la adecuación de una frase en castellano en un formato adaptado del blues:

The musical score is written in 6/8 time. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The chords are indicated above the staff. The lyrics are: "To-do el dí-a me\_pre - gun-to pa-ra que vi-vo a sí To-do el dí-a me\_pre - gun-to pa-ra que vi-vo a sí Ca-mi-nan-do sin pa rar Ca-sí siem-pre sin dor - mir y por qué".

*Todo el día me pregunto* (1970), Manal.

Como se puede escuchar, en la frase inicial “Todo el día me pregunto” no se canta una negra sobre la sílaba -to (de **pregunto**) ya que de lo

contrario sonaría todo el día me **preguntó**, por la mayor duración. En cambio, sí se modifica la acentuación en **sin dormir**, lo cual se relaciona con la duración de las dos negras en la bordadura final.

En vista de lo anterior, en varias canciones de rock pop/nacional, se encuentra una correspondencia estrictamente rítmica debido a la estrecha relación entre el fraseo de la melodía principal vocal, con el acompañamiento -armonía y ritmo armónico-, y patrones de acentuación rítmica característicos del género.

### **CÓMO SE CONFIGURAN LAS LETRAS EN EL ROCK/POP NACIONAL**

Simon Frith (2014) menciona que al escuchar las canciones pop se perciben tres elementos paralelos:

- 1) las *palabras*, que parecen darle a las canciones una fuente de significación semántica autónoma.
- 2) la *retórica*, estilo de comunicación en que las palabras están usadas de manera especial, en un contexto musical.
- 3) las *voces*, palabras cantadas con tonos humanos que son en sí mismos “significativos”, signo de una persona y una personalidad.

El autor plantea que hasta finales de los ochenta los alcances de las canciones pop se analizaban desde su estructura a partir de la letra. Sin embargo, encuentra él una relación directa entre la letra, la melodía, y el ritmo que posibilita a la gente memorizarla en su conjunto. Esa unidad poética, melódica y rítmica es la que favorece su pregnancia; uno es necesario del otro, y así el ritmo es fundamental para determinar cómo el público recordará la letra corporalmente.

Esta instancia nos remite, entonces, a una pregunta recurrente entre los compositores: ¿qué es mejor?, ¿empezar a componer desde la música o desde la letra? En una charla basada en el Manual de Letristas N<sup>o</sup>3 de la INAMU (Instituto Nacional de la Música) en la Biblioteca Nacional, Miguel Cantilo plantea una posible respuesta para este interrogante:

Eso es indiferente y depende de la persona. Aquel que tiene más facilidad para componer una canción desde la música porque es más musical, porque ha estudiado más, o porque tiene más recursos musicales, va a empezar desde la música. Pero aquel que sea al revés, que haya aprendido durante más tiempo a escribir, y se haya volcado más a la poesía de la literatura, va a arrancar desde la letra (...) Creo que no hay un orden establecido y eso depende de cada uno (Cantilo, 2017: 00:10:45-00:11:55).

## ACENTUACIÓN COMO SÍMBOLO ESTÉTICO/IDENTITARIO

La música posee sus propias reglas estructurales: factores como el fraseo, melodía, rítmica y poética, acompañan decisiones estéticas que ayudan a romper con las barreras de lo correcto/incorrecto y a dotar de un sentido específico lo que fuera del contexto musical carecería del mismo.

En la canción *Volver a los 17* de Violeta Parra (1966), la acentuación de las palabras en los versos del estribillo aparece cambiada. La obra general de la cantautora es destacada por el rescate que hace de las viejas tradiciones de la vida chilena -varias de las cuales sólo se conservaban casi en forma exclusivamente oral- y por sus creaciones musicales de contornos folclóricos.

The image shows a musical score for the song "Volver a los 17" by Violeta Parra. The score is written in 6/8 time and features a melody with several notes circled in red to indicate accents. The lyrics are: "Se va en re-dan-do en re-dan-do co-mo en el mu-ro la hie-drá Y va bro-tan-do bro-tan-do co-mo el mus-gui-to en la pie-dra co-mo el mus-gui-to en la pie-dra ay si si si". Chords are indicated above and below the staff.

*Volver a los 17* (1966), Violeta Parra.

Los cambios de acentuación en esta canción son propios de la cultura y tradición oral originaria del sur de Chile, y se manifiestan en la extensión

duracional de la última sílaba que no coincide con el acento prosódico de las palabras. La segunda ascendente desde el **re** al **mib** concentra melódicamente la alternancia de dominante-tónica en el cambio modal que realiza la canción en el estribillo.

Por su parte, Liliana Herrero resignifica la canción en su álbum *Confesión del Viento* (2003), presentando variaciones en la acentuación de la letra del primer estribillo. La intérprete alarga la anteúltima sílaba de las palabras **enredando**, **muro**, **hiedra**, **brotando**, y **piedra**, logrando que la acentuación musical de las palabras coincida con su acentuación prosódica:

Voice

Se va en re dan do en re dan do co-mo en el mu - ro la hie - dra y va bro

6  
tan - do bro-tan - do co-mo el mus - gui - to en la pie - dra

10  
co - mo el mus - gui - to en la pie - dra ay si

*Volver a los 17* (2006), Liliana Herrero.

Al final de esta versión aparece el estribillo una vez más, retomando las acentuaciones de su versión original. Como consecuencia, se escucha notoriamente la comparación entre las dos versiones en una misma canción, poniendo de manifiesto en un único gesto la centralidad de cambio de acento en la composición y versión de Violeta Parra, y el recurso interpretativo de la cantante argentina como renovación de la original.

Las interpretaciones sobre un mismo texto musical, entonces, pueden variar de acuerdo a las decisiones que se tomen cuando se es plenamente consciente de ellas. La música presenta una direccionalidad múltiple que prevalece sobre la palabra.

**ACENTUACIÓN EN INTERPRETACIONES DE CANCIONES  
PERTENECIENTES A OTROS GÉNEROS**

**Luchín**

*A: Frágil como un volantín  
en los techos de Barrancas*

*Jugabá el niño Luchín  
con sus **mánitos** moradas*

*B: Con la **pelotá** de trapo,  
con el gato y con el perro*

*El caballo lo miraba*

*En el agua de sus ojos  
se bañaba el verde claro  
Gateabá a su corta edad  
con el **potitó** embarrado*

*Y con la **pélota** de trapo  
Con el gato y con el perro  
El caballo lo miraba*

*El caballo era otro juego  
en aquel pequeño espacio  
Y al **animal** parecía  
le gustaba ese trabajo*

*Con la **pelota** de trapo,  
con el gato y con el perro  
Y con **Luchito** mojado*

*Si hay **niños** como Luchín*

*que comén tierra y gusanos  
Abramós todas las jaulas  
pa'que vuelen como pájaros*

*Con la pelotá de trapo,  
con el gato y con el perro  
Y también con el caballo*

Este “*Canto a lo poeta*” de Víctor Jara pertenece al repertorio tradicional folclórico chileno<sup>7</sup>. La versión del compositor presenta como acompañamiento armónico una guitarra con un ostinato de corchea con puntillo y semicorchea, seguido de cuatro corcheas. En general, esta rítmica se encuentra dispuesta en compases de 3/4, a excepción de algunos finales de frase cuyo compás es de 5/4. La canción está organizada en versos octosilábicos organizados en cuartetos y tercetos.

