

Libros de **Cátedra**

La canción popular contemporánea

Aportes para su análisis y enseñanza

Santiago Romé (coordinador)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

LA CANCIÓN POPULAR CONTEMPORÁNEA

APORTES PARA SU ANÁLISIS Y ENSEÑANZA

Santiago Romé
(Coordinador)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Índice

Introducción	4
Capítulo 1	
La canción: opacidad y transparencia	6
<i>Santiago Romé</i>	
Capítulo 2	
Reggaeton. Reflexiones en movimiento	19
<i>Lilén Gallo</i>	
Capítulo 3	
La Composición Musical por Capas. Su investigación y experimentación en la enseñanza universitaria de la música popular	31
<i>Santiago Coria</i>	
<i>Juan Pablo Gascón</i>	
Capítulo 4	
Palabra musical. Poética, identidad y síntesis en la canción popular	40
<i>Lucas Yasar</i>	
Los autores	59

Introducción

La música popular, que posee los primeros antecedentes en la enseñanza e investigación universitaria latinoamericana hace alrededor de 30 años, ha podido consolidarse en tanto objeto de estudio académico recién en la última década. Y si bien este fenómeno todavía posee un desarrollo minoritario en lo que respecta a la cantidad de instituciones de formación superior en música que se abocan a su estudio, en los últimos años la música popular ha comenzado también a ser observada y legitimada, en tanto objeto de análisis, desde las ciencias sociales. Por lo tanto y si bien hoy resulta menos frecuente escuchar voces que nieguen o menosprecien su especificidad y complejidad, todavía debemos construir nuevos paradigmas que nos permitan realizar abordajes pedagógicos y epistemológicos que den cuenta de las cualidades que poseen las músicas populares de nuestra región. A su vez, la formación musical superior ha estado ampliamente hegemonizada por el paradigma de las bellas artes europeas –barroco, clásico y romántico– y en menor medida por las vanguardias desarrolladas en los países centrales desde principios del siglo XX. En una síntesis un tanto reduccionista y no exenta de excepciones, podemos afirmar que ambas concepciones estéticas hegemónicas poseen aspectos en común: búsqueda de autonomía y trascendencia del arte respecto de cualquier tipo de funcionalidad social ajena al campo estético; énfasis en el desarrollo técnico-instrumental; valoración positiva de la sofisticación formal y compositiva de las obras; pretensiones universalistas e intemporales; separación de roles entre intérprete y compositor; búsqueda de originalidad estructural; definición formal y búsqueda de control de la obra por parte del compositor mediante la transcripción, son algunos de los supuestos implícitos dominantes en las instituciones de formación musical. Estas cuestiones, con innumerables matices, han sido en gran medida la base desde la que los distintos modelos pedagógicos y metodológicos han pensado los diseños curriculares y desarrollado distintos abordajes metodológicos para la formación de nivel superior en música. El conductismo, el expresivismo, el perceptualismo, el formalismo semiótico, entre otros modelos, a pesar de sus enormes aportes y diferencias, no se han alejado mucho de estos postulados implícitos consolidando un perfil de formación superior técnico-instrumental con gran énfasis en la lectoescritura y en aquellos aspectos del lenguaje susceptibles de ser abstraídos, sistematizados y mensurados racionalmente, con preeminencia del repertorio barroco/clásico/romántico europeo y de las vanguardias de la modernidad tardía y del período de entre guerras. En contraposición podemos observar la escasa participación del repertorio popular y sobre todo de algunas de las cuestiones que subyacen en sus modos de producción y circulación, y en definitiva, la manera en que construye sentido. Los múltiples y complejos mestizajes que han atravesado nuestras sociedades latinoamericanas han sido muy prolíferos en términos estéticos. Pero en el caso de la música, estamos hablando de una estética popular indiscernible de distintos tipos de rituales identitarios y de diversas funcionalidades, mayormente mediadas por la industria

cultural y, en menor medida, por el Estado y sus instituciones. Será objeto del presente trabajo realizar algunos aportes tendientes a construir nuevos paradigmas para la enseñanza e investigación de la canción popular contemporánea.

Santiago Romé

CAPÍTULO 1

La canción: opacidad y transparencia

Santiago Romé

*“Si preguntan quién soy,
qué llevo, a dónde voy,
soy mi tierra santa.....*

Latinoamérica no llora, canta

Tengo una sonrisa celeste y blanca

Si subo la mirada, la luna se levanta”¹

Trueno, “Tierra Zanta”

¿Qué cosas se nos revelan y cuáles se nos ocultan en una canción popular? Además de aquellos rasgos más o menos explícitos y necesarios que todo análisis formal/musical puede indicarnos, ¿qué otras cuestiones inciden en los múltiples modos en que las canciones circulan y construyen sentido?, ¿cuáles de esas cuestiones pueden resultar relevantes al momento de pensar una didáctica para la música popular? Habitualmente, el viejo e imperecedero debate en torno a la forma y el contenido en el arte², pareciera asociarse en el caso de la canción y en una primera instancia, a la díada lenguaje musical-contenido semántico de la letra. Pero claramente la cuestión es más compleja. Si forzáramos una analogía con las artes visuales y puntualmente con la díada figuración-abstracción, y pensáramos en extrapolar estas formas de representación a la díada música instrumental-canción, nos encontraríamos con que la representación de lo “real” narrada en una letra de una canción referiría a una realidad más de tipo social, cultural y subjetiva que física –como es el caso de la representación figurativa bidimensional-, y por lo tanto a la elaboración de una síntesis más compleja³. Pero aún sin profundizar en tan discutible

¹ Fragmento de la letra de la canción “Tierra Zanta”, single audiovisual lanzado en el año 2022 por el músico argentino Mateo Palacios Corazzina cuyo nombre artístico es Trueno: <https://www.youtube.com/watch?v=POAdMW-4yfw>

² Esta cuestión harto compleja y profunda, que excede y desborda este escrito, atraviesa gran parte de la reflexión estética, pero nos parece prudente no dejar de advertir que existen enfoques que sostienen un abordaje dicotómico -el formalismo y el realismo en los extremos de este debate-, mientras que otros abordan o directamente definen a la cuestión estética en la síntesis dialéctica entre ambas concepciones. Para un acercamiento introductorio y panorámico a esta compleja cuestión puede verse el capítulo *Una relación difusa: el Arte y lo Popular* en García, S. y Belén P. (2014).

³ Términos y conceptos como realidad, real o realismo son en sí mismos, objetos de grandes y profundos debates filosóficos, psicológicos y científicos que de ninguna manera abordaremos en este trabajo. Para un acercamiento filosófico inicial y parcial al tema puede verse Ferraris (2012). Pero como veremos más adelante en el texto y vinculado a esto podemos mencionar que en filosofía el empirismo iluminista cartesiano y el idealismo alemán representaron dos corrientes en alguna medida opuestas que en nuestra opinión inciden de diferente manera en el debate estético y en algunos enfoques pedagógicos respecto de la formación musical tradicional, problemáticos para el desarrollo de una

analogía y en una reflexión estética que excede y desborda este artículo, en un primer acercamiento inicial, podemos afirmar respecto de la presencia del texto en una canción algo muy evidente pero no teorizado ni desarrollado pedagógicamente: la letra de una canción es cantada y no escrita (si bien la lectura abstracta puede ser una operación válida como insumo para el análisis). De esta afirmación respecto de la palabra cantada, e inclusive dicha oralmente, podemos inferir dos simples cosas: que el canto es indivisible del lenguaje musical y que el habla es portadora de elementos y recursos expresivos muy ricos y complejos, sintetizados en la prosodia. El habla nunca es inocua y siempre se realiza desde un cuerpo, una voz y un decir que además de portar una biografía singular, posee anclajes históricos e identitarios, que a su vez en la acción de ser cantada se entrecruzan con recursos interpretativos que también pueden contener y expresar otras referencias y asociaciones estéticas e históricas. Pensemos por ejemplo en los múltiples modos de hablar el idioma español a lo largo y ancho de Latinoamérica, o inclusive en nuestro país. Y en la complejísima genealogía de mestizaje que podría dar cuenta de esas diferencias, con probablemente algunas supervivencias y relaciones con prosodias de otras lenguas y fonéticas. Por otro lado y en relación al lenguaje estrictamente musical, podemos observar que en el marco de las tradiciones populares, dicho lenguaje también es portador de sentido histórico y suele estar asociado a imaginarios y cosmovisiones que forman parte de complejos entramados identitarios. Y lo interesante aquí es pensar que esas cualidades del lenguaje musical que nos remiten a ciertas tradiciones o pertenencias genéricas, y que por lo tanto inciden fuertemente en la construcción de sentido, suelen darse en los pliegues, en zonas difícilmente objetivables y/o mensurables en el análisis o, al menos, con las herramientas de análisis tradicionales (armonía, escalas, ritmo métrico proporcional, contrapunto, etc.). En muchos casos dichas singularidades musicales tienen que ver más con el modo en que son tocadas, con la acción corporal y gestual. En este sentido podemos “pensar lo popular como un uso y no como un origen, como posición relacional y no como sustancia” (Barbero, 2008, p.52). Y, por otro lado, resulta importante aclarar, en el marco de la ya centenaria mediatización que poseen nuestras tradiciones musicales populares, que entendemos al sonido como parte estructural de los aspectos musicales, tanto como material tímbrico instrumental como por las operaciones resultantes del desarrollo tecnológico de registro, mezcla, postproducción y medios de reproducción. Y estas herramientas de amplificación, registro y modificación del sonido mediante filtros y efectos también poseen una genealogía histórica que en muchos casos se asocia a épocas, géneros y corrientes que hoy muchas veces son utilizados a modo de cita. Y hoy a su vez ha irrumpido con la estética derivada de la denominada “música urbana”, el uso estructural de efectos sobre el timbre menos intervenido tecnológicamente hasta hace pocos años: la voz. Si bien estas ideas anteriormente expresadas no suponen grandes revelaciones o cuestiones que quienes se dedican a la enseñanza de la música popular no sepan, es muy difícil dar con material que las desarrolle didácticamente o que jerarquice la importancia que poseen en torno a su investigación. Un tercer asunto muy significativo en la construcción de sentido, ya

didáctica para la música popular.

advertido por la nueva musicología⁴ hace alrededor de 20 años y cada vez más relevante en la cultura contemporánea, es el de la imagen visual, audiovisual y performática, tanto en las pantallas como en la escena en vivo. Por lo tanto y volviendo a la hipótesis o concepción dicotómica, fácilmente refutable, que asocia al texto como el contenido de un supuesto mensaje -abstraído del canto, su ritmo y su prosodia- y a la música como una suerte de ropaje formal estético, muchos abordajes desde distintas corrientes de las ciencias sociales parecieran adherir implícitamente a ella cuando realizan análisis y reflexiones abstrayendo la letra en su dimensión conceptual, escindiéndola de los otros elementos mencionados anteriormente que participan en la construcción de sentido. Si bien estos aportes pueden resultar productivos en términos teóricos, resulta importante señalar que en estas perspectivas suele primar una idea representacionista del arte, o al menos del arte popular. Esta idea epifenoménica de las expresiones artísticas populares probablemente esté también muy instalada en el imaginario social. Y probablemente se relacione o refuerce con la relativa ausencia de autonomía estética de gran parte de las expresiones artísticas populares y sus usos e interdependencias coyunturales. Como sostiene el esteta Ticio Escobar (2012), y en contraposición a los postulados del romanticismo e idealismo alemán decimonónico, el arte latinoamericano está intrínsecamente vinculado con distintos tipos de funcionalidades⁵: algunas más directas y evidentes, como por ejemplo el baile (fiesta, ceremonia, catarsis, esparcimiento, etc.) y otras más complejas e indirectas como la construcción colectiva de identidades (telúricas, generacionales, clasistas, étnicas). La canción popular, y con mayor énfasis las músicas que se asocian a sectores sociales humildes o “marginales”, suelen ser pensadas desde estos enfoques como una suerte de documento antropológico. Y esto suele entrecruzarse con la subcultura (o su estereotipo) juvenil. Atravesadas a su vez en muchos análisis por una suerte de esencialismo de clase: la idea de que las letras de estas “músicas plebeyas” deben representar/denunciar las condiciones de vida, asimetrías e injusticias padecidas por los sectores populares juveniles, o como mínimo enunciar tradiciones y modos -generalmente imaginarios- en que los jóvenes pobres se vinculan y sobreviven, habitualmente al margen de la legalidad y las “buenas costumbres”. A esto podemos sumar la larga tradición de exhibición ficcionalizada de la vida privada de los artistas populares, que entremezcla al personaje escénico con aspectos biográficos reales o ficticios, potenciada hoy por la lógica de las redes sociales, y como sostiene Eric Sadin la *esferización* de la vida (Sadin, 2020, p.130). Como sostiene el filósofo italiano Maurizio Ferraris hoy asistimos a una percepción del mundo que él denomina *realitismo* (concepto derivado del formato de los realitys televisivos) en donde se produce según este autor un proceso de onirización, ironización y desobjetivación de la experiencia (Ferraris, 2012). Pero como en gran parte de las tradiciones artísticas populares, en la canción es muy difícil discernir aspectos conceptuales de rasgos poéticos. La forma y el contenido, si es que esta división fuese posible, suelen ser indisolubles. Composición poética y ficcional que al ser compartida y protagonizada –cantada- por amplios

⁴ Para un panorama del desarrollo musicológico en Latinoamérica puede verse González (2013).

⁵ “Desde Kant, la teoría occidental del arte autonomiza el espacio del arte separando forma y función mediante una sentencia definitiva y grave: sólo son artísticos los fenómenos en los que la primera se impone sobre las funciones que enturbian su apariencia (usos rituales, económicos, políticos, etc.)”. (T. Escobar, 2012:33).

sectores de la sociedad, se constituye en síntesis, representación o ficción emergente (aunque sin dudas se trataría de una síntesis no espontánea, considerando la mediatización característica de nuestra dinámica cultural). Pero también puede ser considerada como una dimensión que construye, anticipa y modela el imaginario cultural e identitario. A este respecto, Pablo Semán sostiene

así, la captación del papel y el sentido de la música exigen una composición de habilidades que está más acá de lo que las disciplinas dividieron en saberes musicales y humanísticos. Es preciso establecer un ángulo de observación que se coloque más acá de esa división y ello se logra una vez que se ha superado críticamente esa disyuntiva...” (Semán, 2019, p.24).

Pero no nos olvidemos que la canción no deja de ser una obra de arte compuesta poéticamente. Y si bien esas dos cuestiones inciden nítidamente, con sus diversos modos de relacionarse, podemos pensar en otros rasgos menos evidentes que quizás intervengan y expliquen las pasiones populares y los profundos sentimientos que las canciones despiertan en amplios sectores de nuestra sociedad. A su vez, podríamos explicarnos la longevidad de un formato que pareciera no envejecer nunca y seguir interpelando y formando parte privilegiada en los procesos identitarios contemporáneos. De esto modo, las canciones podrían pensarse también como plataformas de ese modo tan peculiar de encarnar las palabras que implica el canto. Cuerpo, lenguaje, prosodia y melodía se funden en la palabra cantada configurando una expresividad compleja de analizar. Tal vez también podamos vincular esto a una suerte de supervivencia de la tradición oral, tan presente también –aunque de modo diferente- en gran parte de la cultura contemporánea mediatizada. De lo que no tenemos dudas es de la enorme potencia y síntesis que contienen las canciones, conformando múltiples encrucijadas estéticas y culturales que se consolidan, reproducen y resignifican a partir de los usos e interpretaciones que de ellas realizan los diversos públicos que las comparten. En muchos casos, largos derroteros históricos y variadas versiones configuran una biografía propia que las distintas generaciones interpretan de diferente manera, y que dota a la canción y a su devenir, de una historia singular. A su vez, la pertenencia genérica y/o funcional y los ámbitos de circulación, también inciden en la apropiación que de ellas hace el público que las comparte. Y por último, quienes las encarnan, componen e interpretan, también agregan una muy significativa capa de significación que trae consigo biografías personales, derroteros artísticos y la construcción de personajes mediáticos en los que, como ya mencionamos, resulta indiscernible discriminar su vida personal de la ficción escénica. Podríamos agregar la investidura que otorga el éxito masivo, que idealiza construyendo un aura social que quizás pueda interpretarse como la estetización o fetichización del espíritu de competencia y disputa interpersonal que propone el relato (neo) liberal omnipresente, idealizando y exigiendo distintos tipos de éticas (personales, artísticas, discursivas, etc.). Pero sobre todo, individualizando el protagonismo y, tal vez en consecuencia, despolitizando las representaciones identitarias.

Ficción y no-ficción: “esto no es una pipa”⁶

En la teoría cinematográfica existe desde hace mucho tiempo el debate en torno a la distinción entre la producción audiovisual ficcional y la documental. O tal vez, en qué medida esos extremos se interrelacionan. ¿Cómo opera o se constituye la ficción en relación a imaginarios, aspiraciones y representaciones sociales, y en qué medida las decisiones compositivas en el documental (fotografía, encuadre, edición, musicalización, etc.) ficcionalizan la temática expuesta. En ese sentido, una parte de la música popular muchas veces es pensada y analizada (desde la academia y algunos espacios intelectuales pero muchas veces también desde los discursos periodísticos que la difunden y parte de los productores ejecutivos que administran su circulación), como algo más cercano al documental, a la no-ficción. Pareciera existir cierto prejuicio respecto de que las afirmaciones presentes en sus letras (y según lo dicho anteriormente, en muchos aspectos de su canto) en lugar de ser producto de una composición poética, son una suerte de evidencia sociológica o aguafuertes que describen una realidad social instalada en el imaginario colectivo. Con más intensidad, como ya dijimos, en aquellos géneros que procuran interpelar a los sectores juveniles o corrientes musicales asociadas a imaginarios de “pobreza” o “marginalidad” –cumbia villera, rock chabón, cumbia 420, rap, trap-, perdiendo de vista o minimizando, la dimensión poético ficcional y también los procesos de producción que dichas canciones atraviesan antes de editarse y difundirse masivamente. Esta operación también suele observarse nítidamente con tradiciones musicales asociadas a pertenencias étnico-raciales⁷ y/o telúricas. La periferia, los pobres, los negros (en sentido tanto étnico como clasista) hacen testimonio barrial o étnico, mientras que el poder hegemónico, produce la ficción. Esta es una vieja y sutil operación ideológica que podemos remontar al proceso en el cual cierto tipo de tradiciones populares empezaron a ser consideradas objeto de estudio hacia fines del siglo XIX: el arte popular periférico es digno de ser estudiado en tanto testimonia una realidad circundante -idealizada, telúrica y antigua en el caso del paradigma folklórico-, y su valor pareciera estar atado a un ideal de autenticidad espontánea nítidamente situado, pero siempre marginal o subalterno. Entonces podemos imaginar una cadena de negaciones pretéritas y actuales, en el abordaje de manifestaciones artísticas populares en el ámbito académico. En relación con nuestro pasado y respecto de nuestra idiosincrasia y nuestra narrativa identitaria, muchas búsquedas parecieran orientadas por un ideal de pureza que oscila entre un esencialismo de clase y un esencialismo étnico/telúrico. Si bien muchas veces se han invisibilizado las

⁶ Nos referimos aquí a la famosa pintura del pintor belga René Magritte (1898-1967) que integra una serie de pinturas denominada “La traición de las imágenes” realizada en el año 1929 en la cual puede verse una pipa pintada con una técnica realista y debajo de ella la inscripción “esto no es una pipa”, que se transformó en un ícono del arte conceptual y de la reflexión sobre lo real y su representación.

⁷ El bien intencionado mote “afro” puesto en algunas corrientes musicales dan cuenta de ello. Señalar como música afrouruguaya al candombe, si bien destaca y enaltece la influencia o desarrollo cultural de los descendientes de la población negra, violentada, desarraigada y reunificada en nuestra región por su explotación como esclavos y luego como sectores discriminados, marginados y excluidos, también expulsa involuntariamente a esa influencia de la idiosincrasia uruguaya, a secas. Y a la inversa, podemos advertir que no se utiliza el mote “euroargentino” para señalar ascendencias supuestamente europeas (por ejemplo, el vals criollo). Y más aún en la ya de por sí resistida o indeseable idea del mestizaje popular. De este modo, podemos contribuir, involuntariamente, a lo que Berenice Corti denomina el largo proceso de otrificación de las tradiciones: “Esta pretendida blanquedad necesita negar toda presencia negra para su autoafirmación, construyendo a su Otro nacional en un negro particular, no afrodescendiente y por tanto no realmente negro –no reconocido como tal- producto de (otra vez) una conveniente invención: el criollo de origen provinciano cuya ancestralidad en gran medida africana es también negada”(Corti, 2018, p. 83)

ascendencias “no-blancas” de nuestras tradiciones, el mayor problema pareciera tener que ver con el mestizaje cultural, y sobre todo con la idea de que muchas tradiciones y expresiones populares puedan ser pensados como espacios simbólicos de disputa e integración (o integración disputada), plagados de contradicciones e “impurezas” de todo tipo. Pero nos interesa señalar aquí la negación implícita de que esas expresiones populares formen parte del campo estético ficcional. De este modo se suele pensar -desde la academia- a una parte de la música popular contemporánea, y puntualmente a la canción digna de ser estudiada, como una especie de documental socio-antropológico y/o panfleto político disidente. En contraposición a esto podemos pensar a las músicas populares como espacios simbólicos, pero también materiales e industriales, de confluencia de sectores sociales muy diversos e incluso, desde una perspectiva de clase, antagónicos. Espacios simbólicos donde el texto y el contexto, el pasado y el futuro pueden volverse indiscernibles. Desde los viejos centros criollos de principios del siglo XX hasta cualquier recital público contemporáneo en una plaza o parque de cualquier centro urbano podemos ver confluir sectores sociales con imaginarios, aspiraciones, ideologías y pertenencias de clase de lo más diversas. Un estanciero y un peón confluyen en el folklore desde aquellos primeros ámbitos tradicionalistas, y a riesgo de incurrir en un paralelismo un tanto reduccionista, podríamos pensar que en gran parte de la denominada “música urbana” pueden encontrarse un joven universitario con aspiraciones de ascenso social al lado de un trabajador humilde subocupado. Por supuesto que esta cuestión no ocurre en el vacío, y se produce o puede desarrollarse en épocas, contextos y discursos de promoción de mayor integración y confluencia, generalmente amalgamados por pertenencias de orden “superior” (tales como la Nación⁸ o pertenencias político ideológicas), o en contextos de segregación, desintegración comunitaria y crisis de las identidades colectivas. Podríamos agregar el problema contemporáneo que respecto a este debate entre ficción y no-ficción supone la ya mencionada esferización de la vida on-line o más precisamente la incidencia de las redes sociales como ámbitos virtuales de encuentro asincrónico y exhibición de la vida privada, confundiendo aún más respecto de dónde se encuentra la dimensión real de la existencia colectiva, y si su registro visual y audiovisual efímero en los muros e “historias” virtuales es lo que en definitiva nos vincula en el espacio social imaginario.

La palabra encarnada: la letra no es la letra

Como ya sostuvimos anteriormente, pensar o transitar la letra de una canción de manera autónoma, leyéndola en forma escrita y observando su sentido semántico narrativo, su estructura poética y los postulados ideológicos/identitarios que expresa puede resultar una experiencia muy diferente al modo en que esa letra se funde y resignifica cuando es cantada (y en general

⁸ “Así, el estudio de la música en Latinoamérica ha sido guiado por su alianza con diversos proyectos nacionalistas de carácter esencialista. Esto es evidente en el nacimiento de la disciplina en países como México o Cuba, donde el interés en lo indígena o en lo afrocubano respectivamente surgen de un deseo de definir la unicidad del estado nación en momentos de crisis social y política, pero también en el caso de Argentina, donde el discurso racial heredado del siglo diecinueve (en el que lo indígena y lo negro fueron marginados en beneficio de lo europeo) sentó las bases del nacionalismo del siglo veinte. En cada caso, el desarrollo de una tradición musicológica fue reflejo de las ideas raciales y étnicas que hicieron posible imaginarios nacionales unificados”. (Madrid, 2010, p.20)

dramatizada en formato audiovisual) en el marco de una canción. Tal vez esto pueda ser equivalente a la relación entre leer un guion cinematográfico o teatral y ver la película u obra en que ese guion se inserta, el modo en que es dicho y actuado, la música o el silencio que lo rodea, la dirección de arte y fotografía en que ese guion se materializa. La palabra se encarna en el canto y adquiere rostro, edad, prosodia, identidad de género, biografía pública y todas aquellas cuestiones asociadas a los rasgos fenotípicos de cada persona (y los estigmas y estereotipos vinculados a ellos). A su vez, aspectos técnico-expresivos asociados a la afinación, colocación vocal y fraseo también intervienen en la construcción de sentido. Como ya dijimos la prosodia del habla nos puede aportar información que interpretamos instantánea e intuitivamente vinculada a pertenencias geográficas, etarias, de clase, de género e inclusive de hábitos o modos de vida de quien la canta. Pero el canto además de encarnar la palabra mediante el habla, singulariza aquellas palabras (narraciones, ideas, conceptos, relatos, metáforas) en un cuerpo determinado. Produce una encrucijada de múltiples capas que se funden en una única combinación que las materializa en acto. Si sumamos la cuestión de que la música popular desde hace aproximadamente un siglo, además de ser escuchada, es vista y dramatizada (desde el concierto o los bailes en vivo hasta el primer cine con sonido, pasando por su temprana inserción en la primera industria teatral, en la TV, hasta el formato de videoclip y sesión que hoy circula por las plataformas on-line) el fenómeno se vuelve más complejo. De este modo, pertenencias estético-genéricas de la música que se canta, pronunciaciones y prosodia del habla, aspectos asociados a la composición de la imagen escénica, rasgos fenotípicos de quien canta y recursos técnico-interpretativos se entremezclan y sintetizan en una resultante potente e inagotable. A veces reforzando imaginarios y representaciones -e incluso estereotipos- que esa “música/género musical” contienen, otras contradiciéndolo o ampliándolo, la voz cantada y todos estos aspectos singularizados en quien canta, condensan un fenómeno artístico que parece no agotarse nunca. Un género artístico multidimensional que pareciera no perder popularidad ni capacidad de interpelación a las grandes masas.

La canción y la Universidad: obstáculos y resistencias

Como ya anticipábamos en un trabajo anterior hay dos reverberaciones históricas que se escuchan en nuestras aulas: la concepción platónica que late detrás del término ‘academia’ y la incidencia de la concepción cristiana y monárquica que orientó la fundación de las primeras universidades

Academia es un término que debe su nombre a la institución educativa fundada por Platón –que a su vez lo toma del héroe de la mitología griega Academo- y surge alrededor del año 384 a. C. La Universidad surge en el medioevo europeo y posee en consecuencia una fuerte impronta cristiana y monárquica (las primeras universidades se creaban por cédula Real o bula papal). A partir del siglo XIX y en vinculación con el clima de época científico-positivista comienzan a incidir las prácticas y

metodologías derivadas del empirismo y el pensamiento instrumental que también podemos asociar al modelo de desarrollo industrial. (Romé, 2018, p. 3)

Las grandes dicotomías que según la epistemóloga Denise Najmanovich (2011) estructuran gran parte de la episteme moderna pueden relacionarse con la caracterización platónica acerca del mundo perfecto de las ideas abstractas en contraposición de la imperfección del mundo de lo sensible. A su vez la matriz judeo-cristiana en torno a la idea de una tajante y jerarquizada separación cuerpo-alma, luego retomada en el dualismo metafísico cartesiano. A su vez, las herencias coloniales eurocéntricas parecieran haber arraigado con particular fuerza en las instituciones de formación artística, combinando los grandes legados antes mencionados con la definición del arte consagrada por el idealismo alemán, que autonomiza y distingue la dimensión estética de aquellas funciones o rituales sociales con los que algunas expresiones artísticas se interrelacionan: “Desde Kant, la teoría occidental del arte autonomiza el espacio del arte separando forma y función (...) sólo son artísticos los fenómenos en los que la primera se impone sobre las funciones que enturbian su apariencia” (Escobar, 2012, p. 33). Estas cuestiones probablemente nos expliquen el tardío ingreso de las músicas populares de nuestra región a las currículas universitarias y al ámbito de la investigación formal a pesar de que algunas de ellas, como el Tango y el Folklore, tuvieron grandes desarrollos y estudios sistemáticos de tipo académico desde la década de 1940 en otros ámbitos institucionales oficiales, además de gran prestigio y presencia en la industria cultural internacional⁹. Sospechamos que estas inercias históricas, además de explicarnos la exclusión o invisibilización de la música popular como objeto de estudio, también darnos algunas pistas de las metodologías y didácticas que se han consolidado en la formación superior en música:

“... la teoría armónica -generalmente abstraída de timbres, registro y ritmo-, la lectoescritura -esquema cartesiano y racional por excelencia que en opinión de sus adláteres más extremos puede reemplazar a la música misma-, la métrica proporcional -concebida como un esquema matemático-, y la técnica instrumental, entendida como método universal y autosuficiente. A estas cuestiones que inciden en gran parte de la tradición pedagógica podemos sumarle la influencia más reciente, desarrollada a lo largo del siglo XX, de la tradición científico-positivista en las corrientes de investigación y análisis musical, que van del estructuralismo schenkeriano al perceptualismo neoconductista.” (Romé, 2018, p.3)

⁹ Al caso paradigmático del Tango (que comenzó a exportarse hacia la vida cultural parisina de principios del siglo XX, luego con Gardel hacia Hollywood y la industria cinematográfica, e incluso incorporándose a los más prestigiosos ámbitos sinfónicos del mundo con Piazzolla), podríamos incluir también al Rock vernáculo, de gran difusión en gran parte de Latinoamérica y España desde la década de 1980 hasta la actualidad

Un Trueno en Tierra Zanta

La letra citada más arriba es un fragmento del tema Tierra Zanta, compuesto por el músico Mateo Palacios Corazzina, popularmente conocido por su nombre artístico Trueno. Este joven compositor y rapero nacido en el barrio de La Boca en año 2002 (hijo y nieto de músicos) y que comenzó a practicar el rap siendo un niño de la mano de su padre: Pedro Palacios (“MC Peligro”) es un profesional multifacético, actor de teatro comunitario y de circo, músico, docente, productor y militante social, nacido en Uruguay pero radicado en Argentina desde chico, y ha sido uno de los cultores y promotores del Rap vernáculo y la cultura Hip Hop en nuestro país, formando parte de lo que hoy se denomina como la *Vieja Escuela*. Una primera reflexión que podemos arriesgar respecto de este género en relación a esta anécdota biográfica es que los jóvenes actuales son integrantes de una segunda generación de exponentes de este desarrollo nativo del Hip Hop. Y que para aquella primera generación esta subcultura callejera gestada en barrios periféricos de Nueva York¹⁰ (que además de la música posee un particular desarrollo estético visual -graffiti- y corporal -breakdance-) y que se construyó en gran medida sobre la base del Funk, “es una herramienta para la transformación social”¹¹. Además del mencionado Pedro Palacios, podríamos mencionar la figura de Gustavo Adolfo Aciar conocido como “Mustafá Yoda”, fundador del emblemático sello Sudamérica y de una de las primeras batallas locales de Freestyle llamada A Cara de Perro Zoo. Este otro referente, al igual que el padre de Trueno ha creado y sostenido espacios asociativos sin fines de lucro, tanto de promoción y desarrollo del género como de trabajo social con jóvenes vulnerados en sus derechos. Semejante a la payada milonguera, el rap en sí mismo encarna esa síntesis compleja e indiscernible entre la descripción testimonial (paisajista, crítica, idealista, clasista, celebratoria) y la composición ficcional y poética. Como ya lo hemos dicho anteriormente, esta expresión popular, en su versión canción, representa esa encrucijada característica de muchas tradiciones artísticas populares que oscilan indisociablemente entre la representación de algún imaginario social y de la propia narración identitaria, combinada con la invención poética que tal vez luego alimente, transforme e incluso construya dichos imaginarios. Tal vez por eso haya sido un formato tan permeable a la búsqueda de miles de jóvenes por alzar una voz propia y orgullosa de su existir, en contraposición a los estigmas y prejuicios de clase. Pero una primera diferencia que podríamos señalar entre ambas generaciones del hip hop autóctono, más allá del crecimiento exponencial y la escala internacional- que éste tiene actualmente, son sin dudas los medios de difusión y circulación, y los ámbitos de producción: mientras en los 90 el primer hip hop era un fenómeno musical producido en estudio, para esta segunda generación siempre fue audiovisual (tanto de producción casera y aficionada como de producción profesional), pero también, y fundamentalmente, de organización comunitaria (muchas plazas y espacios públicos de nuestro país fueron los ámbitos en donde se producen los encuentros y competencias de Freestyle que

¹⁰ Pedro Palacios afirma que él comienza a participar hacia principios de los 90 de la escena hardcore de Buenos Aires, que procuraba imitar un estilo underground más norteamericano que el estilo punk Inglés predominante en dicha escena en esa época. Minuto 0:50 de la entrevista realizada a Pedro Palacios en el programa on-line “Desde Abajo” el día 23/07/19.