Si bien se mantiene una estructura bastante estable durante todo el tema, las frases que son más largas (en 5/4) podrían ser resultado de una cuestión enunciativa al momento de emitir la letra de la canción. La suma de esos dos tiempos entre frase y frase podría coincidir con una necesidad de toma de respiración propia de la pausa que sugiere el mismo texto poético. La disposición del fraseo, entonces, pareciera estar en la simultaneidad rítmica y acentuación en los tiempos fuertes del compás de la melodía principal en la voz y el acompañamiento de guitarra.

En su álbum *Segundo Round*, Loli Molina<sup>8</sup> presenta una versión de la canción con acompañamiento de guitarra eléctrica. En la primera estrofa (A) ejecuta los acordes pilares plaqué en los tiempos 1, 3 y 1 del siguiente compás -optando por los acordes de primero y quinto grado-. En la primera aparición de B, donde la armonía hace VI-V-IV, aparece un arpeggio de los acordes de tríada en cuatro (pulsando las 4 semicorcheas de cada tiempo).

---

<sup>7</sup> “Luchín”, Víctor Jara (1972). Álbum “La Población”.

<sup>8</sup> Versión de Loli Molina (2017). Álbum “Segundo Round”.

The image displays a musical score for the song "Luchín" by Víctor Jara. It consists of three systems, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 1-3) has a 3/4 time signature and lyrics: "Frá-gil co-mo un vo-lan-tin En los te-chos de ba-". The second system (measures 4-5) has a 5/4 time signature for the first measure and a 3/4 time signature for the second, with lyrics: "rran-cas\_ Ju-ga ba el ni-ño Lu-". The third system (measures 6-8) has a 3/4 time signature and lyrics: "chín Con sus ma-ni-tos mo-ra-das\_". Chords Eb, Bb, and Ab are indicated above the vocal lines. The words "ba" and "ma" in the lyrics are circled in red.

*Luchín* (1972), Víctor Jara.

Como resultado de la comparación entre dos versiones de una misma canción, primero cantada por el cantautor y luego reinterpretada, es notable la reiteración de la estructura rítmica. La búsqueda sonora que se deduce de la interpretación de la canción desde dos géneros distintos, y el peso de la rítmica en las palabras -generadas quizás por la rítmica de acompañamiento en la primera versión- representa, en este caso, la anteposición de lo melódico frente a lo prosodia de las palabras en su disposición original.

## PERFORMANCE

*“El ritmo musical instauro un tiempo propio. Susponde al tiempo cronológico y lo sustituye. Enmarcado en la situación de escucha predispone a experimentar la interrupción de lo cotidiano para instalarse en la música”*

Daniel Belinche, M. E. Larregle (2006)

En el prólogo a la edición castellana de *Ritos de la Interpretación* de Simon Frith, Carlos E. Benzecry (Nueva York, 2014) plantea que el nudo mismo de la música popular está en la *performance*. Al respecto, Simon Frith aborda casos en que el artista debe captar la atención del oyente a través de la letra, en el modo de decir y transmitir, cumpliendo el contrato entre el espectador y su obra en las interpretaciones en vivo:

Una vez que entendimos que el problema en el análisis de las letras no son las palabras sino las palabras interpretadas en acto, se abren varias posibilidades de análisis. Es decir, las letras son una forma de retórica u oratoria, y debemos tratarlas en términos de relación de persuasión que se establece entre el cantante y el oyente. (Frith, 2014: 295).

Surge aquí una nueva instancia de relaciones que ahora incluye, no sólo palabra cantada y melodía, sino también al intérprete: la “lucha entre retórica verbal y musical entre el cantante y la canción.” (Frith, 2014: 320). La *retórica* en la música, entonces, es entendida como un nuevo modo de comunicación en que las palabras están usadas de manera especial.

El artista que interpreta en vivo busca una comunicación con el espectador, que sólo es posible cuando se encuentran dos o más personas en una situación de experiencia, llamada *convivio*<sup>9</sup> (Jorge Dubatti, 2007). Esto es, una encrucijada espacio-temporal en cuerpo presente, donde se genera una proximidad sensorial por presencia en tiempo real. En esta instancia, se consideran nuevos elementos que forman parte de esta situación de comunicación, tales como la interpretación musical, la disposición en el escenario, los movimientos.

---

<sup>9</sup> Término utilizado en el lenguaje teatral. Introducido por Dubatti, Jorge (2007) en *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, y Subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.

Cuando nos adentramos a los temas rock/pop nacional, entonces, debemos considerar las circunstancias y condiciones, dependiendo que se trate de una interpretación vocal grabada o una interpretación vocal en vivo. La primera permite grabar un mismo canto reiteradas veces, y la segunda se encuentra desprovista de todas las instancias de pre y posproducción que aparecen en la grabación, y aun, contando con el ensayo donde se fijan maneras de realización, posee un carácter efímero e irrepetible.

En el artículo *La investigación en Folclore*, Alicia Martín cita al africanista argentino Alejandro Frigerio, quien “define a las performances afroamericanas como multidimensionales por la condensación de lenguajes expresivos que reflejan” (Martín, 2011: 19). La autora luego describe a la *performance* como la implicancia de “poner el cuerpo” en una representación, y destaca en tanto factor de relevancia para el arte folclórico la relación particular entre intérpretes y audiencia. Esto se encuentra directamente relacionado con lo que ocurre en los espectáculos en vivo de rock/pop nacional sea cual sea el ámbito: un teatro, cerrado, un centro cultural, un estadio.

Sucede que el rol de intérprete en varias situaciones pasa a ser intercambiado con la misma audiencia como parte de actuación, cantando la audiencia no sólo estribillos sino partes solistas al unísono. El orden y la secuencia de la representación se desarrolla en un intercambio entre estos roles; de allí que la ejecución de los géneros artísticos involucre variaciones no siempre planificadas.

La *Performance* en el rock/pop nacional, entonces, implica una instancia de interpretación en la que entran en juego factores diversos que pueden modificar aspectos del lenguaje y la prosodia: nuevos lugares de respiración entre frase y frase y la reorganización del ritmo, la resignificación de un texto a partir de variantes en la repetición de una frase cantada en vivo, o modificaciones en el fraseo a partir de la participación del público.

La canción *Un vestido y un Amor* de Fito Páez, por ejemplo, tiene diferentes interpretaciones en vivo. Los cambios en el fraseo de la voz en las

diferentes versiones implican una transformación del sentido de la frase cantada.

### Un vestido y un amor

*Todo lo que diga está de más  
las luces siempre encienden en el alma  
Y cuando me pierdo en la ciudad  
vos ya sabés comprender  
es sólo un rato no mas  
tendría que llorar o salir a matar  
Te vi, te vi, te vi  
yo no buscaba nadie y te vi.*

En la versión grabada en estudio del disco *El Amor después del Amor* (1992), se presenta un cambio en la prosodia de la palabra aguda **salir**. En este caso, la sílaba **-sa** está ubicada en un tiempo fuerte del compás y, por lo tanto, acentuada.