¹¹ Minuto 24:50” de la entrevista op.cit.

con el antecedente del Halabalusa y del ACDP Zoo, tuvieron al evento denominado El quinto escalón -con sus espacios clasificatorios de gran parte del interior urbano de nuestro país- como máximo exponente entre los años 2012 y 2017). También, y confirmando las contradicciones que suponemos operan en todas las manifestaciones populares contemporáneas, existe desde principios de este siglo una escena de habla hispana (Latinoamérica y España) auspiciada por grandes corporaciones que financian y organizan competencias de Freestyle nacionales e internacionales (Red Bull inauguraría la famosa Batalla de los Gallos en Puerto Rico en el año 2005, ganada en esa primera edición por el rapero argentino Sebastián Paoli cuyo nombre artístico es “Frescolate”). Esta breve contextualización del género que nos brinda un mínimo marco de interpretación para el análisis. Pero además ya nos revela algunas interesantes contradicciones. Una de ellas podría tener que ver con el interrogante respecto de cómo una expresión tan asociada desde la década de 1980 a la cultura norteamericana y a la lengua inglesa puede ser reapropiada desde los márgenes, transformándose tras dos generaciones en un lenguaje artístico que quienes lo comparten y producen consideran propio. Podríamos trazar analogías con el fenómeno del Rock hace 60 años en nuestra región, con quien esta música comparte además de la procedencia anglosajona la representación de “lo juvenil”. Pero volviendo al tema de Mateo Palacios -alias *Trueno*-, citado más arriba, nos parece interesante observar en él cómo pueden operar las ideas desarrolladas en la primera parte de este escrito. En primer lugar podemos destacar al artista elegido como invitado (el feat, como suele denominarse hoy utilizando la palabra en inglés) y todo lo que este artista representa en términos generacionales y político-ideológicos: Víctor Heredia. Este artista de 76 años, muy asociado a las organizaciones de Derechos Humanos y a la lucha por Memoria, Verdad y Justicia en relación a la última dictadura militar (su hermana fue secuestrada y permanece desaparecida), en su juventud militó en el Partido Comunista y formó parte destacada de la corriente del folklore asociada a las ideas revolucionarias y a la reivindicación de la integración latinoamericana, que en nuestro país fue denominado como Movimiento del Nuevo Cancionero. Su intervención es muy significativa dado que comienza el tema cantando lo que luego podrá reconocerse como estribillo, que es acompañado por un clásico arpeggio de milonga con un ritmo de 3+3+2 en compás de 2/4 tocado por una guitarra criolla sobre un acorde de 1° grado en la tonalidad del Sol menor, que tras cuatro compases pasa al acorde dominante (Re con 7° menor). La melodía realiza una secuencia de 4 notas partiendo del 3° de la escala (Sib), sencilla pero cantada con una expresividad un tanto dramática (por registro y por sutiles recursos interpretativos que utiliza el cantor), que en el consecuente desciende un semitono, pero que en el plano de la melodía queda sin resolución sobre el dominante, siendo la guitarra la que concluye la sección sobre la tónica. La peculiaridad es que los finales de cada semifrase son cantados por Trueno, que además de hacerlo de una manera diferente, con una interpretación más plana y sin vibrato, dicho pasaje posee un trabajo respecto al sonido y la postproducción diferente, en donde se percibe una sobregrabación de la misma voz y probablemente algún efecto o filtro que la vuelve un tanto más “metálica”. Aquí ya tenemos una interesante primer contraste: en un tema de un rapero de 21 años que atraviesa un momento de gran popularidad forjada en los duelos de Freestyle, un folclorista septuagenario,

cuya biografía posee una gran carga simbólica, cantando un fragmento del tema que remite a una milonga, con un acompañamiento clásico utilizando a su vez el timbre tradicional de la guitarra criolla y un registro de la voz que pareciera no tener mayores retoques o efectos de postproducción (salvo una sutil reverberancia). Y por supuesto no podemos dejar de considerar el texto que se canta y la imagen que se representa, que ya nos anticipa el perfil telúrico (en clave nacionalista y latinoamericanista) y político (DDHH y reclamo por Malvinas) del tema. Pero en este punto podríamos decir que en este género es frecuente encontrar expresiones reivindicatorias del “pago en el que nació”, pero a diferencia del discurso folklórico, con representaciones o alusiones a la periferia urbana como contexto natural. Pero aquí lo interesante es la imagen totalmente indigenista (o con el estereotipo clásico del aborigen) en un entorno rural y con una fogata, reforzado al comienzo y antes de que empiece el canto por un sonido ambiente que mezcla un paisaje sonoro de intemperie con timbres comúnmente asociados a una música “ritual” tocada con instrumentos que podríamos asemejar a algunos aerófonos andinos, y muy por detrás algún grito ensordecido. Inmediatamente después del mencionado estribillo/introducción y tras un expresivo silencio (sólo se escucha ese sonido ambiente “natural” que había sonorizado el comienzo del videoclip y que se había muteado con el primer canto de V. Heredia) comienza la primera estrofa en la que se duplica la estructura rítmica tanto en el plano de la melodía (en la que además se articula un desplazamiento acentual en 3) como en el del acompañamiento, que mantiene una acentuación en 3+3+2 pero ahora en el nivel de la subdivisión. Interesante también considerar que este ritmo, de gran presencia en gran parte de la música Rioplatense (Tango, Milonga, Chamarrita, Rasguido doble, Candombe, Murga) tiene un gran protagonismo en la base de Reguetón (y por supuesto también está presente en la Cumbia o, podríamos decir, en “las Cumbias”, considerando lo amplio de su desarrollo –geográfico e histórico-). Y desde allí probablemente, y a través del significante “latino”, su utilización en algunos desarrollos de este género que comienza a denominarse como “Urbano”¹². El tipo de canto de la estrofa, característico del estilo del Rap, verborrágico y con una expresividad dramática, oscila entre un recitado sin marco tonal y un canto de nota repetida, que va ascendiendo en altura en la medida que sube la intensidad dramática de la narración. Si bien podríamos señalar muchos aspectos musicales, y sobre todo el modo en que dichas cuestiones construyen la forma del tema, pero incurriríamos en una muy extensa descripción no muy útil a los fines de este trabajo. Si resulta significativo señalar el modo en que se acompaña la re-exposición del estribillo, con la base de candombe a la que se le superpone con el bombo el anterior acento sugiriendo aquel 3+3+2, pero en un plano superior de división (como si fuera un 3+3+2 en corcheas superpuesto a la clave de candombe en semicorcheas). Esta operación rítmica, más o menos sutil, podríamos pensar que metforiza las múltiples capas de significantes que confluyen en la canción, superponiendo temporalidades (generacionales, biográficas, rítmicas) y representaciones (sociales, estéticas, políticas, genéricas, visuales). La coda final,

¹² Nos referimos aquí a una denominación de uso, que comparten los actores protagonistas del género, la prensa que lo difunde y los productores. Algunos de estos desarrollos, quizás aquellos que poseen un énfasis más “plebeyo”, como por ejemplo el artista L-gante, siguen utilizando el término Cumbia -o Cumbia 420- en su caso para distinguirse del resto de la significación del género “tropical”.

cerrando el círculo de guiños expresivos y metagenéricos, modula el ritmo hacia la chacarera y realiza un contrapunto entre un recitado de Víctor Heredia, que si bien posee un contenido semántico dramático es dicho con una expresividad melancólica, y una melodía folklórica tocada por dos aerófonos andinos en un típico paralelismo en terceras. Como ya dijimos, la cantidad de recursos puestos en juego en la composición, interpretación, montaje audiovisual y postproducción del tema, combinados con las múltiples interpretaciones que podemos inferir son demasiados para narrarlas en este breve análisis. Y sin dudas, muchos de los tópicos apenas esbozados en este escrito merecen un mayor y más profundo desarrollo. Pero procuramos con este trabajo y el resto de los capítulos del presente libro realizar un aporte para seguir pensando a las expresiones artísticas populares, y puntualmente las canciones, en la justa medida de su peculiar complejidad y profundidad estética, que resiste los abordajes dicotómicos y muchos de los preceptos instalados en la enseñanza musical tradicional, con la que muchos de nosotros nos hemos formado. A su vez, este ejercicio de autocritica propositiva que pretendemos que enriquezca nuestra propia práctica docente, intentamos pensarlo en la compleja trama del dinámico, contradictorio y fascinante proceso de construcción de nuestra identidad colectiva.

Referencias bibliográficas

- Belén P. (2014). Un *no lugar* de la estética tradicional. En García S. y Belén P. (Comp.), *La representación de lo indecible en el Arte Popular Latinoamericano* (15-24). La Plata: U.N.L.P.
- Corti, B. (2018). “Sonar negro”: la performance jazzística y la binarización de la “raza”. Antecedentes en la ciudad de Buenos Aires. *Anuario Digital, Escuela de Historia Facultad de Humanidades y Artes, (Universidad Nacional de Rosario)*, (30), 78-94.
- Escobar, T. (2011). Culturas Nativas, culturas universales. Arte Indígena: el desafío de lo universal. En José Jiménez (Ed.), *Una Teoría del Arte desde América Latina* (31-52). España: MEIAC/Turner.
- Ferraris, M. (2012). *Manifiesto del nuevo Realismo*. Chile: Ariadna Ediciones.
- García S. (2014). Arte y política: el rostro de lo indecible. En García S. y Belén P. (Comp.), *La representación de lo indecible en el Arte Popular Latinoamericano* (25-44). La Plata: U.N.L.P.
- González, J.P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Madrid, A. L. (2010). Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música. *Revista Argentina de Musicología* (11), 17-32.
- Martín Barbero, J. (2008). Culturas Populares. En C. Altamirano (Comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (49-60). Buenos Aires: Paidós.
- Najmanovich, D. (2011). *El juego de los vínculos. Subjetividad y Redes: figuras en mutación*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Romé, S. (2018). La canción y la academia Desencuentros, debates y perspectivas. *Clang Revista de Música*, (5), e003. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/issue/view/53>

Semán, P. (2019). Prólogo. En A. Gilbert y M. Liut (Comp.), *Las mil y una vidas de las canciones* (11-25). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

CAPÍTULO 2

Reggaeton. Reflexiones en movimiento

Lilén Gallo

Primeras preguntas

“A ella le gusta la gasolina, dale más gasolina”

Hacia el verano del 2004 en Argentina y sonaba ‘Gasolina’ de Daddy Yankee en todas las radios, así comenzaba este género centroamericano a constituirse como un fenómeno novedoso y masivo. Parte del disco Barrio Fino (2004), tanto en “Nación Reggaetón” como “From Música Negra a Reggaeton Latino” de W. Marshall la toman como la canción que impulsó al género del *underground* hacia el mundo entero.

El Reggaeton desde entonces inundó las pistas, los cumpleaños, los barrios, las calles, los colectivos, la televisión, las redes sociales, los pasillos de las escuelas y las sobremesas. A su vez se instaló paulatinamente en los rankings, los estadios, la industria musical y la representación de lo ‘latino’.

Entre las múltiples interpretaciones y lecturas que podemos hacer de este fenómeno, no podemos negar que ha interpelado a toda la sociedad, en particular a la juventud que es el sujeto protagonista que produce, escucha y baila. Es por ello preciso detener la mirada y la escucha en este amplio entramado sonoro que actualmente cuenta con las voces de la juventud argentina, que parecieran estar jugando en el centro de la música urbana a nivel global. ¿Qué tienen para decir? ¿cómo lo dicen?

¿Desde dónde podemos acercarnos a comprender el Reggaeton como género musical y fenómeno cultural? ¿Existe una esencia, una estructura que prevalezca? ¿Por qué nos incomoda? ¿nos incomoda? ¿Es posible enunciar desde Argentina un fenómeno que se intuye globalizado? ¿Qué hay que mirar para sacarle una foto a una música en movimiento?

Un breve repaso para situarse

Orillas del mar Caribe, a fines de los 80’ se refiere por primera vez el término “Reggaetón”. Como muchas otras músicas populares, emerge de las márgenes con un espíritu rebelde y plebeyo. Surge en un contexto político y social muy complejo para Latinoamérica, donde los vástagos de las dictaduras del Plan Cóndor -como en el caso de Panamá-, y la consolidación del neoliberalismo como estructura cultural y económica global - occidental -, profundizaron la desigualdad y la pobreza. Crecieron los narcos, la corrupción, creció la economía informal y la violencia en los barrios periféricos. Muchas familias tuvieron que migrar hacia centros urbanos

tras la idea de tener una mejor perspectiva de vida, es así que el intercambio cultural entre países del caribe o mismo con Estados Unidos¹³ se volvió moneda corriente. Estas condiciones parecieran haber generado nuevos mestizajes en el plano social y cultural.

Al seno de estos circuitos, hacia fines de la década del 80 comenzaron a sonar las primeras producciones que se establecen como antecedentes del Reggaeton. Algunas referencias como Negrón Muntaner y Rivera, lo asocian territorialmente a Puerto Rico, aunque desde una perspectiva globalizada “ (...)En ese sentido, aunque el reggaetón tiende a imaginar la nación como un espacio contenido, también sugiere que lo local está compuesto de culturas globalizadas. “ (Negrón Muntaner/ Rivera, 2009, p.37). Sin embargo otros autores como W. Marshall, establecen relaciones entre más sonoridades situadas, como el Dembow en Jamaica y el Dancehall-Reggae y Hip Hop en español que sonaba en las fiestas y eventos en los barrios populares de Panamá y Puerto Rico respectivamente. Estos diversos escenarios y el carácter migrante de la mayoría de los/las protagonistas, parecieran conjugar una estética donde confluyen ritmos afrodescendientes y sonoridades propias de este Hip Hop y Dancehall-Reggae en español, una estética mestiza y (como el mundo que se re - compagina tras la caída del Muro de Berlín) globalizada. Una síntesis musical entre las viejas y nuevas prácticas culturales donde la celebración y el baile siguen siendo punto de encuentro. A partir de este análisis, el musicólogo estadounidense, esquematiza los patrones rítmicos que sintetizan a partir de estas vertientes una sonoridad polirrítmica con la clave del 3+3+2 como estructura rítmica ordenadora.

Por otro lado, como observan Negrón Muntaner y Rivera, desde el comienzo fue producido por y para la juventud urbana de los sectores populares. Es quien canta, quien hace de DJs, quien habita y organiza las fiestas, quien difunde la música. Otras/os autoras/es como E. Sánchez Cárdenas y Panagos Rojas también indagan respecto del vínculo que tiene el género con este sector. Este vínculo está ligado por lo general a prácticas culturales propias del mismo como la fiesta y el baile. Como asevera Rojas, “ la mayoría de los seguidores del reggaetón pertenecen al público juvenil, quienes se sienten identificados con las letras y practican el sensual baile denominado por los seguidores como el perreo” (2012, p. 293).

El barrio, sus calles y sus espacios comunitarios de encuentro y fiesta se nos muestran como los primeros ámbitos de producción y disfrute. Es quizás por eso que muchas de las canciones tratan de temáticas vinculadas a esta territorialidad: el barrio. Se podría afirmar que por este motivo comienza teniendo una producción y circulación principalmente comunitaria. DJ Playero, uno de los pioneros en la grabación de muchos/as de los referentes en Puerto Rico, cuenta en el documental “La verdadera historia del Reggaeton” sobre cómo realizaban fiestas en la vereda de su casa/estudio. Los equipos eran un rejunte de cosas que aportaba cada artista. Se pasaban desde una bandeja de DJ las pistas y sobre las misma cantaban algunos de los chicos y chicas del barrio. El estudio quedaba en Villa Kennedy¹⁴ que “es la cuna del *underground Reggaeton*, como lo quieran llamar, ahí es donde los muchachos que hoy en día están pegados, como Daddy Yankee, tuvieron su primera oportunidad y comenzaron a grabar” cuenta Playero. Desde ese

¹³ Sobre todo con Puerto Rico, ya que es una colonia estadounidense.

¹⁴ Barrio popular de San Juan, capital de Puerto Rico.

mismo lugar, en una casetera de 4 canales, se registraban cassettes con compilaciones de música de artistas locales donde sonaron los primeros Reggaetones. Estos circularon de mano en mano, de manera informal hasta fines de 1994 aproximadamente. Este carácter tendría que ver con las resistencias que había en un comienzo por parte de algunos sectores de la sociedad, de los medios de comunicación centralizados y de las discográficas hacia este reciente fenómeno, sobre todo por sus letras “obscenas” y su carácter plebeyo. A pesar de esto, rápidamente, gracias a la masividad alcanzada y al comprometido trabajo de varios artistas y productores del *underground*, el Reggaetón comenzó a colarse en las sintonías radiofónicas y en la industria cultural, y así a expandirse globalmente.

Se toma como bisagra el año 2004, con “Gasolina” y el álbum “Barrio Fino” de Daddy Yankee. Este lanzamiento es referido por varias/os autores como “la canción que arrasó en el mundo entero y que inició la fiebre global del reggaetón ”(Negrón Muntaner/ Rivera, 2009, p. 35) Se entiende que este hito marca un antes y un después respecto del proceso de producción del género, pasando de ser música *underground*, vinculada una producción, circulación y consumo comunitario e independiente, a *mainstream*, o sea mediada por la Industria Cultural a gran escala.