Ten-drí-a que llo rar o sa-lir a ma - tar

En la versión de la canción registrada en vivo del espectáculo “No sé si es Baires o Madrid” (2008), la misma canción es interpretada por Fito Páez y la cantante española invitada Gala Évora. La artista canta la misma frase del estribillo realizando una reubicación de la sílaba, y haciendo coincidir la prosodia con la acentuación musical. El cambio en el fraseo se genera en el segundo tiempo del segundo compás que se muestra en el ejemplo, donde la sílaba **-sa** es la semicorchea anterior al tiempo fuerte.

C7                  F7                  Bb7                  Gb<sup>0</sup>

Ten-drí-a que llo - rar    o sa-lir a ma - tar

La versión cantada por Ana Belén junto con el compositor, presenta el mismo cambio en la acentuación musical de la sílaba mediante el mismo procedimiento que la mencionada anteriormente.

En la versión de Fito Páez registrada en vivo en la Ciudad de México (1997) para la presentación de su álbum *Euforia* también genera un cambio en la acentuación de la palabra **salir**.

G7                  C7                  F7                  Db<sup>0</sup>

Ten-drí-a que llo - rar    o sa-lir a ma - tar-me

La acentuación musical de palabra **salir** coincide con la prosodia de la misma, ya que la acentuación fuerte está dada en su segunda sílaba (primera corchea del tresillo del cuarto tiempo del compás). En esta versión de la canción se pueden escuchar dos interpretaciones diferentes de la misma frase; en el primer estribillo la frase está cantada de modo similar a la versión grabada en estudio (y por ende mantiene el cambio en la prosodia), y la segunda aparición de éste presenta los cambios mencionados.

Los recursos que utiliza el cantautor para generar dicho contraste en el segundo estribillo son modificaciones en: la agrupación de las notas, la duración de las notas, y los silencios entre las sílabas (respiraciones), mediante el uso de tresillos de corchea, de negras y silencios de negra. La resignificación del segundo estribillo propia de la *performance* en vivo cambia el sentido de la frase y el modo en que se trasmite a través de la música y la poesía.

## PRODUCCIÓN Y ANÁLISIS

Esta parte del trabajo pretende argumentar, a partir de los ejemplos, la hipótesis en la que afirmamos la existencia de canciones que modifican la prosodia verbal mediante tratamientos conscientes compositivos y performáticos por parte de los compositores.

Se propone la construcción de herramientas, recursos básicos de análisis, y composición para abordar situaciones de cambio de acentuación de la palabra cuando se transforma en palabra cantada, reforzando la idea que las palabras no son las mismas en el discurso oral que el musical.

¿Qué significa cantar palabras? ¿Cómo cambia el sentido de esas mismas palabras pero habladas? (...) Cantar las palabras es de algún modo elevarlas, volverlas especiales, dotarlas de una nueva intensidad (Frith, 2014: 304).

La muestra de rock/pop nacional se conformó con el repertorio compuesto en Argentina, por compositores y/o cantautores argentinos del género con discografía registrada en el país. En la selección se consideraron diferentes referentes musicales del pop/rock nacional, así como casos (canciones) que dieran cuenta de las décadas comprendidas entre 1960 y lo realizado durante el transcurso del siglo XXI.

Asimismo, dentro del gran conjunto o sistema genérico rock/pop nacional, se tomaron referentes significativos en cantidad de ventas discográficas, popularidad y masividad. No obstante, también se decidió incluir en el análisis parte de la producción musical de quien suscribe, dado que la realización musical se consideró una variable de enriquecimiento del trabajo al brindar experiencias compositivas y performáticas, permitiendo indagar sonoramente las bases conceptuales del presente desarrollo.

## a) Adecuación al patrón rítmico propio del género

1. Este primer caso de cambio de prosodia por énfasis musical parte de la derivación de estilos con patrones rítmicos estables que repercuten en la interpretación del texto melódico.

### Otrora

*Cuando pienso  
en tiempos de otro lado  
vengó disimulando mi ser.*

*Se terminan  
todás aquellas cosas  
que en tiempós de otrora  
calmaban mi sed*

*Porque pienso que estoy  
atrapada en ese otoño feroz  
Si no existe un espacio exterior  
Es probable que no encuentre dirección*

*Porque estoy en mi burbuja observando el ayer  
Y no entiendo que los días van cambiando lo que es  
Porque sigo reaccionando ante cualquier corrección  
No sé ver  
lo que es*

*En silencio  
camino entré paredes  
que escondén lo que sucede  
a mi alrededor.  
Se terminan  
todás aquellas cosas  
que en tiempós de otrora calmaban mi ser*

Este ejemplo presenta un patrón rítmico-armónico que se mantiene durante toda la canción. Este patrón corresponde a una negra con corchea - ritmo familiarizado con el acompañamiento percusivo del blues, y variados estilos afronorteamericanos que conservan un patrón rítmico similar-. En este caso, el texto está supeditado al patrón rítmico-armónico dado que éste último es el elemento estructurante:



Asimismo, la canción conserva un ciclo armónico repetitivo y cíclico, que no se corresponde con el blues, a partir de arpeggios de los acordes en el piano en los que se articula cada corchea del compás:

**Cm - Cm/Bb - Cm/Ab - G**

Se encuentran cambios de acentuación en las palabras: **vengo, todas, tiempos, entre, esconden**. Hay un modo de acentuación que opera en cada una de estas palabras para modificando la prosodia siempre en la sílaba final (aunque no sean palabras agudas). Se trata, por un lado, de la ubicación de la sílaba acentuada musicalmente por posicionarse como figura rítmica negra en tiempo fuerte; por otro lado, del salto ascendente generado entre la corchea precediendo y la negra sobre la que se ubica la sílaba acentuada:

Cm Cm/Bb Cm/Ab G Cm

Cuan-do pien-so en tiem-pos de o tro la - do ven-gó di-

6 Cm/Bb Cm/Ab G Cm Cm/Bb Cm/Ab

si-mu-lan - do mi ser Se ter - mi - nan to-dás a -

12 G Cm Cm/Bb Cm/Ab G Fm

que-llas co - sas que en tiem - pós de o tro - ra cal - ma - ban - mi - sed Por-que

Versos 1-7

La palabra **cualquier** está acentuada en su primera sílaba por ubicación en el tiempo fuerte del compás. En este caso, es un verso que corresponde a la sección estribillo en donde se mantiene el patrón rítmico de la estrofa (negra-corchea) en el acompañamiento pero no en la melodía.

Cm/Bb Cm/Ab

nan-do an-te cual-quier co-rrec

Verso 14. Estribillo.

La frase con la palabra **esconden** tiene entrada tética, siendo acentuada ésta en el segundo tiempo del compás y el monosílabo **que** en el primer tiempo.

Cm Cm/Bb Cm/Ab

ven-go di - si - mu lan - do mi ser

que es con - den lo que su - ce - de a mi al-re

Verso 19

2. El siguiente ejemplo comienza con un riff de guitarra que se repite varias veces entre estrofas. Presenta, además, una configuración rítmica dada principalmente a partir de las funciones de la batería, junto con el bajo y la guitarra -fenómeno recurrente en muchos asociados al género rock que acentúan en los tiempos 2 y 4 del compás-.