Por otra parte, aunque en un principio su funcionalidad parece estar ligada al baile, Sánchez Cárdenas profundiza y advierte que el uso y consumo del Reggaetón no solamente se vincula con lo festivo sino que además se construye como un todo audiovisual desde el videoclip como dispositivo de difusión y con fines publicitarios. Esta característica aporta otro campo de análisis para comprender este fenómeno. Tiene que ver con las representaciones y estéticas creadas desde el audiovisual, temática sobre la cual no profundizaremos en este trabajo, pero que es importante tener en cuenta para la comprensión integral del género.

Como se señaló anteriormente, no pareciera haber una nacionalidad específica donde anclar los antecedentes, aunque el desarrollo del Reggaeton underground tuvo mayor despliegue en Puerto Rico. Algunos/as referentes de esta etapa son Daddy Yankee, Tego Calderón, Ivy Queen, Calle 13, Wisin y Yandel, LoonyToones etc.

Algunos trazos sobre lo que suena

La sonoridad de este primer Reggaeton tiene muchas particularidades. Se sintetizan a continuación algunos elementos que puedan dar un primer acercamiento. A grandes rasgos se percibe como una canción como estructura formal - textural, que se mueve sobre una base construida a partir de la clave 3 + 3 + 2 priorizando la funcionalidad del baile. Desde los modos de producción se da cuenta como en un primer momento se trabajan las *pistas (beats)* a partir de samples provenientes de bases propias del Reggae y el Hip-Hop y como luego, a partir de las nuevas posibilidades tecnológicas, se comienzan a producir a partir del uso de sintetizadores y programas específicos como Fruity Loops. Entre las capas de la textura se pueden advertir,

entonces, melodías “prestadas” de otros temas, de Dancehall, Hip Hop o Reggae, generando así una intertextualidad significativa que aporta a construir una sonoridad más familiar entre los diferentes géneros. Una dupla de productores de bases es “Looney Toons”, dos jóvenes que a sus 20 años ya habían hecho colaboraciones con los principales artistas del momento. El uso de estas herramientas e instrumentos pareciera generar una estética particular gracias, en parte, a las características tímbricas que permitía conjugar la tecnología del momento, estamos hablando de fines de los años 90’ / comienzos del 2000.

Otra característica estética, que se convierte en metáfora y representación, es la novedosa imagen de “lo latino”. En este sentido también se realiza, en el trabajo de Marshall, un racconto de los vínculos sonoros con otros géneros tanto Latinoamericanos (como la bomba, la salsa, la bachata, el merengue) como Estadounidenses (rap, hip-hop, pop, techno). Desde una perspectiva más sociológica se refiere a esta idea de ‘latinidad’ en el trabajo de Luci y Soares (2019) asociando las identidades múltiples y mezcladas, fruto de las experiencias en contextos urbanos globales y transnacionalizados a la idea de una “latinidad” más cosmopolita. Esta estética pareciera construirse desde diferentes lenguajes, desde lo musical (lo armónico, rítmico, melódico, prosódico) como así también desde la imagen visual creada en los videoclips.

En relación a lo rítmico podemos observar (escuchar) que en las *pistas* se complejiza tímbrica y rítmicamente la base del *boom-ch - boom- chick* característica del Dembow:



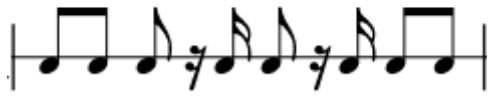
Como se observa en la imagen, se puede extraer a partir de las acentuaciones dinámicas y tímbricas la estructura del 3 + 3 + 2 previamente referida¹⁶. Se construye, a grandes rasgos, de la siguiente manera: el bombo o registro grave suele marcar las tierras (pulso fuerte) en negras (en un ciclo de 2 claves/ 4 pulsos). El 3 + 3 + 2, como se muestra en la *figura 1*, están marcados por un timbre complejo, más agudo, que puede ser de redoblante/ snare/ caja/ palmas. Por otro lado, las frecuencias más altas suelen estar ocupadas por un hi hat (real o digital) que completa el relleno con semicorcheas.

Además se suelen utilizar enlaces de marcas y cortes entre las partes que están ‘coloreados’ con platillos, sonidos de bocinas o redobles. Estos pueden estar contruidos sobre la clave, la subdivisión, como también desde recursos propios de la música afrodescendiente, como lo son los seisillos de semicorcheas o los tresillos de corcheas.

¹⁵ Imagen 1 - Beat Reggaeton en subdivisión - Gallo, 2023.

¹⁶ Las claves se constituyen como una de las grandes herencias del tambor y de la música afrodescendiente. La clave 3 + 3 + 2 prevalece en una innumerable cantidad de músicas latinoamericanas como el tango, cumbia, mapalé y también el reggaeton.

Algunos ejemplos:



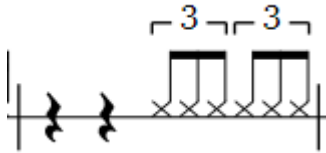
Corte de 4 tiempos, sobre la clave.

Quiero Bailar - Ivy Queen (2004)



Corte en 4 tiempos, sobre subdivisión y seisillos.

Punto y aparte - Tego Calderón (2002)



Corte de 2 tiempos, sobre tresillos de corcheas.

King Daddy - Daddy Yankee (2004)

Lo rítmico a nivel textual - formal juega un rol muy importante ya que se suele utilizar el recurso de la adición y la sustracción de elementos rítmicos - percusivos, que genera vacíos o mayor densidad cronométrica, para diferenciar las partes.

Las bases suelen estar construidas, además de la batería, por un bajo (que sostiene la armonía y suele acompañar rítmicamente al bombo) un teclado y/o guitarra eléctrica (eléctrico o sintetizado) que tienen un rol fundamentalmente contra melódico o sosteniendo el ostinato característico de la canción. La estructura armónica suele cimentarse desde una escala menor, siendo esta tonal o modal.

En cuanto al uso de la voz podemos advertir que muchos de los recursos se vinculan fuertemente con los antecedentes ya mencionados del Dancehall - Reggae y Hip Hop en español. Formalmente las partes suelen constituirse:

Estrofas: densas cronométricamente y con una prosodia rapeada.

Estribillos: con versos cortos, ritmo de figuras más largas y melodías de intervalos pequeños y en general por grado conjunto. Es también un recurso estético el uso del autotune, que se empieza a popularizar en todo el mundo a partir de los años 90.

Continuando con el análisis sobre las letras, vemos que el uso de las rimas tiene que ver con las estructuras métricas del rap, siendo también un recurso propio de este lenguaje para generar densidades y 'aires' texturales. Se advierte también, la anteriormente mencionada nueva estética de la 'latinidad cosmopolita', en la composición donde se "españolizan" palabras en inglés que enriquecen el vocabulario y las posibilidades métricas. Como sucede en Gasolina de Daddy Yankee:

“todos los *weekenes* ella sale a vacilar”¹⁷

Además, se observa un recurrente uso de ad-libs y coros¹⁸ que enriquece la textura. Por otro lado, las temáticas de las letras han sido uno de los temas de más controversia del género, sobre todo por la explicitación de la sexualidad (con la mujer como objeto de deseo del varón) y la violencia (como representación de la realidad de los barrios). En relación a esto se refiere en Nación Reggaetón que “a diferencia del comercializado y saneado rap en español y de la salsa romántica que reemplazó a las letras barrio céntricas del periodo clásico, el reggaetón hacía referencia directa a las condiciones sociales prevalecientes en el país: tasas de desempleo de hasta 65% en algunas zonas, escuelas descalabradas, corrupción gubernamental y una violencia rampante vinculada al narcotráfico” (p. 33).

Para concluir esta primer sección podemos arriesgar decir que este primer Reggaeton es mestizo e hijo de una genealogía migrante que vincula a las músicas afrodescendientes del Caribe con las prácticas culturales urbanas. Sin dudas, es parte de una tradición cultural latinoamericana mestiza, donde la canción como estructura formal - textural, la polirritmia y las claves como herencia afrodescendiente y la funcionalidad del baile, componen un fenómeno cultural profundamente dinámico y popular.

Argentina, entre las raíces y la innovación

Ya trazadas algunas guías para constituir una perspectiva general de la escena que impulsa el género del Reggaeton a nivel global, se pondrá la mirada y la escucha en las producciones argentinas actuales. Desde ya que será una lectura parcial, en parte por lo vasto del movimiento, en parte por su dinámica actividad. En la selección de los casos para describir la “nueva escuela” de Argentina se ha buscado diversidad de trayectorias, sonoridades y representaciones. Cabe aclarar que se ha dejado por fuera una gran cantidad de artistas y referencias que por la brevedad de este trabajo no serán incluidas, pero de las cuales se destaca su trabajo e impronta dentro de la escena actual, tanto del *under* como del *mainstream*. Los casos referidos son:

Automático - María Becerra - 2022

Salimos de noche - Tiago PZK ft. Trueno - 2021

Parien7e - Sara Hebe - 2020

Bien Bow - Chocolate Remix - 2017

En movimiento - Duki - 2021

Butakera - La joaqui + El Noba + Alan Gomez - 2022

Estos/as artistas sintetizan diferentes recorridos y son consecuencia de una historia de la escucha, baile y producción en nuestro país. En ella se encuentran las trayectorias del reggae y rock de los 80' y 90', del rap y hip hop *under* y las batallas de gallos, de los boliches bailables y sus Dj's, de las plataformas de redes sociales, etc. Como observa Giménez en “Trap, el latido

¹⁷ “weekend”: fin de semana

¹⁸ Los ad-libs o “agites” son un recurso utilizado en un sin fin de músicas. Supone rellenar los espacios de la voz principal con refuerzos de lo que ya se dijo, en forma de arengue o haciendo referencia a la ‘marca’ del artista. En el Reggaeton particularmente suelen presentarse filtrados por efectos.

es digital” (2022), el Reggaeton en nuestro país se inscribe dentro de la denominada por la Industria Musical, *música urbana*, donde se entrelaza junto con el Rap, el Hip Hop y el Trap. En este sentido, se advierte que los/as artistas elegidos/as para realizar este primer acercamiento al sonido del Reggaeton argentino también son referentes/as de estas otras sonoridades hermanas, como el caso de Trueno, La joaqui y Tiago PZK dentro de las batalla de freestyle (Rap), Duki dentro del Rap y Trap, o Sara Hebe dentro del Hip Hop. Esto pareciera hablarnos de un todo sonoro, donde las experiencias en cada género permiten el intercambio de recursos y materiales. Un proceso similar al referido por “la vieja escuela” en relación al Dancehall, Hip Hop y Dembow. Si bien varios/as de los/as artistas seleccionados producen, tocan y se vinculan desde lo que pareciera ser una práctica más bien globalizada, se advierte, en las entrevistas, featurings, citas sonoras y experiencias, una continuidad y referencia con la música popular argentina en toda su magnitud, ya sea con el Rock nacional, el Folklore, la Cumbia, el Rap, Reggae, etc., aunque desde una autoafirmación de “nuevo sonido”. “Ey old school, acá llegó la escuela del futuro” canta Chocolate Remix, de la misma manera que La Joaqui habla de que se puede cantar con una propia jerga y sonido, refiriéndose a la actualidad del RKT, otra de las novedades de la música urbana. Existe una búsqueda de la identidad propia, pero, sin dudas arraigada en las prácticas culturales situadas en esta esquina del mundo. Este “nuevo sonido” es posible por esa historia, pero también por los medios técnicos que ofrecen las nuevas tecnologías en el campo de la música, como programas de edición de audio o accesibilidad a sistemas de grabación de calidad, como también así de las redes sociales que permiten que millones de oyentes de todo el mundo puedan acceder y “hacer red” en la escucha de estos/as artistas. Esta hiperconectividad no solo repercute en los *views*/ reproducciones, sino que también tiene un correlato directo con la puesta de espectáculos multitudinarios en vivo.

“Acá llegó la escuela del futuro.” C.R.

En general, siendo quizás Chocolate Remix la excepción de esta ocasión, no nos encontramos ante artistas que se perciban “reggaetoneros/as” desde una identidad acabada, ya que, como se postuló anteriormente no circunscriben sus producciones a un único género. El acercamiento al sonido reggaetonero en los distintos casos se presenta como una búsqueda respetuosa, estudiada, donde los/as mismos artistas expresan un vínculo afectivo desde sus propias trayectorias individuales y colectivas como juventud. Como expresa Sara Hebe:

*“Adapto el Reggaeton a mi proyecto desde un lugar del deseo y del goce que me producen los beats. Yo amo el Reggaeton desde que surgió y se empezó a escuchar Dancehall y Reggaeton en Argentina.”*¹⁹

Por otra parte, se observa como en las diferentes experiencias hay una referencia, desde la actualidad y la argentinidad, a esa “vieja escuela” que sintetizó el beat que acompaña desde hace 20 años el perreo de varias generaciones. Por ejemplo, se ven reflejadas en las letras:

“yo les traje Reggaeton y el de antes, a la vieja escuela baby como Tego Calde”

Salimos de noche - Tiago PZK, Trueno.

“y como el Daddy, vamo a meterle Gasolina, este ferrari sabes que es made in Argentina”

¹⁹ Recuperado de la entrevista “Sara Hebe: Feminismo y perreo.”

Automático - María Becerra.

Igualmente, esta intertextualidad y referencia se da desde lo musical como es el caso de “Bien Bow” de Chocolate Remix donde, retomando la melodía principal, desde una identidad lésbica parodia, le responde y resignifica la letra homofóbica del clásico beat de “Dem Bow” de Shabba Ranks (1990), precursor del Dancehall en Jamaica.

Se observa que la canción como estructura formal-textural sigue siendo la ordenadora, la voz principal ocupa el rol de figura y el fondo se compone en general por baterías electrónicas, bajo, guitarras, teclados, coros y sonidos sampleados (de bocinas, autos, flashes, etc.). Las composiciones son muy diversas en cuanto a la selección de timbres y sonidos para los beats/bases. Sigue siendo predominante el uso de programas para la realización de los mismos, aunque varios/as de los/as artistas y productores/as trabajan pensando también en la puesta “en vivo” donde se proponen otro tipo de instrumentaciones. A diferencia de las producciones de “la vieja escuela”, se advierte en varias de las composiciones el uso de la edición de sonido y de la aplicación de filtros de banda, reverbs, chords etc, para la construcción de la textura y en la edición de la voz. En relación a la creación de los materiales es recurrente el uso de fade in’s de filtros, como sucede en el comienzo de “Butakera” y de “Salimos de noche” donde el beat de la batería se introduce filtrando las frecuencias agudas hasta incorporarlas en su totalidad. Así mismo, en la edición de las voces no solo es común el uso del autotune, sino que también se utilizan otros recursos para cambiar las frecuencias, generar efectos o samplear la misma, como se ejemplifica en el caso de “Parien7e” o “Butakera”.

La estructura formal es similar a la referida anteriormente, con estrofas construidas a partir de una alta densidad cronométrica en el plano de la voz, melodías de poco movimiento, y recursos provenientes de la estructura del rap, en lo que Artola (2019) establece un vínculo indivisible entre compás y verso, “ (...) la articulación silábica plantea variaciones ligadas con la subdivisión en semicorcheas, con gran complejidad tanto en la agógica como en el agrupamiento, así como variantes que se alejan de lo binario hacia agrupaciones por adición, tresillos, seisillos, etc.” Por otra parte los estribillos suelen estar contruidos de la misma manera, con menor densidad cronométrica, melodías con pocos saltos de intervalos y grado conjunto dentro de un marco escalístico y armónico principalmente modal. A su vez, se busca en general establecer un contraste entre las partes, generado por el recurso de la sustracción y adición, como también con fragmentación de materiales rítmicos o melódicos, como por ejemplo en “En Movimiento” donde en el primer estribillo se fragmenta la melodía del ostinato principal, articulado con detenciones de la base; y en el puente previo al segundo estribillo se vacía de materiales percusivos para dejar únicamente un fondo constituido por una bocina filtrada, ad-libs o “agites” e intervenciones aisladas del bajo. También es común el uso de enlaces y cortes, que se configuran sobre los mismos patrones de la clave del 3 + 3 + 2 y divisiones y subdivisiones (binarias o ternarias), que concatenan las partes. Como por ejemplo:



Corte en 2 tiempos con subdivisión ternaria.

Automático - María Becerra.



Corte en 2 tiempos sobre la división y subdivisión.

Bien Bow - Chocolate Remix.