## Despertar

1. *Primavera, en cada paso que yo dé,*
2. *es el aroma que deján los lirios, es el perfume de tu piel.*
3. *Resigné mil veces, y dejé el tiempo pasar,*
4. *dejé marcado el mismo trazo, el camino, el camino es siempre igual.*
  
5. *Primavera, en cada paso que yo dé,*
6. *es el aroma que deján los lirios, es el perfume de tu piel.*
7. *Deseché mis ganas de buscar algo mejor,*
8. *dibujé virtudes, me encerré en promesas, y encontré la realidad.*
  
9. *Ves lo que pasa.*
10. *No hace falta decir nada.*
11. *Si tu juego es el de siempre.*
12. *Y aunque mis ganás me tienten...*
13. *¡Y aunque mis ganás me tientén!*

El ritmo de la guitarra en estrofa coincide repetidas veces con la voz, lo que genera una predisposición en el fraseo de la voz a realizar las síncopas en el mismo momento que la guitarra:



*Ritmo de la guitarra*

La primera estrofa empieza con la palabra **primavera** —luego se repetirá en dos ocasiones más— con un movimiento descendente. Las primeras figuras rítmicas son dos negras marcando el pulso, y luego síncopas en cuya melodía aparecen palabras cortas —monosílabas o bisílabas—: “en cada paso que yo dé”.

En la segunda línea aparece un cambio de acentuación en la palabra **dejan** como resultado de la adecuación a la estructura rítmica sincopada. Sin el cambio de acentuación, no estaría unida las semicorcheas correspondientes a **que** y **de** —de **dejan**— y la sílaba **de** entraría en tiempo fuerte del segundo pulso del compás:

ro - ma que de - jan los li - rios es\_\_ el per  
ca - do el mis - mo tra - zo el\_\_ ca - mi - no el

Verso 2

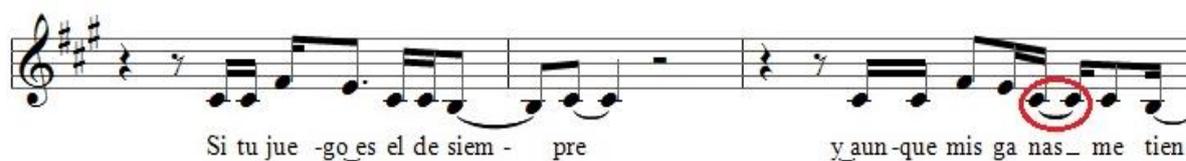
En la segunda estrofa, la palabra **primavera** se vuelve a repetir con énfasis por salto ascendente —previa a la bajada por grado conjunto—; se reformula la frase de la primera estrofa por cambio de dirección y altura. En **piel** ocurre algo similar ya que, en vez de terminar en el primer grado, hay un salto hacia el tercer grado, y luego la melodía termina descendiendo al séptimo grado del modo eólico.

La palabra **tiempo** está acentuada en su última sílaba a pesar de ser palabra grave, como consecuencia de su ubicación en el segundo tiempo del compás. La entrada de la sílaba en este tiempo fuerte del compás se da por síncopa ligada a la última corchea del tiempo anterior:

Pri - ma - ve - ra a\_\_ en ca - da pa - so que\_\_ yo de\_\_  
Re - sig - né mil ve\_\_ ces y de - jé el tiem - po\_\_ pa - sar

### Verso 3

En los últimos dos versos del estribillo se genera un cambio de acentuación por la síncopa generada entre **mis** y **ganas**, donde la segunda sílaba de **ganas** queda acentuada en el tiempo fuerte del compás.



Musical notation for Verso 3. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "Si tu jue - go es el de siem - pre y aun - que mis ga nas - me tien". A red circle highlights the notes for "nas - me", indicating the accentuation on the second syllable of "ganas".

### Verso 12

Luego, se vuelve a repetir ese mismo verso donde la acentuación cambia en **ganas** y en **tienten**. Esto se produce porque aparece una segunda voz paralela a la principal que en vez de bajar en la sílaba **ten** sube paulatinamente por *glissando* y, por ende, la sílaba presenta mayor duración.



Musical notation for Verso 12. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "- ten y aun - que mis ga - nás me tien tén". A red circle highlights the notes for "tén", which are marked with a *gliss.* (glissando) annotation, indicating a gradual rise in pitch.

### Verso 13

## b) Adecuación del texto a la melodía

Dada una melodía que se reitera en una sucesiva estrofa en igual ritmo y duración, la poesía de la misma resulta modificada en su prosodia debido a la invariancia de los acentos musicales.

3. En este caso, hay un motivo melódico repetido en las estrofas sucesivas con un fraseo regular. El lugar donde se producen los cambios en la acentuación prosódica coincide en todos estos casos. Esto se puede escuchar claramente en el primer tiempo del tercer compás en cada comienzo de las versos de la estrofa donde la melodía cae a tierra: los verbos **mostró, comí, morí**:

### Filosofía barata y zapatos de goma

1. *Conozco un empleado que fue muerto de pena,*
2. *enamorado de las sirenas.*
3. *El cine de mi barrio ya me **mó**stro la escena,*
4. *no vi tu alma y **queriá** tus venas.*
5. *Y en este torbellino donde nada importa*
6. *me **sé**nti aliado y te **perdí***
7. ***peró** si vi tus ojos y hasta **có**mi la arena*
8. *quise quedarme pero me fui.*
9. *Filosofíá barata y zapatos de goma*
10. *ni esta mentira te hace feliz.*
11. *Quisé quedarme cuando **mó**ri de pena,*
12. *quisé quedarme pero me fui.*
13. *Y en la terminal*
14. *y en la terminal*
15. *estoy descalzo y te espero a ti.*
16. *El ómnibus se ha ido*
17. *el amor se ha vencido*
18. *quisé quedarme pero me fui.*
19. *Filosofíá barata y zapatos de goma*
20. *quizás es todo lo que te di.*

El cambio de prosodia de la palabra **mostró** generado en el tercer verso de la canción, contiene una énfasis musical dado por el tiempo fuerte del compás de 4/4 (primer tiempo) que coincide con la sílaba no acentuada de la palabra (-mos).