A grandes rasgos se puede advertir una continuidad en la propuesta sonora de los beats, aunque con heterogeneidad de timbres y recursos. Asimismo se establece la continuidad formal - textural de la canción como unidad. Sin embargo, de los ejemplos seleccionados hay 2 particularidades novedosas que llaman la atención:

Por un lado el caso de “Automático” de María Becerra. Presenta un quiebre formal poco usual en el género, donde el recurso de “vaciar” y generar contraste antes del estribillo se potencia. Se utiliza de enlace formal un sonido como de “motor apagado” (vinculado a la temática de la canción) que descontextualiza el pulso anterior para establecer uno nuevo, un beat un tanto más lento donde se sustraen las frecuencias graves de la base, el bajo cambia a una articulación en staccato, y se ‘colorea’ con intervenciones aisladas de un teclado con un rol percusivo. A su vez el material melódico de la voz es totalmente nuevo y solo se presentará en esa sección que dura 4 compases. Finalmente se retoma el estribillo, precedido del mismo sonido de “motor” pero que se enciende. Este tipo de recursos vuelve a presentarse en otras canciones de la artista, donde se presentan secciones formales muy contrastantes que “rompen” con el andar regular del beat. El caso de “Butakera” de La Joaqui + El Noba + Alan Gomez refleja otro de los aportes que apareja al bagaje musical argentino: la Cumbia. Por su cercanía rítmica y funcionalidad compartida, el Reggaeton y la Cumbia vienen trazando hace muchos años un surco en conjunto. Este caso podría analizarse también dentro del novedoso “subgénero” de la música urbana que es el RKT, donde se inscriben muchos/as cantantes/productores/as y Dj’s, sobre todo del conurbano bonaerense. En la canción los materiales más representativos de ambos géneros se imbrican. Prevalece el beat de la batería sobre la clave 3 + 3 + 2 con materiales tímbricos y rítmicos propios de la cumbia colombiana/villera, como el sonido de guitarra, acordeón o piano, que aparecen en contramelodías y ostinatos de frases construidas a partir de arpeggios (característico de la cumbia) y como base haciendo contratiempos.



Síntesis de materiales de “Butakera”. Gallo, 2023.

Certezas, preguntas y ganas de bailar

El recorrido hasta acá trazado no hace más que abrir más puertas y ventanas para seguir desentrañando el fenómeno del Reggaetón en nuestro país. Se puede afirmar la existencia de un hilo conductor entre las producciones de la “vieja escuela” caribeña y la “nueva escuela” argentina. Los propios recorridos, la historia musical de nuestra tierra y las condiciones tecnológicas y sociales, desde ya, posibilitan una nueva sonoridad. Se ha trabajado a partir de casos disímiles aunque contemporáneos entre sí, con artistas oriundos de diferentes rincones de nuestra Patria (Trelew, Tucumán, Mar del Plata, CABA, Florencio Varela, Quilmes, Monte Grande) y de identidades sociales, genéricas y artísticas heterogéneas.

Si bien las estéticas son diversas, prevalece el 3 + 3 + 2 como clave rítmica ordenadora y característica, y la canción como estructura formal-textural. Por otra parte, sigue siendo la funcionalidad del baile, el movimiento de los cuerpos, el principal objetivo de estas producciones artísticas. El Reggaetón en Argentina se presenta nutrido de características propias de otros géneros de la música urbana de la región, como la cumbia, rap, trap, hip hop, generando así nuevas sonoridades, estéticas y representaciones, posibilitando un “nuevo sonido” que se conjuga desde la autoafirmación de la música urbana como una identidad propia.

Por otro lado, los avances en materia de derechos de las mujeres y la comunidad lgttbq+, los nuevos pisos de debate establecidos en la juventud en relación a estas temáticas, como la apropiación de este género por parte de diversos actores de estos sectores, habilita representaciones que rompen con los estereotipos, y otras formas de producción y consumo.

La imagen de ‘lo latino’ se expande, ya que el lugar de enunciación de estos artistas (Argentina) colabora a conformar una mirada simbólica, desde la juventud y para todo el mundo, sobre los deseos, alegrías, el trabajo artístico, las realidades, los barrios y paisajes de nuestro país, a partir de los entramados sonoros, las letras y los videoclips que usan un vocabulario e imágenes construidas desde acá. Esta contribución al capital cultural nacional no solamente es simbólica, sino que es profundamente material, ya que la realización de muchos de los videoclips, producciones y eventos en vivo generan trabajo cultural “made in Argentina”. En este sentido, a diferencia del consumo/uso/disfrute de las producciones caribeñas, la juventud de hoy tiene la posibilidad de escuchar, ver y bailar al ritmo de sus artistas preferidos en vivo con mucha más frecuencia y muchos más lugares del país, aportando así a otras formas de vinculación de la sociedad con la cultura.

Referencias bibliográficas

- Artola, L. La versión definitiva. Un abordaje al proceso de producción de la música grabada. (2019). Tesis de grado. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de Sedici UNLP.
- Cruz-Díaz R./Guerrero Moreno M. (2018)EL GÉNERO MUSICAL REGGAETÓN. APROXIMACIÓN AL DISCURSO SEXUAL Y A LA COSIFICACIÓN DE LAS JÓVENES. Universidad Pablo de Olavide. España.
- Gimenez, S. (2022) "Trap: El latido es digital". Clang. (N°8) Papel Cosido. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/1629/1633>
- Luci, S. y Soares, T. (2019). Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas.
- Martinez S. (2020) Recuperado de <http://mujeresymusica.com/debate-mujeres-en-la-musica/> (2020)
- Marshall W..(2009) «From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization» en Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández (eds.): Reggaeton, Duke University Press, Durham.
- Negrón-Muntaner F. / Z. Rivera. R.(2009) Nación Reggaetón. Nueva Sociedad No 223, septiembre-octubre de 2009, ISSN: 0251-3552.
- Richard. N (2008) Feminismo, género y diferencia (s). Editorial Palinodia. Santiago de Chile.
- Sánchez Cárdenas E. (2019) "El reguetón y su influencia en la sociedad mexicana actual: Industria y preferencia musical masificada". Universidad Iberoamericana, México.
- Télam.(2020)Entrevista. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/202004/447450-cumbia-gran-aporte-argentino-musica-urbana-naiky.html>

Referencias audiovisuales

- Calle 13. (2005) Atrevete. En "Calle 13". Recuperado de: <https://youtu.be/vXtJkDHEAAc>
- Chocolate Remix. (2017) Sátira. Chocolate Remix. Recuperado de: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL-9f2V0JLYEuKY2PFPmiolXHsrKRx4XNj>
- Chocolate Remix (2021)Pajuerana. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=a2CncCMYiYY>
- Daddy Yankee. (2004) Barrio fino. El cartel records. Recuperado de: <https://youtu.be/mwcpglNjWx4>
- Dem Bow-Shabba Ranks. Recuperado de : https://www.youtube.com/watch?v=VQqwea8ZSbk&ab_channel=OldSkoolMusic100
- Entrevista Duki: Temporada de Reggaeton (2022) Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UgEJrhADvTg>

Entrevista a María Becerra: “mi disco va a tener un lado sentimental y mucho perreo”.(2022)

Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=mpy_z9lumVQ&pp=ygU1bWFyaWEgYmVjZXJyYSBtaSBkaXNjbyB2YSBhIHRIbmVyIHVulGxhZG8gc2VudGlhZW50YWw%3D

Historias debidas: Malena D’ Alessio - Canal Encuentro(2021) Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=l8xGauelTv0>

King Daddy. Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=J1WzU8hhUmk&list=PL913ABF4D470AFEF8&ab_channel=TodoSobreReggaeton1

L-gante(2021). El más piola - L-gante x DT Bilardo. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=EqYKBa0lqFI>

La Joaqui ft. L-gante (2021)Lassie. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=3Q7h8F3U60c>

La verdadera historia del Reggaeton - PARTE 3 - DJ Playero. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=Nv9UEOz_1Dw&ab_channel=ReggaetonTheshow

María Becerra: cuando tengo que hacer un género nuevo lo estudio mucho. (2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=fkkWdbeWpew>

Quiero Bailar Ivy Queen. Recuperado de: <https://elplanetaurbano.com/2023/01/la-joaqui-la-cumbia-es-el-rap-de-nuestro-pais/>

Sara Hebe: feminismo y perreo.(2022) https://www.youtube.com/watch?v=_j_WPOogKgc

Teego Calderon. (2003) Pa que retozen. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=YIyiT96Ojgg>

Tiago PZK ft Trueno (2021) Salimos de noche. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=IXBtBsK6Fmo>

CAPÍTULO 3

La Composición Musical por Capas. Su investigación y experimentación en la enseñanza universitaria de la música popular

Santiago Coria y Juan Pablo Gascón

Introducción

Los interrogantes aquí planteados surgen en el marco de la actividad docente de la Materia Producción y Análisis Musical III, perteneciente a las nuevas carreras de Licenciatura y Profesorado en Música Popular de la Facultad de Bellas Artes (UNLP), implementadas a partir del año 2008. A través del presente trabajo, nos proponemos realizar un estudio de las nuevas posibilidades de organizar los materiales musicales en el espacio sonoro a partir del uso generalizado de la computadora como herramienta para la composición musical. Considerando como antecedente de este tipo de producción musical a las experiencias compositivas llevadas a cabo por el rock experimental a mediados de los años 60, se intentará tender un puente con ellas desde la actualidad considerando que, en ambos casos, al añadirse y procesarse múltiples pistas en sucesivas grabaciones, las obras musicales resultantes abren nuevos caminos compositivos, principalmente por las nuevas posibilidades para el tratamiento de lo tímbrico y de lo textural. A su vez, estas producciones musicales dejan de ser concebidas para ser interpretadas en un escenario, orientándose en cambio a la búsqueda de la innovación y experimentación sonora. Las palabras de John Lennon dirigidas al productor de los Beatles (George Martín) en el primer día de grabación del álbum *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Bands* dan cuenta de las profundas transformaciones que el rock estaba experimentando a mediados de los años 60:

No tiene sentido. Intentamos tocar algunas canciones del nuevo álbum, pero hay tantos overdubs complicados que no podemos hacerles justicia. Ahora podremos grabar lo que queramos (...) si no tenemos que salir de gira, entonces podremos grabar música que nunca tendremos que tocar en directo, y eso significa que podremos crear algo que nadie haya oído nunca: un disco innovador con sonidos innovadores. (Emerik 2013, p. 149).

En Argentina, gran parte de la enseñanza de la Música en el nivel superior ha fomentado la presencia de paradigmas estéticos que provocaron una disociación entre los intereses de los

estudiantes y los materiales a partir de los cuales llevar adelante sus producciones musicales. Es de conocimiento generalizado la íntima relación entre este hecho y la hegemonía que han ejercido en la educación artística argentina los modelos pedagógicos que niegan la presencia de un sujeto crítico-reflexivo²⁰. En este contexto, aún hoy sigue resultando un desafío la implementación de *prácticas educativas* que, enmarcadas dentro las *concepciones pedagógicas* constructivistas, se orienten a la enseñanza de la música popular en el nivel universitario. Desde la mirada de Silvina Gvirtz, Silvia Grinberg y Victoria Abregú (2011), la *pedagogía* es el campo del saber que se ocupa del estudio de los fenómenos educativos. En este sentido, los estudios orientados a la producción, distribución y apropiación de los saberes serían entonces estudios pedagógicos. Las autoras advierten al lector de no interpretar a la pedagogía como una disciplina teórica totalmente escindida de la práctica educativa. Por el contrario, proponen pensar que teoría y práctica no recaen en disciplinas y sujetos distintos, sino que ambas se construyen juntas en la acción y en torno a ella. Por ello, nos parece que su mayor aporte a nuestro tema reside en el sentido que atribuyen a las *concepciones pedagógico-musicales*, en tanto posicionamientos ideológicos frente a la pregunta de cómo deben producirse, distribuirse y apropiarse el conjunto de saberes musicales.

El tema de las *prácticas educativas* y su vinculación con los posicionamientos ideológicos ha sido estudiado profundamente por Wilfred Carr (1990), quien sintetiza en ese concepto los dilemas irresueltos del campo de la educación en general y la educación artística en particular. La *práctica educativa* es definida por Carr como una actividad intencional que desarrolla el docente de manera consciente, aunque para comprenderla debemos considerar los esquemas de pensamiento que le dan sentido, los cuales son generalmente implícitos. La riqueza de esta definición se ubica entonces en que las *prácticas educativas* no se conciben únicamente como el resultado de una decisión individual consciente del docente, sino que por el contrario también operan en ellas condicionamientos implícitos de tipo social, cultural y político. Nos resulta también enriquecedora la respuesta que da Carr a la pregunta acerca de cómo obtener mejoras en la educación. Desde su óptica, el problema de la educación se ubica en un paso previo al de la

²⁰ Podría afirmarse que la clasificación de los modelos pedagógicos en cuatro categorías, *tradicional*, *progresista-expresivista*, *tecnicista* y *crítico*, posee ya un cierto conocimiento y legitimidad dentro de la comunidad artístico-educativa argentina. Lo mismo ocurre con la periodización histórica que le atribuye a cada uno de ellos cierto protagonismo en la escena nacional. También se conoce que el denominador común en los primeros tres modelos reside en el hecho de que representan los ideales del pensamiento estético-pedagógico moderno, siendo su característica distintiva el uso de un racionalismo que interpreta la realidad en términos dicotómicos: conocimiento inteligible (o científico) vs conocimiento sensible, objetividad vs subjetividad, arte académico o culto vs arte popular, etc. En este sentido, sus propuestas de enseñanza musical se vinculan, en los *modelos tradicional y tecnicista*, a la adquisición de “saberes secretos” que el estudiante debe “absorber” de su maestro; mientras que en el *modelo progresista o expresivista*, el saber artístico y musical se encuentra “dentro” del estudiante de manera “innata”, aunque para que éste aflore se necesita la “gestión externa” del docente, que actúa como “promotor” de la creatividad, la sensibilidad, la espontaneidad y la libertad expresiva.

Es el *modelo pedagógico crítico* quien introduce, en la Argentina de los años noventa, una re-conceptualización del arte en general y de la música en particular, proponiendo paralelamente nuevas metodologías para abordar su enseñanza. Al ponderar la constitución de una *subjetividad crítico-reflexiva*, este modelo considera que el saber artístico y musical se produce a partir de procesos interactivos que conducen al estudiante a la elaboración de interpretaciones personales sobre el contenido objeto de aprendizaje, a la vez que contribuyen al desarrollo progresivo de su autonomía independizándolo de la “gestión externa” del docente que anteriormente “permitía” la transmisión de técnicas y el desarrollo de destrezas.

implementación de las *prácticas educativas*. Éste tiene que ver con la existencia de una división tajante entre teóricos de la educación y docentes “consumidores” de las recetas que los primeros sugieren. Para Carr, sólo superando esta división entre teoría y práctica se podrá avanzar en materia de *prácticas educativas*. Por ello considera imprescindible la participación de los docentes en la tarea teórica. La investigación es algo que los docentes deben producir para sí mismos, como parte intrínseca de su trabajo profesional. La reflexión teórica en materia educativa depende por completo de que se pueda estimular a los docentes para que conozcan y comprendan de forma más perfeccionada y eficaz sus propios problemas y prácticas.

Los contenidos principales de la Materia Producción y Análisis Musical III se refieren al estudio de algunos géneros pertenecientes a la *denominada Música Popular Urbana Contemporánea*. Ellos son el Rock, la Cumbia y el Cuarteto. Dicho estudio comprende no sólo la contextualización histórico-cultural de los mismos (tanto en su génesis como en su posterior desarrollo), sino también el abordaje de sus rasgos interpretativos y sintácticos específicos, promoviendo para ello la producción musical a través de la creación no sólo de composiciones y/o arreglos sino también de ensambles grupales que los interpreten.

La composición musical por capas se materializa a través de la grabación o importación, mediante el uso de una computadora, de cualquier idea musical (sea ésta melódica, rítmico-percusiva, armónica, sonidos de la vida urbana o de la naturaleza, etc.), la cual va sufriendo modificaciones en su sentido como producto de las nuevas grabaciones o importaciones que sucesivamente se le van sumando. Geoff Emerik, ingeniero de grabación de los Beatles a partir de álbum Revolver (1966), se referirá a este procedimiento con el término *overdubbing*, definiéndolo como “*el proceso mediante el cual se añade un nuevo sonido a una grabación ya existente*” (Emerik 2013, p. 61). En la misma línea, Paul Théberge, autor del artículo “Conectados: la tecnología y la música popular”, nos dice que “*el overdubbing es un proceso esencialmente aditivo en el que varios sonidos instrumentales se superponen en una sucesión temporal para ser luego combinados en el momento de la mezcla (...) es una técnica que ocupa un lugar central en el estudio cuando se emplea como herramienta para la composición*” (Théberge 2001, p. 34)²¹. De alguna manera, podríamos afirmar que los conceptos de *overdubbing* y composición musical por capas son sinónimos, aunque el primero de ellos estaría haciendo referencia a *la tecnología analógica de los estudios profesionales* y el segundo a *la tecnología digital de los estudios domésticos*.

²¹ Para que el proceso aditivo de superponer diferentes sonidos en una sucesión temporal fuese posible, fue necesario previamente el perfeccionamiento de la grabación en cinta magnética producido, el cual permitió a partir de 1948 la introducción en Estados Unidos (y luego en Europa) de los primeros magnetófonos comercialmente rentables. Al generalizarse su uso en la grabación de discos, se logró una mejora global en la calidad y fidelidad del sonido, en la duración de las obras (surgimiento de los long play) y sobre todo, en la capacidad para cortar, montar y editar distintas tomas de una misma canción. Luego de ello, ya en los 60, fue el desarrollo de las grabadoras de cinta multipistas el que permitió poner en práctica el proceso aditivo de superposición de sonidos, iniciando así una forma de grabar que revolucionaría profundamente las formas de producción de la música popular. Al respecto, Paul Théberge, afirma que “*la grabación multipista no es simplemente un proceso técnico que permite la producción y reproducción del sonido, sino también un proceso compositivo y por ello de gran trascendencia para la creación de la música popular en su nivel más fundamental*” (Théberge 2001, p. 33).

La composición musical por capas se ha hecho, en los últimos años, verdaderamente accesible para cualquier persona que hace música²². La actual *democratización* en el mercado del audio hace posible que los músicos semi-profesionales y aficionados graben su propia música de manera doméstica. En este contexto, consideramos significativo que los estudiantes que se están formando como profesionales en el campo de la música popular puedan experimentar las diversas posibilidades de organizar los materiales sonoros que se abren mediante este procedimiento de producción musical. Más aún, si tenemos en cuenta que este fue posible, durante muchos años, sólo accediendo a estudios de grabación profesionales (con los altos costos que ello implicaba); y hoy se extiende a un uso generalizado a partir de las posibilidades abiertas por el manejo, a escala doméstica, de software de grabación y edición musical. Por ello, uno de los objetivos de este trabajo se orienta a la elaboración de estrategias didácticas que apunten a la realización de producciones musicales, que involucren crítica y reflexivamente a los estudiantes, incentivándolos en la búsqueda de caminos propios a partir de la experimentación con los materiales que son objeto de estudio.

La experimentación

El tema de este trabajo se relaciona con los contenidos de la Materia que se orientan al estudio del Rock²³. Creemos que éste último contiene una multiplicidad de corrientes estéticas, lo cual hace verdaderamente difícil sostener un criterio objetivo de clasificación que dé cuenta de la existencia de subcategorías en su interior mutuamente excluyentes. Asumiendo entonces que toda clasificación tiene algo de arbitraria, se han identificado algunas grandes corrientes estéticas dentro del rock, no con la idea de establecer criterios inflexibles para su interpretación sino con el propósito de poder identificar los rasgos más sobresalientes de cada una de ellas, permitiendo el abordaje que el género exige, dada su complejidad.

Así, consideramos que es en el denominado Rock Experimental ²⁴ donde se ha dado una primera ruptura considerable de las fronteras técnicas y compositivas del Rock. Si bien sus innovaciones abarcan múltiples dimensiones (como por ejemplo la exploración de rítmicas irregulares, la sofisticación melódica y armónica, etc), nos interesa destacar una de ellas, la cual es sintetizada por Paul Théberge de la siguiente manera:

“Si a comienzos de los años sesenta una banda no osaba entrar en el estudio si antes no contaba con una buena selección de temas, convenientemente ensayados y listos para ser grabados, menos de una década después lo normal era que las bandas compusieran

²² Desde mediados de los años 90 se han introducido en el mercado grabadoras multipistas digitales a precios verdaderamente accesibles, en sus formatos de cinta y software informático en disco duro. Años después la accesibilidad se hizo aún mayor mediante la descarga gratuita a través de internet de software para grabar y procesar sonidos.

²³ Nacido en la segunda posguerra, hijo de la industria cultural, el rock parece ser un campo propicio no sólo para reflexionar en torno a las tensiones existentes entre la cultura popular y la cultura de masas (como resultado de sus intercambios e hibridaciones), sino también para visibilizar posibles relaciones entre la música y la política. El rock, ha viabilizado desde su génesis, la construcción de identidades colectivas.

²⁴ Algunos de los grupos pioneros dentro de esta corriente que surge a mediados de los años sesenta fueron The Beatles, Frank Zappa, Pink Floyd, [Yes](#) y [King Crimson](#), entre otros.

en el estudio, dedicando semanas e incluso meses a la experimentación con las diversas posibilidades creativas inherentes al procedimiento multipista” (Théberge 2001, p. 34)

Con el Rock Experimental se inicia dentro de la música popular un tipo de producción musical que vuelve más ambigua la relación referencial entre el sonido y su fuente. Es a partir de aquí que se llevará a cabo un uso no sólo de procesos²⁵ que harán sonar a los instrumentos ya existentes de una manera diferente, sino también de teclados electrónicos²⁶ que permitirán imitar a otros instrumentos y generar nuevos timbres. A su vez, se incorporan a la obra musical sonidos cuyas fuentes sonoras nos remiten a situaciones de la vida urbana o la naturaleza²⁷. Walter Everett, autor del libro *Los Beatles como músicos*, identifica a los Beatles como pioneros en la corriente experimental del rock: *“De 1966 en adelante, su confiada y constante búsqueda de originalidad en la producción de obras maestras de estudio empujaría al resto del mundo del rock a reajustar sus metas por completo”* (Everett 2013, p. 27). Para el autor, el lanzamiento en 1966 del LP *Revolver* marcaría un antes y un después en los modos de abordar la producción musical dentro del rock: *“es una mezcla apabullante de nuevos sonidos de guitarra e instrumentos poco corrientes, de efectos de sonido y de materiales no occidentales, todo ello manipulado con magia creativa (...) mucho de la composición y el arreglo se hizo en estudio”* (Everett 2013, p. 66).

El estudio de grabación se transformará en un nuevo espacio de experimentación sonora que tendrá consecuencias importantes en los procesos de producción musical. Nos dice Sergio Pujol al respecto:

“El estudio de grabación se consagra como espacio de creación, allí donde la música sucede, a partir de ese sujeto colectivo llamado The Beatles (...) la canción no nace de un arrebató de inspiración, sino de tres largos y laboriosos días de grabación, en los que se prueban y descartan otras versiones. Por lo tanto, no estamos ante una música de escenario trasladada al estudio, sino ante una creación in situ, que no sólo no ha nacido de la actuación en vivo, sino que, por su propia naturaleza, está imposibilitada de subir a un escenario” (Pujol, 2007: 71).

La exploración de nuevas sonoridades en la música popular, promovida inicialmente por el Rock Experimental, fue un elemento que posteriormente tuvieron en cuenta muchos otros géneros pertenecientes a la misma. Como parte de este desarrollo, y dando lugar al tema

²⁵ Algunos de los procesos más usados en esos años fueron la reproducción de las cintas de grabación de manera inversa, el doblaje artificial de las voces a través del sistema ADT (Artificial Double Tracking), el uso de efectos producidos analógicamente como el fuzz, phaser, delay, chorus.

²⁶ El surgimiento del Sintetizador se da en los laboratorios de electrónica de las universidades de los Estados Unidos y centro de Europa. Al principio fue visto como algo experimental y de vanguardia, aunque rápidamente pasó a ocupar un espacio en el Rock Progresivo de los '70 donde fue usado para generar sonidos novedosos interactuando con los instrumentos ya existentes.

La llegada de la tecnología digital permitió que éste comenzara a emular instrumentos ya existentes. En 1983 se adaptó la interfaz MIDI que permitió a diferentes marcas de sintetizadores comunicarse entre sí y grabar lo que se tocaba en un aparato llamado secuenciador. También en esta época se desarrolla el sampler o muestreador, que permite grabar sonidos reales y reproducirlos. Estos avances tecnológicos permitieron algo común hoy en día: la emulación de sonidos existentes. Esto revolucionó la producción musical.

²⁷ No desconocemos que estas innovaciones se habían originado anteriormente dentro de la música académica de vanguardia que venía experimentando con la producción de sonidos manipulados electrónicamente como parte de la composición musical. Algunos de los compositores más destacados dentro de esta vertiente fueron [Karlheinz Stockhausen](#), György Ligeti y Luciano Berio.

específico de nuestro trabajo, nos parece relevante destacar que las innovaciones anteriormente descritas que surgen a mediados de la década del sesenta en relación a la producción musical (las cuales fueron posibles durante mucho tiempo sólo para aquellos que accedían a los estudios profesionales de grabación), hoy son de uso corriente para gran cantidad de músicos, dadas las posibilidades abiertas por la computadora como herramienta doméstica para componer música. Además de la revolución tecnológica que implicó la digitalización de procesos que anteriormente eran analógicos, creemos que un aporte significativo del uso de la computadora como herramienta para la composición musical fue el hecho de dar lugar a nuevas maneras de organizar los materiales en el espacio sonoro: a partir de la posibilidad de añadir y procesar múltiples pistas en sucesivas grabaciones, se abren nuevas posibilidades para el tratamiento tanto de lo tímbrico como de lo textural.

Nos proponemos, en primer lugar, estudiar los rasgos sobresalientes de la Composición Musical por Capas, la cual ha tenido un fuerte impulso a partir de la utilización generalizada en una escala doméstica de software para grabar y procesar digitalmente los sonidos. En un segundo momento, se definirá una secuencia didáctica que, a partir de la experimentación de este procedimiento, involucre a los estudiantes en una producción musical.

Las capas en la composición musical. Su relación con la textura

“La música se organiza a partir de juntar o separar sonidos dando lugar a unidades mayores que a su vez se encadenan y asumen funciones en el interior del discurso. Esas relaciones son temporales (ritmo) y espaciales (textura). Ambas integran una red temporoespacial que fija sus contornos en un transcurrir permanente (forma) y es portadora de información subjetiva y cultural” (Belinche y Larregle 2006, p. 47).²⁸

En esta cita podemos ver que la noción de textura se encuentra ligada a la espacialidad de la música. En su interior encontramos configuraciones o planos texturales, que se caracterizan por tener *“identidad propia y delinear límites que prevalecen a la dispersión”* (Belinche y Larregle 2006, p. 49). Así, lo que permite que podamos distinguir a las configuraciones texturales es la diferencia u oposición entre ellas, hecho que depende principalmente de la actividad perceptiva del sujeto. Al analizar la textura musical se busca identificar la cantidad de configuraciones, las características de cada una de ellas (características rítmicas, tímbricas, melódicas, de intensidad, etc.) y la relación entre las mismas (subordinación, complementariedad, identificación y

²⁸ La afirmación de que *la música es portadora de información subjetiva y cultural* contiene una doble riqueza: por un lado, da cuenta de la íntima relación que hay entre toda obra musical y el contexto en que se produce y consume; y por otro lado, nos recuerda que el arte no sólo es conocimiento para quienes lo producen sino que mediante su capacidad de simbolización es capaz de representar multiplicidad de sentidos históricamente determinados, transformándose así en un vehículo generalizado para “conocer”. Al respecto, afirma Belinche que lo específico del arte es su forma poética, que le permite distanciarse y postergar el entorno fenoménico instalando *“presencias provocadoras que hieren la realidad y al mismo tiempo la suturan, ampliando sus fronteras perceptuales”* (Belinche 2011, p. 10).

contraste). Estos tres aspectos son sumamente relevantes a la hora de componer o arreglar música y en este trabajo serán tomados en cuenta como disparadores para la elaboración de consignas para trabajar en el espacio áulico la composición musical por capas.

La integración de cada nueva capa al todo ya existente produce una profunda resignificación del material sonoro. Si afirmamos que la identidad de una configuración textural depende de los materiales que la componen y de la disposición y el comportamiento a través de los cuales estos se cohesionan, entonces se considerará válido que una capa musical pueda ser tanto un material contenido dentro de una configuración como una configuración en sí misma. Con esto queremos decir que es posible que un conjunto de materiales sonoros pertenecientes a diferentes capas pueda dar lugar a una única configuración. En este punto, se afirmará que la actividad perceptiva del sujeto es quien le asigna un sentido a esa totalidad, la cual si fuera desglosada en partes, podría cobrar otro distinto.

Secuencias didácticas para el abordaje de la composición musical por capas

La composición musical por capas se ha hecho en los últimos años verdaderamente accesible para cualquier persona que posea una computadora capaz de grabar y procesar sonidos digitalmente. En este sentido, como parte de las actividades que se desarrollan en el marco de la Materia Producción y Análisis Musical III, creemos que tal experimentación podría ser profundamente enriquecedora para los estudiantes que se están formando como profesionales en el campo de la Música Popular.

Como se dijo anteriormente, las configuraciones texturales se relacionan entre sí en términos de subordinación, complementariedad, identificación y contraste. A su vez, dispuestas en una línea temporal, estas configuraciones se superponen, se imbrican y/o se suceden. De esta forma se elaborará una consigna de trabajo práctico a partir de la cual iniciar un camino de exploración en torno a la producción musical por capas²⁹.

Tomando como punto de partida la composición de un fondo de acompañamiento con características de “loop” (organizado a partir de ideas melódicas, melódico-armónicas, percusivas o alguna combinación de ellas), el cual funcionará como capa disparadora, realizar una producción musical por capas que involucre la grabación y el procesamiento digital de sonidos, intentando generar diferentes tramas texturales a partir de las posibles relaciones entre las configuraciones (subordinación, complementariedad, identificación y contraste). La misma deberá ser instrumental, pudiéndose usar la voz sin texto.

Durante el transcurso de la composición deberán sucederse:

²⁹ Durante la presentación de la ponencia se mostrará un ejemplo en audio de una producción musical por capas, la cual podría utilizarse en el espacio áulico para ser analizada luego de entregar a los estudiantes la consigna.

1. *Al menos 10 configuraciones claramente identificables, las cuales no están obligadas a aparecer en forma simultánea. Recordar que una configuración puede estar compuesta de varias capas.*
2. *Un fondo simple caracterizado por una sola configuración textural y uno complejo compuesto por 2 o más configuraciones.*
3. *La existencia de dos partes (A y B), diferenciadas desde lo textural.*
4. *El procesamiento digital de sonidos a partir de diferentes tipos de efectos: phaser, delay, reverb, filtros, reproducción a la inversa, etc.*
5. *La utilización de sonidos no convencionales (ejemplo de ello podrían ser sonidos de la naturaleza o de la vida urbana).*

El trabajo deberá presentarse grabado, trayendo la computadora para reproducir el mismo con el archivo abierto del programa de grabación utilizado, de manera que la presentación pueda ser acompañada por una exposición por parte de los integrantes del grupo (no más de 5) de los recursos puestos en juego.

Consideraciones finales

En este trabajo se han problematizado algunos interrogantes que, desde la cátedra de Producción y Análisis Musical III, son considerados relevantes para poder abordar el estudio de la Música Popular Urbana Contemporánea.

Reconociendo que los temas aquí planteados tienen escaso desarrollo dentro de la investigación académica de la música popular, nos parece pertinente iniciar un camino en este sentido, identificando problemas de investigación y formulando hipótesis con el objetivo de aportar algo que nos parece profundamente enriquecedor para la formación profesional de los estudiantes de la carrera de Música Popular.

Referencias bibliográficas

- Belinche, D. (2011) *Arte, poética y educación*. La Plata: el autor.
- Belinche, D.; Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- Carr, Wilfred (1990). "Introducción. Teoría y Práctica de la Educación".
En: *Hacia una ciencia crítica de la Educación*. Barcelona: Edit. Leartes.
- Emerik, G (2013). *El sonido de los Beatles. Memorias de su ingeniero de grabación*. Buenos Aires: Indicios.

- Everett, W. (2013). *Los Beatles como músicos. De Revolver a la Antología*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Fisherman, D (1998). *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.
- Fisherman, D (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Frith, S. (1996). “Música e Identidad”. En: Hall, Stuart; De Gay, Paul (Comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores, 2003.
- Gimeno Sacristán, J.(1998). “La diversidad de las practicas educativas”. En: *Poderes inestables en educación*. Madrid, Morata
- Gvirtz; S ; Grinberg y otros S (2011). “¿De qué hablamos cuando hablamos de educación?”. En : *La educación de ayer hoy y mañana. El ABC de la pedagogía*. Buenos Aires: Edit. Aique.
- Grüner, E. (2000). “El arte, la otra comunicación”. *Actas de la 7° Bienal de La Habana*. Cuba.
- Pujol, S. (2007). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Romé, S. (2011). “La música popular y su enseñanza. Reflexiones introductorias y debates”. *Clang N°3*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Théberghe, P. (2001) Conectados: la tecnología y la música popular. En: S. Frith, W. Straw y J. Street (comp.) *La otra historia del rock*. Londres: Ed. Robinbook.
- Torrado J.A. y Pozo, J. I. (2006). “Del dicho al hecho: de las concepciones sobre el aprendizaje a la práctica de la enseñanza de la música”. En: *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje. Las concepciones de profesores y alumnos*. Barcelona: Edit. GRAO.