5 C/G G7(b13) C Em7 Am7  
 \_ nas El ci - ne de mi ba - rrio ya me mos tro la e sce\_ na no vi tu

Verso 3

Lo mismo ocurre con el verso 4, que tiene la misma melodía y estructura rítmica que el verso 2. Donde la acentuación fuerte estaba dada en el artículo monosílabo **las** (verso 2), en el verso 4 la acentuación fuerte está dada en la sílaba no acentuada **-ria** de **quería**:

4 Abmaj7 C/G  
 ra - do de las si - re\_ nas

Verso 2

8 Abmaj7  
 al - ma y que - ría tus ve - nas

Verso 4

En el verso 6 se da un cambio de acentuación por coincidencia melódica con la frase anterior (verso 5). Ambos tienen comienzo anacrúsico, pero la acentuación fuerte -dada por ubicación en el primer tiempo de compás y por el salto de tercera menor entre el **do** y el **la-** en el verso 5 se

da en la primera sílaba sincopada de **este** (coincidiendo con la prosodia); mientras que en el verso 6 se da en la primera sílaba de **sentí** (que no coincide con la prosodia, ya que es una palabra aguda que en la canción está acentuada en la anteúltima sílaba):

- nas                      Y en es - te tor - be-lli - no don-de

Verso 5

na - da im - por - ta      me sen - tía lia      do y te per - dí

Verso 6

En el verso 7 se produce un cambio de acentuación prosódica en la palabra **pero** por adecuación a la melodía principal de la estrofa, en el que se genera un comienzo anacrúsico con la acentuación fuerte en la segunda sílaba de la palabra:

Pe-ro si vi tus o - jos y has-ta co mi la a-re - na qui-se que

Verso 7

El segundo caso de cambio de acentuación en este mismo verso es en la palabra **comí** que acentúa en su primera sílaba (primer tiempo del compás), manteniendo la estructura rítmico/melódica del resto de las estrofas.

La palabra **filosofía** pertenece al estribillo y aparece varias veces a lo largo de la canción. Por un lado, hay una acentuación fuerte en el primer

tiempo del compás del estribillo -la síncopa que empieza en la sílaba **-lo-**. Por otro lado, en las sílabas **-fí** y **-a** no se cumple la ruptura del diptongo/hiato - que correspondería prosódicamente por la presencia de la vocal débil con acento ortográfico/tilde seguido de una vocal fuerte-. Ambas sílabas se emiten unidas, lo que genera la omisión de la tilde y la acentuación en su conjunto de la sílaba musical **-fia**".

Fi-lo - so-fia\_ ba-ra - ta y za - pa - tos de go - ma ni\_e sa men

### *Estribillo*

Si bien la melodía del primer verso del estribillo es igual a las estrofas en éste se percibe un cambio. Existe menos cantidad de palabras que en el resto de los casos, lo que genera más movimiento melódico dividido en menos palabras, quizás reforzando el título del tema al enfocar la atención del oyente hacia dicha frase.

En el verso 11 se da un comienzo de frase acéfalo, lo que genera una acentuación fuerte en el segundo tiempo del compás. La palabra **quise**, por ende, aparece acentuada en su segunda sílaba:

Qui-se\_ que- dar - me cuan-do mo - ri de pe - na qui-se-que-

### *Verso11*

4. Las versiones analizadas de la canción *Pensar en Nada* de León Gieco reúnen características de lo antes mencionado, siendo performance en el primer lanzamiento álbum *Pensar en Nada* (1981 - track 1); la versión registrada en el álbum *Desenchufado* (1994 – track 6); la versión grabada en vivo durante la gira *Huracanes en Luna Plateada* de Los Piojos (2001-2002) junto con Pappo y León Gieco y la versión grabada en el programa *Encuentro en el Estudio* de Canal Encuentro (2010).

### **Pensar en Nada**

- 1 *Justo ayer me di cuenta* (7)
2. *que sólo es cuestión de plata* (9)
3. **mientras** diez ventanillas cobran (9)
4. **uná solá** es la que paga (9)
  
5. *De cómo piensá la gente* (8)
6. *a veces la diferencia* (8)
7. *es tan grande que parecen* (8)
8. *seres de alguná otra tierra* (8)
  
- Y qué me dicen de esa casa sola* (11)
- que se ve desde un avión* (7)
- quíza** en la soledad no hayá dolor (10)
- De pensar, oh dolor*
- De pensar, de pensar*
- En nada, oh en nada*
- No en nada, no en nada*
  
9. *En la oficina del trabajo* (9)
10. *llegando el año nuevo* (8)
11. *todos se pelean por* (7)
12. *ese malditó ascenso* (8)
  
13. *Con la cuotá de frustración* (8)
14. *algunos la vivén de rosa* (9)
15. *la ciudad se pone grande* (8)
16. *y cada vez más peligrosa* (9)

Desde el inicio de la canción (versión de 1981) encontramos una base con una métrica de 4/4, y con frases cantadas que duran dos compases enteros. El ciclo armónico de la canción durante la estrofa presenta el acorde de I grado (**D**) durante un compás y medio, y la sucesión de los acordes de III Y IV grado mixolidio (**F** y **G**). Estos acordes presentan un cambio en el ritmo armónico, en el que la guitarra, el bajo, y el golpe del bombo junto con el redoblante acentúan las dos negras al final de la frase. La frase melódica de la voz finaliza antes de este cambio armónico.

Hay una regularidad en la cantidad de sílabas que se da a lo largo de la canción -tal como se ve indicado al lado de cada oración de la estrofa-. Esta regularidad en la cantidad de sílabas se corresponde con las sucesivas estrofas que repiten su estructura rítmico melódica. Las sílabas se encuentran mayormente ligadas, lo cual produce un empalme entre las palabras y su articulación en la música: las únicas dos líneas que encontramos de 7 sílabas, tienen un comienzo tético -coincidiendo sílaba uno con tiempo uno-; las líneas de 8 sílabas varían entre comienzos téticos y en anacrusa (líneas 5 y 6 respectivamente); las líneas que poseen 9 sílabas tienen siempre con comienzo en anacrusa.

Las figuras rítmicas de la frase en las estrofas de la canción están conformadas principalmente por corcheas. La aparición de las negras va variando de acuerdo con la cantidad de sílabas que posee la frase musical.

El segundo y tercer verso de la estrofa tienen ambos 9 sílabas, y coincide tanto su estructura rítmica como la melodía. De este modo, se mantienen las acentuaciones musicales generando un cambio en las palabras en que no coincide con su prosodia:

D                      F G                      D                      F G

Jus-to a-yer me dí cuen - ta      que só-lo es cues-tión de pla - ta      mien

a) Verso 1 y 2



64 F G D F G D F G

Con la cuo-ta de frus-tra ción\_\_ Al - gu-nos la vi-ven de ro - sa\_\_

f) Verso 13 y 14

En el verso 13 ocurre algo similar que en el verso 2, con la diferencia que en este caso posee 8 sílabas el verso. La sílaba **-ta** de **cuota**, coincide con el segundo tiempo del compás. A su vez el verso 14 coincide estructuralmente con el verso 3, de este modo mantiene el cambio de prosodia en el tercer tiempo del compás.

En el estribillo se encuentran dos situaciones de cambio de acentuación prosódica en un contexto en el que, el pulso pasa a ser el doble que en el de la estrofa, y por ende aquí las acentuaciones fuertes se llevan a cabo en los tiempos 1 y 3 del compás. A diferencia de la estrofa, entonces, el primer caso se trata del énfasis musical producido por la ubicación en el primer tiempo del compás:

B $\flat$  / A

qui - za en la so-le - dad - no ha-ya do - lor

i) Estribillo

El segundo caso del estribillo se trata de un énfasis musical producido en el tiempo 3 del compás:

- no ha-ya do - lor

j) Estribillo

Cabe señalar que en todas las versiones la presente canción registradas en vivo, la acentuación y las modificaciones de la prosodia se mantienen tal como se efectúa en la versión grabada analizada aquí, y correspondiente al álbum "Pensar en Nada"<sup>10</sup>. En las performances en vivo, el cantautor mantiene dicha transformación de la prosodia al no modificar la estructura melódica rítmica de la canción más allá de los cambios interpretativos que pudieran existir en una situación en vivo. Se entiende la existencia de dicho procedimiento como una decisión estética en la que se respeta una acentuación determinada en las palabras, y donde termina predominando la melodía y los cambios armónicos por sobre la prosodia.

## 5. Figuración

1. *Figuraté que pierdes la cabezá*
  2. *sales a la callé*
  3. *sin embargo el mundo*
  4. *sigue bajo el sol,*
  5. *todo bajo el sol*
  6. *debajó del sol*
7. *Figuraté que no eres más un hombré*
  8. *sales a la callé*
  9. *sin embargo hay árboles*
  10. *como hubo ayer, calles como ayer*
    11. *luces como ayer*
  12. *En la plaza todo te parece igual*
  13. *tú ya no eres hombre pero llorarás*
    14. *si vas a perder tu amor*
    15. *alguien te ha dicho ya*
    16. *aunque no erés real*
    17. *vas a perder tu amor*
  18. *Figuraté que pierdes la cabezá*
    19. *y aunque no lo creas*
    20. *se te va la voz*

---

<sup>10</sup> Dicho disco fue editado en Argentina por el sello Music Hall, catalogado con el número de serie MH 10073-2.

21. *como se fue tu piel*
22. *nada te queda ya*
23. *sólo la realidad*
24. *La realidad es caminar igual*
25. *tú ya no eres hombre pero llorarás*
26. *Si vas a perder tu amor*
27. *alguien te ha dicho ya*
28. *aunque no eres real*
29. *vas a perder tu amor*
30. *Figuraté que has vuelto a ser el mismo*
  31. *nada te contentá*
  32. *a partir del alba,*
  33. *te verás caer, ya sin figurar*
  34. *te verás caer.*

En las sucesivas estrofas de la presente canción, Spinetta canta al oyente en segunda persona en un dialecto neutro del castellano —“*figúrate que pierdes la cabeza*”. El compositor impulsa a emprender un proceso de desfiguración hasta perder todo signo de humanidad (“tú ya no eres hombre, pero llorarás”).

La coincidencia melódica entre las palabras **figúrate**, **cabeza** y **hombre** se ve reflejada principalmente en la dirección ascendente de la melodía; hay una decisión de enfatizar dichos saltos que coinciden con la variación en la acentuación en las sílabas de esas palabras.

En el caso de **figúrate** la dirección ascendente está dada por un salto de quinta -que coincide rítmicamente con la prolongación del sonido dada por la síncopa que termina en el primer tiempo fuerte del siguiente compás-; las sílabas de las palabras **cabeza** y **hombre** se mueven en dirección ascendente por grado conjunto -la sílaba acentuada también finaliza en el primer tiempo fuerte del siguiente compás-.

[A]

Am C G/B Am

Fi-gu-re-te que pier-des la ca-be-za  
que no e-res más un hom-bre

Verso 1 y 7

En la palabra **contenta**, llegando al último estribillo, se da un caso similar al de **cabeza** y **hombre**, con la diferencia que se encuentra ubicado en otro verso y en otro tiempo del compás: en el contratiempo del primer tiempo en el tercer compás del estribillo.

38

Am G F

mo na-da te con-ten-ta

Verso 31

Esta serie de decisiones tomadas para la estrofa resulta un tanto contrastante con el estribillo: “*Si vas a perder tu amor, alguien lo ha dicho ya, aunque no eres real, vas a perder tu amor*”. En la primera aparición de éste —cantada solamente por Spinetta— cada frase es un motivo musical que modula y se repite, que presenta mayormente nota repetida y luego un movimiento en grado conjunto descendente (**fa** y **mi**). Este movimiento sumado a la unión de las sílabas **no** y **-e** (de **no** y **eres** respectivamente), genera una acentuación en la sílaba **-res** de la palabra **eres** (“*no eres real*”).

F Bb Eb Ab

aun-que no e-res re-al vas a per-der tu a mor

Verso 16

La palabra **calle**, que aparece en los versos 2 y 8, está acentuada en su última sílaba, a pesar de ser una palabra grave con finalización en vocal. Este verso tiene un movimiento melódico similar a la frase “*pierdes la cabeza*” (verso 1 y 7 respectivamente), con la diferencia que está transpuesta un tono más abajo.

3 Am G F

za bre sa-les a la ca-lle sa-les a la ca-lle

Verso 2 y 8

La acentuación aquí está dada por movimiento ascendente en el final de una frase que se repite a lo largo del tema (a veces en su estructura de 11 sílabas y otra en la de 6 sílabas, como en este caso). Una peculiaridad de la canción está dada, entonces, por la repetición de un motivo principal en versos asimétricos, que varían en cantidad de sílabas.

En la segunda aparición del estribillo, antes de la estrofa final, Pappo modifica el timbre del coro mediante el uso de un tipo de fonación “hablada”, que carece de una altura determinada específica. Tal como se mencionó anteriormente acerca de la configuración de las letras en rock/pop nacional, según la clasificación de Simon Frith (2014) el elemento de enunciación que se destaca en esta estrofa final sería catalogado como *voces*. Éstas son definidas como palabras cantadas con tonos humanos, evocando una persona que, en este caso, destaca una personalidad diferente a la voz de enunciación que se presenta a lo largo de la canción.

A diferencia de la melodía del estribillo cantado por Spinetta, en este caso la melodía se compone principalmente por nota repetida —evocando la entonación del habla—. Además, cambia el fraseo en el verso que presenta la palabra **eres**, ya que mantiene su acentuación prosódica. En esta

segunda versión del estribillo, se produce un cambio de intencionalidad donde la cuestión del habla conduce a una calidad expresiva diferente.

En consonancia con lo antes expresado, aquí no se comparan versiones en términos de usos correctos o incorrectos de la acentuación en el contexto musical. Son dos modos diferentes de interpretar una misma frase donde, por un lado impera la *retórica musical*, y por otro, la *retórica verbal*. Esta canción, entonces, exhibe en la repetición de un mismo estribillo dos variantes de enunciación que prepondera en cada caso dos principios de organización diferentes en la acentuación y en la emisión.

Tal y como expresa Simon Frith:

El desafío de ponerle letra a una música consiste en hacer coincidir dos principios de organización diferentes. El ritmo del habla, la forma en que los acentos están determinados por la sintaxis, no es necesariamente apropiado para el ritmo de la música que sigue sus propias reglas estructurales. De forma similar, el sonido de una palabra necesaria semánticamente (para que un enunciado tenga sentido), puede no ser el sonido de una palabra deseable musicalmente, para que el resultado musical resulte atractivo (Frith, 2014).

### c) Recurso compositivo en métricas irregulares

Se vincula una música con acento musical irregular o agrupamientos con duraciones irregulares<sup>11</sup> a una poesía con prosodia regular. La propia irregularidad de los acentos musicales incide en los acentos de la poesía desequilibrando las duraciones y los énfasis<sup>12</sup>.