CAPÍTULO 4

Palabra musical. Poética, identidad y síntesis en la canción popular

Lucas Yasar

Introducción

La canción popular latinoamericana es causa y consecuencia de nuestra identidad colectiva dinámica y cambiante. Es catarsis y al mismo tiempo un mapa que guía el desarrollo de nuestra vida en sociedad. Forma parte de la construcción cotidiana de nuestros vínculos interpersonales y la de un inconsciente colectivo donde se configuran más de una manera de habitar en el mundo.

“El universo mide lo que un pensamiento” dice un grafiti escrito sobre la pared más alta de la Facultad de Artes, y entonces pienso *¿Cuántos universos podemos encontrar en un poema? ¿Y en una canción?* Durante 2020, en épocas de aislamiento preventivo y obligatorio, flotó una pregunta en el aire *¿Es posible vivir sin canciones? ¿Puede ser que se hayan convertido en uno de los refugios más importantes para la supervivencia humana? ¿Cuántas personas se habrán salvado por encontrar respuestas, diálogos o reflexiones, en nuevas o re-visitadas canciones?* Me pregunto mientras le bajo el volumen a la radio que me regaló mi abuelo donde él escuchaba diariamente sus tangos matutinos... la música con letra me desconcentra para reflexionar y escribir, busco un disco instrumental, y continúo.

Diversos investigadores de la música popular y su enseñanza (Romé, 2015; Belinche, 2011; Carabetta, 2008 y Mardones, 1997), coinciden en señalar que, en los últimos años, la inclusión de la música popular en la formación superior universitaria ha demandado la elaboración de nuevas estrategias alternativas y/o complementarias a los modelos tradicionales de enseñanza musical, y en el mismo sentido, la elaboración de nuevas líneas y herramientas para su investigación.

La canción es columna vertebral de la música popular latinoamericana y constituye una síntesis en la que se hacen presentes diversas expresiones culturales colectivas, géneros populares y cosmovisiones sociales. Enmarcada en los estudios de la música popular, ocupa un lugar

incipiente en la investigación académica. Su abordaje ha tenido un desarrollo abocado principalmente a aspectos rítmicos y genéricos, y, en menor medida, a aspectos armónicos, instrumentales, sociales y culturales. Romé (2018) en “*La canción y la academia . Desencuentros, debates y perspectivas*” plantea que:

“la canción popular, y sobre todo en lo relacionado al contenido semántico de sus letras, representa o sintetiza fenómenos ajenos a sí misma (epifenoménica). La antropología primero y luego los estudios culturales, la sociología de la cultura y las corrientes neogramscianas, han realizado e inspiran este tipo de análisis con interesantes aportes. Si bien esta cuestión desborda nuestras capacidades reflexivas, consideramos que uno de los grandes desafíos que tenemos por delante es reinsertar aquellos abordajes mencionados con todas las dimensiones que configuran sentido en la canción.”
(Romé, 2018)

En este sentido, encontramos que dentro de los estudios que abordan la canción popular en la academia aún quedan algunas dimensiones constitutivas que merecen su estudio profundo y particular. Una de estas es la letra. La palabra ocupa un rol central en la canción; su puesta en voz (Porrúa 2011) y su desarrollo melódico condensan una nueva síntesis compleja de aspectos musicales, prosódicos y semánticos que, en vínculo dialéctico con múltiples características de un contexto musical sonoro e instrumental de acompañamiento, se vuelven estructurales en la construcción de sentido de una canción.

La voz, portadora de características tímbricas inimitables e irreproducibles, instrumento identitario de cada persona es, a su vez, protagonista principal y columna vertebral unificadora en la consolidación de la canción popular latinoamericana. En la voz, son infinitas las síntesis donde convergen elementos identitarios tímbricos, físicos y fonéticos con *la poesía*, universo poético, semántico y simbólico donde habitan innumerables elementos del mundo sensible, emocional y cultural (Romé, 2018), desde esta perspectiva Romé plantea...

Podemos pensar entonces que, en alguna medida, el canto en tanto síntesis del cuerpo, la palabra y la música, materializa condensadamente aquello que en nuestra opinión caracteriza también al género musical: relación dialéctica entre cualidades musicales y representaciones culturales identitarias (Romé, 2018. P. 66)

En este trabajo retomaremos esta *relación dialéctica* entre lo musical y lo identitario, para trasladarla a un análisis en profundidad del vínculo entre la palabra hablada y cantada. Intentaremos abordar aquella *síntesis compleja* que se produce hacia el interior de una canción popular, donde habitan múltiples vínculos entre los significantes del texto, la expresividad de la voz, las alturas y melodías que se dibujan y el contexto musical que brinda un marco armónico,

rítmico y genérico. Considerando que la voz cantada, en la canción popular, suele ubicarse predominantemente en el lugar de “figura”, llevando adelante, en general, la melodía principal de la canción, proponemos realizar un análisis que tenga a la voz y la palabra como eje principal, considerando su vínculo dialéctico con los elementos estructurales que configuran la canción: Forma, Entramado textural, fondo, acompañamiento configuraciones etc. (*Belinche*, 2006)

En los siguientes apartados indagaremos en la construcción de herramientas para el análisis del vínculo entre la palabra y la música. En primera instancia abordaremos los elementos presentes en la fonética formal de la palabra y sus características tímbricas constituyentes como primer punto de contacto con el universo musical. En un segundo apartado, atenderemos aquellos aspectos inmensurables que están presentes en el habla popular y configuran rasgos sonoros identitarios incorporando la noción de “*modos de habla*”. A continuación, propondremos analizar algunas características de la voz hablada respecto de sus vínculos con la entonación, la intencionalidad y el significado de las frases. En un siguiente apartado indagaremos en torno a las características que constituyen y diferencian las nociones de palabra hablada y cantada, proponiendo incorporar la de *palabra rapeada* para concluir con un análisis de una canción puntual donde pondremos en práctica todas estas herramientas.

¿Son solo palabras?

“(...) Entonces, las palabras le cuentan lo que ocurre y le anuncian lo que ocurrirá...”

Eduardo Galeano; *Ventana sobre la palabra* (IV)

La dimensión melódica ha tenido múltiples abordajes en la enseñanza musical desde perspectivas muy diversas como las catalogadas como escuela tradicional, progresista-expresivista, tecnicista y crítica. Entre ellas podemos encontrar un ponderante abordaje de la melodía desde perspectivas abocadas principalmente a las obras consagradas del repertorio clásico-romántico, y un abordaje motivico-melódico de su desarrollo discursivo. También otras vinculadas a una perspectiva instrumental con eje en la improvisación y en la ampliación del discurso tonal en géneros como el jazz o derivados. Podemos identificar como continuidad en la mayoría de estas perspectivas una fuerte ponderación del análisis de la melodía interpretada por instrumentos formales y temperados, y su vínculo con el contexto armónico (*Carabetta*, 2008;2014.).

En el presente trabajo proponemos indagar en torno a **la definición melódica y rítmica a partir de la palabra en voz**, donde creemos que es necesario reinventar categorías de análisis que

permitan nuevas perspectivas para abordar la melodía atendiendo no sólo a su relación espacio/temporal (la armonía y el ritmo) y las dimensiones plausibles a reducirse bajo una lógica cartesiana, sino también a la relación de estos con la palabra hablada y el contenido semántico de las letras, donde se habilitan nuevas dimensiones y variables (como la cuestión cultural, social, la dimensión poético-sensible, y la relación de todo esto con la interpretación y expresividad de la voz) que consideramos constitutivas y fundamentales de ser atendidas. Es decir, proponemos indagar sobre aquellas dimensiones del orden de lo indecible en la palabra cantada y su relación con la canción latinoamericana.

Se puede pensar que las palabras en sí mismas cuentan con una suerte de *musicalidad*, utilizaremos este término poco definitorio como punto de partida a partir del cual identificar algunas particularidades propias de la música que estén presentes en la conformación de las palabras y nos ayuden a profundizar nuestras indagaciones.

¿Cuáles son esas características que le brindan *musicalidad* a la palabra? y ¿qué es lo que cambia, se modifica, se transforma y se resignifica en el proceso de *poner en voz* (Porrúa, 2011)? Si bien hay un elemento que no cambia (el texto), hay mucho otro que sí: ¿cuánto cambia eso el significado final del texto en cuestión? ¿Qué resignificaciones encontramos en la palabra hablada?

Situados allí, la voz agrega algo y a veces también tacha, arma una caligrafía inexistente, una caligrafía tonal que precisaría otro tipo de notación. (Porrúa, 2011; p. 152)

A partir de estas preguntas podemos acercarnos a aquellos elementos resignificados que encontramos en el paso de la palabra escrita a la oralidad. Los límites del sistema mensurable vuelven a hacerse presentes y desde nuestro lugar, investigadores pero también músicos/as intentamos esbozar algún análisis donde la palabra y sus múltiples significantes nos ayuden a poner en relieve aspectos no-medibles ni cuantificables pero vertebrales y constituyentes. En este sentido podemos pensar las múltiples complejidades que se presentan en **la palabra cantada** donde la música aporta otras dimensiones de sentido y se constituyen nuevas dialécticas y dinámicas en las que el texto se vuelve a resignificar. ROMÉ (2018) trae a la música el concepto *palabra encarnada* de Najmanovich (2011) y propone: “Podríamos decir que el canto popular es una suerte de palabra encarnada que se distingue del habla, rompiendo grandes dicotomías fuertemente instaladas por el pensamiento moderno. (Romé, 2018)

Resulta muy complejo analizar el entramado expresivo en el que convergen la música y la lengua. Por un lado, la música con sus características constitutivas asociadas a tradiciones, géneros, funcionalidades, etc. Y, por otro, la lengua donde -entendemos- convergen aquellas características propias de la palabra (consonantes, asonantes, acentuación, extensión etc.) con elementos propios del habla humana situada (expresivos, prosódicos y culturales) (Romé, 2015).

Aquí consideramos que es posible identificar algunos puntos de contacto entre el universo de la lengua y de la música. La propuesta de tomar algunos elementos que puedan operar como anclaje para un análisis multidimensional de la relación letra-voz-melodía se convierte en un desafío que puede demandar algunas licencias formales.

Como primer punto de contacto entre ambos mundos proponemos considerar que tanto el universo de la lengua como el de la música operan sobre el **sonido**, un fenómeno físico que es emitido y recibido. Ese proceso nos presenta una serie de características y parámetros que utilizaremos como herramientas para analizar aquellos puntos que operan sobre ambos universos y constituyen significaciones hacia ambas direcciones. Algunos de los parámetros principales que constituyen la percepción de la sonoridad en el oído humano son: **Timbre, altura e intensidad** (Roederer, 1997). Utilizaremos algunos de ellos para trazar estos vínculos de análisis.

Dentro del universo musical podemos reconocer que los instrumentos son portadores de características tímbricas muy particulares y disímiles entre sí, lo que nos permite, en muchos casos, diferenciar por ejemplo si lo que escuchamos es un violín o es un platillo de batería. En este sentido, una de las características que el oído humano reconoce como constitutivas a la hora de identificar un timbre son las denominadas transientes o transitorios *de ataque* (BASSO, 2006) donde se alberga gran parte de la *identidad tímbrica* del cuerpo vibrante. A su vez, dentro de la paleta de instrumentos se reconoce que hay algunos que cuentan con una característica de *mayor ataque* como pueden ser los percusivos o incluso el piano, donde el cuerpo vibrante generador del sonido (parche de tambor, cuerda de piano, placa de xilofón etc) es golpeado por otro (baqueta, palillo, martillo, etc.) y otros instrumentos que se caracterizan por generar un sonido con *menor ataque* (violín, cello, bandoneón, entre otros) donde el cuerpo vibrante es generado por un rozamiento, y por esto el ataque del sonido se presenta con menos precisión rítmica (por ejemplo en el caso de las cuerdas, son frotadas por un arco de cedra y, en el caso del bandoneón son lengüetas frotadas por una columna de aire).

A lo que apuntamos aquí es a poner en la superficie un elemento que se utiliza en el vocablo musical denominado como “**ataque**” en un contexto de escritura musical. La aparición de un ataque implica el comienzo de una figura rítmica (determinada a su vez por la duración del sonido generado por dicho ataque). Y esto, en el universo de la lengua, lo podríamos vincular con una de las principales características que definen a las sílabas dentro de las palabras: Las consonantes.

Dentro de las palabras podemos encontrar letras vocales y consonantes que estructuran sílabas, que a su vez conforman palabras. Pero ¿cuál es el marco divisor entre las sílabas? Fonéticamente lo que separa una sílaba de otra son precisamente las denominadas

consonantes, porque generan una separación entre vocales. Por ejemplo, la palabra “Separación”. **SePaRaCión**. La última sílaba está compuesta por cuatro letras, pero conforman una sola sílaba, ya que no contiene consonantes entre ellas y la acentuación sobre la O contribuye a conformar esa unidad. De esta manera podríamos pensar que, en el universo de las palabras, algunas consonantes, son portadoras de un mayor grado de **ataque** en contraposición a las vocales.

A partir de reconocer este elemento rudimentario podemos comenzar a pensar en un primer punto de contacto entre el universo de la música y de las palabras habladas. Este aspecto, el **ataque**, se hace presente tanto en la composición intrínseca de las palabras como en su pronunciamiento y nos permite establecer vínculos directos con un elemento estructural de la música: El ritmo. Profundizaremos sobre esto más adelante.

Pudimos reconocer que la palabra cuenta con elementos “*percusivos*” a partir de sus transitorios de ataque presentes en las consonantes. Pero: ¿Qué otros elementos podemos encontrar que están presentes y pueden operar como vínculos estratégicos donde proyectar herramientas de análisis para la relación entre la palabra y la música? Aquí proponemos correr los límites de las características estrictas y formales de las palabras y pensar en aquello que sucede en la palabra hablada, lo que en este trabajo llamaremos **modos de habla**.

La palabra hablada forma parte intrínseca de nuestra vida cotidiana, es el mecanismo mediante el cual establecemos comunicaciones e intercambios constantes que permiten la convivencia en sociedad. *Los modos de habla* se tornan aún más dinámicos y diversos, ya que entran en juego modismos, jergas y transformaciones identitarias constantes que escapan a la formalidad y se consolidan a partir de construcciones culturales y sociales en constante cambio.

“Modos de habla”: Una historia presente en la palabra compartida

En nuestro continente, las características del habla hispana se han ido transformando de forma heterogénea acompañando la dinámica de los procesos sociales, culturales y políticos. Si bien el idioma fue estandarizado y transmitido de manera vertical y organizada (principalmente a partir del aparato institucional de los estados nacionales) su apropiación cultural fue diversa y heterogénea incluso hacia adentro de cada país de Latinoamérica. El idioma y la lengua, pero sobre todo, **el modo de hablar esa lengua** guardó rasgos identitarios de su propia historia. Aquellos modos de hablar pasados, transmitidos oralmente, presentes en la cultura cotidiana de

los pueblos y las realidades pasadas de cada territorio, se hacen presentes en los modismos y las fonéticas de sus habitantes.

De la misma manera, en nuestro país, un cruce cultural demográfico que influyó de manera directa en la construcción del habla cotidiana castellana fueron las inmigraciones de finales del siglo XIX. El arribo de inmigrantes principalmente italianos y españoles, pero también ucranianos, rusos, polacos, franceses, croatas, alemanes, suecos, irlandeses, entre otros, constituyó una heterogénea y diversa población del territorio argentino donde en cuestión de décadas se volvió mayoritaria la presencia de ciudadanos inmigrantes en relación con aquellos nativos del territorio argentino.

Este cruce cosmopolita (que se dio no sólo en las grandes ciudades sino que también llegó en considerables cantidades a las provincias del interior del país como la zona del litoral, Mendoza, Córdoba, etc.) generó nuevos entrecruzamientos culturales, y una nueva reconfiguración idiomática donde el habla castellana volvería a transformarse y diversificarse. Un claro ejemplo que podemos observar como emergente de esta época es el conocido como “*lunfardo*”: Una jerga popular que nace en la zona portuaria del Río de la Plata (Buenos Aires, La Plata, Uruguay, Santa Fe) donde se concentró el flujo de inmigrantes italianos y españoles.