#### 6. Entre pastizales

1. *Voy y vengó, sin exploración* (9)
2. *Ráíces desénterradas, mi apatía apode-* (14)
3. *rada emigró, soy sólo sombra,* (9)
4. *soy sólo sombra* (5)
  
5. *Agria soledad, conjunta sin piedad,* (11)
6. *Manda de desmándados, siempre piden más* (12)
7. *Sáldas, entre grises, peñascales, gen-* (12)
8. *té nunca sabe dónde va a buscar* (10)
  
9. *Escabullidos entre los pastizales,* (12)
10. *El verde que nunca se ve claró,* (9)
11. *Las fantasías amurálladas quedan* (12)
  
12. *Voy y vengó, sin exploración* (9)
13. *Ráíces desénterradas,* (8)
- 14 *mi apatía apoderada* (8)
15. *emigró, soy sólo sombra,* (8)
16. *soy sólo sombra* (5)

---

<sup>11</sup> Nos referimos a compases de 7/4 que a su vez pueden estar acentuados internamente en agrupamientos de 3 y 4 duraciones: (3+4)/4.

<sup>12</sup> Para el análisis de caso, se eligió un tema de propia autoría que fue compuesto específicamente a los fines del presente trabajo. Casos asociados al mismo tipo de procedimiento son *El séptimo día* de Soda Stéreo (que presenta un compás de 7/8), o como ejemplo en otro idioma, la canción *Money* de Pink Floyd (con un compás de 7/4).



3 Estrofa 1

Voy y ven - go sin ex - plo - ra - ción

Verso 1

El segundo verso tiene un comienzo acéfalo, lo cual genera un desplazamiento, dando entrada a la letra en el segundo tiempo del compás. La palabra **raíces** no conserva la tilde en la -i propio del hiato, sino que acentúa la primera sílaba **-ra** al estar en posición inicial en el verso.

En **desenterradas** la acentuación musical está dada en su segunda sílaba —y no en la anteúltima sílaba de palabra grave. Esto es a causa del movimiento ascendente entre **-des (re)** y **-en (mi)**:

4

Ra - i - ces de - sen - te - rra - das mi a - pa tí - a a - po - de - ra -

Verso 2

La palabra **desmandados**, en la segunda estrofa, aparece acentuada con la pulsación fuerte del tercer tiempo del compás, y presenta énfasis musical por el salto de tercera mayor entre **sol** y **si**.

El monosílabo **más**, al final de esta frase musical, genera un juego de palabras con **salidas** al siguiente compás. Al estar ligadas estas dos, se alarga melódicamente tanto la sílaba **más** como **-sa -de salidas-**, generando cierta ambigüedad con respecto la frase: *siempre piden más o siempre piden más salidas, entre grises peñascales*. En la sílaba **-sa** de **salidas**, se produce un cambio de acentuación prosódica por su posicionamiento en primer tiempo fuerte del compás y por el salto de quinta entre el **mi** del compás anterior y el **si** del siguiente:

Ban - da de des - man - da - dos\_ siem - pre pi - den más

Verso 6

sa - li - das en - tre gri - ses pe - ñas - ca - les gen - te nun - ca sa be\_ don - de va a bus - car\_

Verso 7

En el último verso de la segunda estrofa se presenta un cambio de acentuación por la división de **gente** entre este compás y el compás anterior. La acentuación fuerte se genera en la sílaba **-te**, en el primer tiempo del último compás.

En el estribillo el compás es de 4/4 y la frase entera de 8 tiempos en total; el pulso aquí se duplica. El segundo verso del estribillo presenta un cambio de acentuación en **claro**. Hay una intencionalidad de preservar la síncopa de la frase completa *nunca se ve claro*, y la última sílaba se alarga generando un énfasis por duración y por salto de quinta entre el **si** grave (**cla**) y el **fa#** (**-ro**):

el ver - de\_ nun - ca se ve\_ cla - ro\_

Verso 9

Finalmente, se presenta un cambio de acentuación prosódica en la palabra grave **amuralladas** (sílabas **-ra**). El énfasis musical dispuesta en dicha sílaba es causa de su posicionamiento en el tercer tiempo del compás de 4/4 (tiempo semifuerte):



Verso 11

En la tercera estrofa, hay una resignificación de la primera estrofa presentada en el tema: se organiza en un compás de 4/4 el mismo texto de la primera estrofa (originalmente en compás 7/4).

La palabra **exploración**, en este caso, mantiene su acentuación prosódica -dado que la frase **sin exploración** tiene comienzo tético- y **-ción** -que es la acentuación fuerte de la palabra- coincide con el tercer tiempo fuerte del compás.



Verso 12

La segunda frase distribuye las palabras “*raíces desenterradas*” en los cuatro tiempos del compás, pero al prolongar la sílaba **-en** la primera corchea del tercer tiempo, modifica la prosodia del término **desenterradas**:



Verso 13

Las frases “*mi apatía apoderada*” y “*raíces desenterradas*” presentan la misma cantidad de sílabas y el mismo ritmo, derivando en el cambio de acentuación en **apoderada** (que acentúa en **-po**). En este caso, no se genera la división en dicha palabra, como sí ocurría en el compás de 7/4.



## CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo del presente trabajo final de investigación, se analizaron los elementos y los tratamientos compositivos y permormáticos que modifican la prosodia en las canciones de rock/pop nacional.

En primera instancia, se hizo una breve reseña de los orígenes del género elegido para la investigación y de la configuración de las letras en las canciones de rock/pop en castellano. A partir de lo expuesto, se dio lugar a la reflexión acerca de los niveles de gramaticalidad en la música apelando a la cuestión de los cambios de acentuación en las palabras. En segundo lugar, se introdujeron los dos niveles de comunicación expuestos por Frith (2014) -*retórica verbal* y *retórica musical*-, y los diferentes elementos que podemos encontrar en el texto de una canción que funcionan de forma paralela —las *palabras*, la *retórica*, y las *voces*—. La concepción de retórica dio lugar a la noción de *performance*, que se constituye como una variable de peso en la ejecución de canciones del género. Por último, se planteó un análisis de canciones clasificadas según diferentes casos de aparición de cambios de acentuación prosódica a través del tratamiento musical. De este modo, se analizaron elementos compositivos de las canciones, y se determinaron las diferentes situaciones en las que se expone la modificación del énfasis prosódico en las palabras de las canciones de rock/pop nacional. Dichos procedimientos pueden sintetizarse en los casos donde existen sílabas acentuadas al estar abordadas por salto ascendente, cambio de duración de las sílabas a partir de la síncopa, énfasis dinámico por adecuación a un patrón rítmico/armónico, y por ubicación en tiempo fuerte del compás. Tales realidades musicales pueden constituirse en herramientas que sirven para la producción de nuevos recursos compositivos en la medida que son entendidas como búsquedas estéticas y no errores.

A partir del análisis expuesto, se entiende que el proceso creativo en la composición/interpretación de canciones es un fenómeno intencional que va acompañado de una propuesta estética determinada. Este proceso implica la toma de decisiones sobre diferentes aspectos en una canción que nos inducen a ser plenamente consciente de lo que hacemos:

- ¿A partir de qué recurso quiero/puedo empezar a componer? ¿desde la letra o la música?
- ¿Qué ideas/sensaciones/imágenes quiero transmitir con la canción?
- ¿En dónde quiero hacer énfasis? ¿en una palabra determinada? ¿en una sílaba, que unida a otra, cambie el sentido de la frase gramatical y genere ambigüedad conceptual?
- ¿Cómo logro generar tensión entre el énfasis prosódico y el énfasis musical?
- ¿Cómo logro generar ambigüedad en una palabra en cierto contexto musical?
- ¿Qué impacto tiene tal o cual procedimiento en el resultado de la composición?
- ¿Qué grado de configuración genérica en la canción de rock/pop nacional tiene este uso de los procedimientos que modifican la prosodia mediante la música?

Procuramos, con estos interrogantes, dar lugar a la construcción de algunas herramientas para la composición e interpretación de las canciones de rock/pop nacional. Trabajos futuros podrán profundizar mayormente estas ideas que apenas aparecen de forma incipiente en este estudio.

## REFERENCIAS

### Bibliográficas

- 1) Belinche, Daniel y Larregle, María Elena (2006). "Ritmo" en *Apuntes sobre Apreciación Musical*. La Plata, Argentina, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Edulp.
- 2) Bermúdez, Egberto (2016). *Los discos de The (Los) Speakers (1966-68) y el surgimiento del rock/pop en Colombia*. Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 30.
- 3) Bontinck, Irmgard (1994). *Mass Media and New Types of Youth Music. Methodological and Terminological Problems*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 25, No. 1/2., pp. 165-174.
- 4) Cohn, Lawrence (1994). *Solamente Blues: la música y sus músicos*. Barcelona, España: Ediciones Paidós, Ibérica.
- 5) Colomba, Diego (2011). *Letras del rock argentino: género, estilos y transposiciones (1965-2008)*. Rosario, Argentina: Editorial Académica Española.
- 6) Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, y Subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- 7) Everet, Walter (2000). *Expression in rock-pop music: a collection of critical and analytical essays (Studies in Contemporary Music and Culture)*. Nueva York, Estados Unidos: Garland, Publishing.
- 8) Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- 9) Grinberg, Miguel (2008). *Cómo vino la mano. Orígenes del Rock argentino*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical.
- 10) Hennion, Antoine (2002). "Elogio de los artificios en música: instrumento, partitura, disco" en *La pasión musical*. Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- 11) Keightley, Keir (2001). "Reconsidering Rock" en *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press, Cambridge, Inglaterra.
- 12) Martín, Alicia (2011). "La investigación en folclore" en *Revista Clang N°3*. Facultad de Bellas Artes, La Plata, Argentina. Papel Cosido.
- 13) Moore, Allan F. (2001). *Rock the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Ashgate, Inglaterra.
- 14) Ortiz, Fernando (1999). *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su*

*transculturación*), introducción de Bronislaw Malinowski. Madrid, España: María Fernanda Ortiz Herrera.

15) Reynolds, Simon (2011). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

16) Stanley, Bob (2015). *Yeah! Yeah! Yeah! La historia del pop moderno*. Madrid, España: Turner Noema.

17) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001). [En línea]. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com>. Última consulta: 07/06/2018.

18) Théberge, Paul (2006). "Conectados: la tecnología y la música popular" en *La otra historia del Rock*. Editorial Robinbook, Barcelona.

## Fonográficas

1) Todo el día me pregunto (1970). Manal. En *Manal* [álbum]. MLP 333. Track 4. Mandioca. Buenos Aires, Argentina.

2) Luchín (1972). Víctor Jara. En *La Población* [álbum]. D-50004. Track 3. Discoteca del Cantar Popular (DICAP). Santiago de Chile, Chile.

3) Luchín (grabado en vivo en julio de 2016). Versión: Loli Molina. En *Segundo Round* [álbum digital]. Track 4. Teatro Municipal de Bahía Blanca, Argentina. Grabación de audio: Federico Contreras; mezcla: Oscar Liberman. Disponible en <https://lolimolina.bandcamp.com/album/loli-molina-en-vivo-segundo-round>. Última consulta: 07/06/2018.

4) Volver a los 17 (1966). Violeta Parra. En *Las Últimas Composiciones* [álbum]. Track 9. RCA Victor XXPL1-016. RCA Víctor. Santiago de Chile, Chile.

5) Volver a los 17 (2003). Versión: Liliana Herrero. En *Confesión del Viento* [álbum]. 0265-02. Track 5. Epsa Music. Buenos Aires, Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VAbU83-d7Rw&t=1070s> (min 17:50). Última consulta 07/06/2018.

6) Un vestido y un amor (1992). Fito Páez. En *El amor después del amor* [álbum]. 90414-2. Track 7. Warner Music. Buenos Aires, Argentina.

7) Un vestido y un amor (1997). Ana Belén con Fito Páez. En *Mirame* [álbum]. 4658/97. Track 7. BMG. España.

8) Pensar en nada (1981). León Gieco. En *Pensar en Nada* [álbum]. MH 10073-2. Track 1. Music Hall (INAMU, Argentina). Los Ángeles, EEUU; Buenos Aires, Argentina

9) Figuración (1969). Almendra. En *Almendra* [álbum]. 31Z-1565. WAML -7846. Track 9. VIK. Buenos Aires, Argentina: RCA.

- 10) Filosofía barata y zapatos de goma (1990). Charly García. En *Filosofía Barata y Zapatos de Goma* [álbum]. CBS 80506. Track 2. Columbia Records (Sony Music).
- 11) Despertar (2016). María Victoria Klein y banda. Sin edición.
- 12) Otrora (2016). María Victoria Klein y banda. Sin edición
- 13) Pastizales (2017). María Victoria Klein y banda. Sin edición.

## **Audiovisuales**

- 1) Cantilo, Miguel. (2017). *Escritura de letras para canciones* [charla]. INAMU. Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Z-kkNBadaXA>. Última consulta: 07/06/2018.
- 2) Gaffet, Hernán, (director) y Poleri, Foligna, Gaffet (productores). (2006). *Argentina Beat: Crónicas del primer rock argentino* [documental]. Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7ErFopbKwbk&t=6165s>. Última consulta: 07/06/2018.
- 3) Páez, Fito (productor). (2008). Un vestido y un amor, en *No sé si es Baires o Madrid*. [concierto]. Palacio de los Congresos, Madrid España. Sony Music. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=639AM57bYjQ>. Última consulta: 07/06/2018.
- 4) Páez, Fito. (1997). Un vestido y un amor, en *Euforia*. [concierto]. Teatro Metropolitan, Ciudad de Mexico. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8F3TjBVFxhQ>. Última consulta: 07/06/2018.

## **Electrónicas**

- 1) Garzo, Isabel, (2013). Madrid, España. *Yorokobu: take a walk on the slow side*. Disponible en <http://www.yorokobu.es/acento-musical/>. Última consulta: 07/06/2018.
- 2) All Music, Contemporary Rock/ Pop. Disponible en <http://www.allmusic.com/style/contemporay-pop-rock-ma0000004443/>. Última consulta: 07/06/2018.
- 3) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001). [En línea]. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com>. Última consulta: 07/06/2018.