Mario Teruggi (1978) señala que el “*lunfardo*” es un “habla popular argentina compuesta de palabras y expresiones que no están registradas en los diccionarios castellanos corrientes”. De igual manera que lo hace el autor, podemos reconocer que en las diferentes provincias se consolidó un modo de hablar particular en el que se respeta el idioma común (habla castellana argentina) pero hay una reapropiación del mismo a partir de *modos* de hablar que son propios de cada lugar. A ese particular *modo de hablar* donde se conserva la lengua pero lo que cambia es la entonación de las palabras o las frases, se lo denomina “*tonada*”.

Para ejemplificar esto podemos considerar la conocida *tonada cordobesa*. Habitantes cordobeses definen este fenómeno de la siguiente manera:

“La explicación más formal dice qué se puede distinguir la tonada por la prolongación del sonido de la vocal de la sílaba anterior a la acentuada, por ejemplo nuestra ciudad es “Capiiital”.

También es típico acortar las palabras en la última vocal o exagerar los términos. La tonada cordobesa se asocia además con el humor y el tono picaresco, tan característico.

Se dice que es el fruto del habla tanto de los comechingones como de los españoles, influenciada por las lenguas de los inmigrantes que llegaron a fines del siglo 19 y principios del 20.” Material perteneciente a la Municipalidad de Córdoba³⁰

A partir de esto, podemos evidenciar que hay otro tipo de información y características que se hacen presentes en las palabras habladas. De la misma manera que se hacen presentes en la *tonada cordobesa* son múltiples y muy diversas las características propias de cada lugar que podemos encontrar en el habla hispana de nuestro continente. Tal vez sean precisamente esas particularidades las que nos permiten asociar un modo de hablar a una pertenencia territorial.

En este lugar nos interesa poder señalar algunas características fonéticas que le otorgan *identidad* a ese **modo de habla**. No con afanes esquematizadores, sino intentando evidenciar que existen aspectos no mensurables pero identificables y característicos del habla popular que escapan a lo textual pero que construyen identidad, y transmiten discurso.

Entre la tonada y la entonación

Dentro de estos aspectos, entre los que encontramos el antes mencionado sobre la tonada cordobesa que refería al “estiramiento de las palabras en algunas sílabas particulares”, podríamos sumar otros como la velocidad del habla, el énfasis o acentuación en algunas palabras puntuales, o las características de **entonación** que Dolar (2007) define cómo: “Otra forma en que podemos advertir la voz, porque el tono particular de la voz, su melodía y su modulación particulares, su cadencia y su inflexión, pueden decidir el significado. La entonación puede dar vuelta el significado (...).”

Resulta interesante esta reflexión que trae el autor para poner en relieve la existencia de un vínculo entre **entonación** y **significado**. Como dice el autor, el significado *puede* modificarse o darse vuelta, pero no es algo que se presente de manera lineal o absoluta. Es por esto que resulta sustancial reconocer que son estas características inmensurables propias de la voz y su entonación las que terminan de constituir el significado de un mensaje y su interpretación no deja de estar sujeta al contexto en el cual se desarrolla -ya sea una conversación callejera o una frase dicha en el marco de un acompañamiento musical-. Es en contexto donde esta entonación cobra relatividad.

De esta manera pudimos establecer algunos puntos de contacto entre el universo de la palabra hablada y la música. Por un lado, como mencionamos al principio, veíamos cómo a partir de las consonantes y vocales encontramos un vínculo directo con *el ritmo* en el habla. De la misma

³⁰ Completo en: <https://turismo.cordoba.gob.ar/bienvenidos/identidad-costumbres-y-tradiciones-de-cordoba/>

manera, a partir de la *tonada* o la *entonación* reconocemos que se hace presente otro parámetro constitutivo del sonido que nos habilita una nueva herramienta para el vínculo con el análisis musical: **Las alturas**. En este sentido no tomaremos de las alturas sus afinaciones precisas, si no que consideraremos los parámetros mencionados más arriba (grave/ medio/ agudo) para establecer vínculos entre la palabra hablada y su incipiente definición melódica.

A partir de estos parámetros buscaremos construir herramientas de análisis para describir **direccionamientos melódicos** en oraciones o estrofas. Por ejemplo frases que comiencen graves y terminan agudas, palabras con mayor o menor estiramiento o acentuación, o incluso establecer comparaciones entre el registro de una frase en contraposición con otra. Ahora bien, como mencionamos más arriba, es menester poner a estos parámetros descriptivos en diálogo con aquellas características no-mensurables que también construyen sentido y condicionan tanto el ritmo como las alturas. Nos referimos en primer lugar a **la intención** y al **contenido semántico** de lo que se está diciendo.

El universo de análisis que se inaugura a partir de esto se torna aún más grande y, como dijimos, escapa de los límites de lo mensurable, pero esto toma un carácter fundamental en esta investigación ya que constituye la **dimensión poética de la canción**. La palabra, la voz, la melodía, y la relación de todo esto con su contexto musical.

Hola, ¿Quién habla!?

Podemos partir de reconocer que tanto en la canción popular como en la poesía se construyen sujetos enunciativos (“desde donde” se habla o se canta). Se hacen presentes de manera tácita o explícita personajes en primera persona, en segunda, en tercera etc. Por otro lado, si indagamos en algunas características vinculadas a cuestiones culturales e identitarias, como mencionamos más arriba, resulta necesario considerar que en las canciones se dan en un marco de relaciones “genéricas”. Es decir, que a partir de un conjunto de características comunes suelen asociarse (con mayor o menor cercanía) “géneros” en los que se hace presente la construcción de paradigmas y universos simbólicos que acompañan, enmarcan y dan sentido a cada música (Por ejemplo, el tango y el conventillo, la murga y el arrabal, la chacarera y el gaucho o el pago, la cumbia villera y la villa, etc.).

Características poéticas, verbales, modismos, jergas, temáticas, son características a partir de las cuales se construyen universos simbólicos, sentidos de pertenencia y unidad genérica. Cosmovisiones compartidas en las temáticas de las canciones pertenecientes a un mismo género, se constituyen en función del contexto social y cultural donde se consolidaron, y dan lugar a la construcción de personajes literarios, imaginarios y simbólicos desde donde las canciones hablan.

A su vez cada compositor o compositora construye y desarrolla su propio lenguaje, como lo hace cada persona al momento de hablar, en un marco de comunicaciones o intercambios cotidianos con otras personas.

“Una vez que entendimos que el problema del 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 o de oratoria y debemos tratarlas en términos de la relación de persuasión que se establece entre el cantante y el oyente. Desde esta perspectiva, una canción no existe para transmitir el sentido de las palabras, más bien, las palabras existen para transmitir el sentido de las canciones. (Frith, 2014. p. 301)

Intentaremos plasmar estas conjeturas y reflexiones conceptuales en un análisis formal de una canción donde probablemente encontremos algunas respuestas o nuevas preguntas.

Ni hablada ni cantada, ¿rapeada?

A partir de lo mencionado anteriormente, encontramos que las palabras cuentan con un contenido rítmico y melódico presente en la voz, donde convergen además, elementos propios del modo de hablar coloquial y cultural de quien habla. Retomaremos uno de aquellos elementos tímbricos que mencionamos más arriba presentes en la palabra hablada: El **ataque**, para establecer herramientas de análisis que nos permitan indagar en una de las relaciones entre la palabra hablada y el acompañamiento musical de una canción.

En primer lugar creemos necesario establecer una diferenciación entre lo que llamaremos palabra **hablada** y palabra **cantada**. Los límites aquí son difusos y se torna una tarea casi imposible la diferenciación entre ellas. A fines investigativos y a riesgo de plantear vértices reduccionistas, podríamos decir que en la palabra cantada cuenta con mayor duración en la pronunciación de sus sílabas, donde aparece una entonación con mayor definición tonal. Esto se puede observar sobre todo en las *vocales* que son aquellas letras cuya pronunciación fonética permite extenderse.

Ahora bien, en el vínculo de la palabra hablada con una base o acompañamiento musical los límites se vuelven cada vez más difusos. Las palabras, a partir de sus **consonantes** y por lo tanto de sus **ataques**, comienzan a trazar células rítmicas que se ponen en diálogo con ritmos del acompañamiento musical que sucede en simultáneo. Este acompañamiento brinda y condiciona un marco métrico sobre el cual estos ataques pueden definir una rítmica puntual y mensurable. En el mismo sentido podemos encontrar lo que sucede con las alturas y su consecuente definición melódica. A medida que las sílabas, a partir de la extensión de sus

vocales, se estiran en el tiempo, permiten una mayor percepción de las notas que se están emitiendo. Estas, pueden constituir una incipiente definición melódica y por ello acercarse a la idea de *canto* o *palabra cantada*.

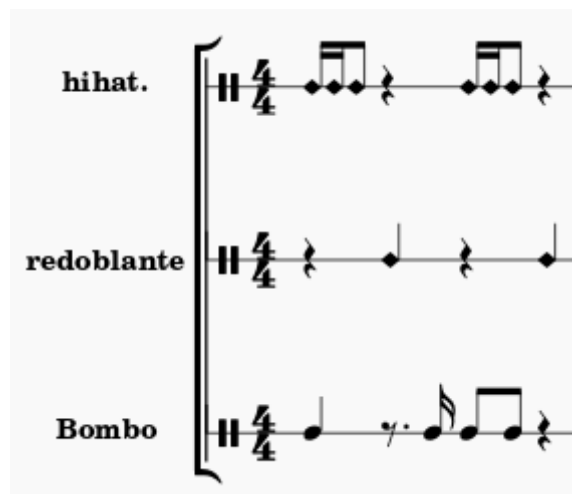
Si bien podemos reconocer y mencionar estas características puntuales, los límites entre la palabra hablada y cantada no dejan de ser difusos. No es nuestra intención establecer parámetros para su definición estricta pero sí intentar esbozar algunas herramientas que puedan contribuir a su análisis.

En este sentido proponemos introducir un concepto que puede operar como articulador o síntesis de ambas expresiones. La idea de **palabra rapeada** supone un vínculo dialéctico entre la palabra hablada y cantada. Ambas dimensiones, en tanto definición rítmica y constitución melódica, se hacen presentes intermitentemente en mayor o menor medida, a partir de una relación dialéctica con el contenido semántico de la letra y la intención expresiva de quien la enuncia.

Análisis

Material seleccionado: **220 - Dillom:** <https://www.youtube.com/watch?v=J30WzfFO6vU>

En este ejemplo, la introducción ya nos sugiere un contexto rítmico y métrico. En ella se puede escuchar una batería (sobre todo los cuerpos Bombo, Redoblante y Hi Hat) sugiriendo un compás de 4/4 a partir de las siguientes figuras:



Al finalizar este compás de introducción comienza la primera estrofa de la voz principal, que dice:

*Les puedo contar mi vida si les gustan las historias de terror
Yo no sé mucho de amar, pero si sé del dolor*

La gente me mira, dice, "Díllom, sos el mejor"

Yo no sé si eso e' verdad, pero si sé que

En el marco de un compás de 4/4 donde si bien este acompañamiento empeñado por la batería frena y deja de sonar, queda impregnada esta métrica sobre la sección siguiente en la cual se introduce la voz. En este contexto métrico podemos reconocer, en primer lugar, que aquellas sílabas coinciden con el comienzo de compás:

Les pue^{do} contar mi vida si les gustan las historias de te^{rror}

Yo no sé mucho de amar, pero si sé del do^{lor}

La gente me mira, dice, "Díllom, sos el me^{jo}r"

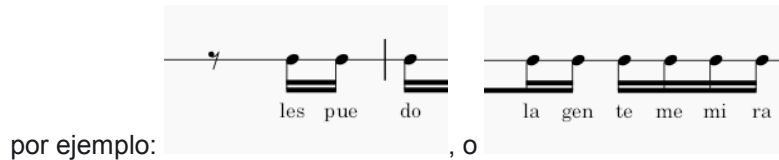
Yo no sé si eso e' verdad, pero si sé que...

Y, por otro lado, esbozando un análisis con mayor precisión, diremos que, si tomamos como referencia el compás de 4/4 que desarrolló la batería en el primer compás, podemos reconocer que las sílabas se articulan sobre la subdivisión de este compás. Rítmica transcrita de la estrofa completa:

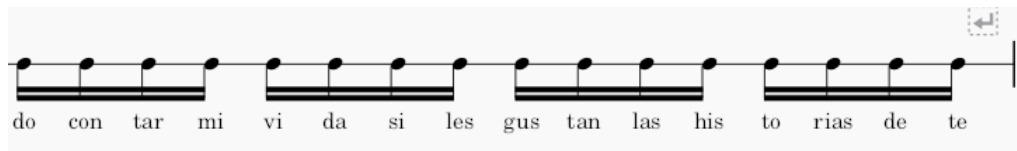
Sobre este pequeño ejemplo, podemos esbozar algunas reflexiones. Por un lado, si bien la definición rítmica está construida principalmente sobre la subdivisión, no se ejecutan todos los golpes de esta, si no que sobre la subdivisión se construyen figuras rítmicas que dialogan con los comienzos y finales del texto.

Por otro lado, podemos identificar que las frases construyen y articulan un **patrón rítmico** que se repite varias veces, con algunas variaciones, pero que podríamos esquematizar de la siguiente manera:

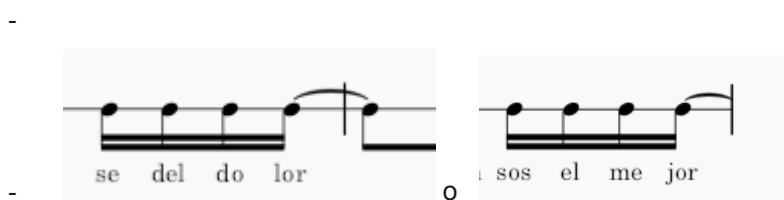
- Un comienzo a contratiempo con dos semicorcheas



- Un desarrollo con 8, 12 o 16 semicorcheas:



- Y un final con nota larga ya sea a tierra o sobre la última semicorchea del tiempo anterior.



La presencia de **patrones rítmicos** constituye una característica estructural en la **palabra rapeada**. Se hacen presentes a partir de una definición clara en la rítmica, que se repite y establece relaciones constantes con su contexto métrico. La letra, continuando su curso narrativo, se desarrolla en una relación dialéctica en tanto constituye estos patrones y, a su vez, modifica sutilmente sus estructuras generando variaciones rítmicas y/o acentuales en el transcurrir del texto.

Estos **patrones rítmicos** que se repiten con sutiles variaciones, ¿qué correspondencia tienen en el plano melódico?

Como veíamos más arriba, las palabras habladas en un contexto cotidiano ya contienen, aunque sutil, una definición en su entonación. Lo veíamos presente en las “tonadas” y en los modos de hablar coloquiales de cada lugar. Ahora bien, sobre un contexto musical, esto puede constituir algunas definiciones melódicas que, con mayor o menor precisión tonal, establecen parámetros identificables. Tomaremos uno de ellos para continuar con el análisis: **La direccionalidad**.

Entenderemos por direccionalidad *el movimiento melódico a grandes rasgos*. Proponemos escapar a especificaciones y definiciones tonales puntuales, ya que no es el objetivo transcribir melodías, si no que pretendemos atender al movimiento direccional general que subyace en las frases identificando principalmente variaciones de **registro**, tomando los parámetros: **grave/medio/agudo** en relación a las características propias de la voz, el contexto musical donde se desarrolla y el vínculo de estas dos características musicales con la expresividad del texto.

Volviendo a la canción de Dillom, comenzaremos analizando la misma sección pero desde una perspectiva melódica, atendiendo ahora a esa **direccionalidad** que proponen principalmente los finales de frase:

Les puedo contar mi vida si les gustan las historias de terror (final descendente)

Yo no sé mucho de amar, pero si sé del dolor (final descendente)

La gente me mira, dice, "Dillom, sos el mejor" (final ascendente)

En este caso puntualizamos el análisis sobre el final de las frases ya que esta direccionalidad es la que supone una **variación melódica** entre ellas. Encontramos que el recorrido melódico anterior a este final es similar en las tres frases.

En cuanto a otras características de la voz, podemos reconocer que es una voz masculina en su registro medio/grave y que no presenta una gran amplitud registral en el movimiento melódico (la nota más grave y la más aguda que se escucha no se perciben con mayor distancia).

A su vez, en esta instancia, introduciremos al análisis la **intencionalidad** de lo que se está diciendo, en vínculo con el **contenido semántico de la letra** como una de las principales variables e influyentes en la definición de las alturas de la voz. Por ejemplo, si la frase se da en un tono de pregunta, si es con énfasis en alguna palabra, si es con enojo o desesperación, si es con calma porque es algo profundo o serio, etc.

Volviendo a la canción y atendiendo mínimamente a esta nueva variable propuesta, podríamos decir que este texto nos está introduciendo en el comienzo de una narración, la voz se presenta calma y en la zona grave de su registro, y se predispone a hablar de *"su vida, su propia historia"*.

Trazaremos una hipótesis arriesgada (bruta e irrespetuosa) donde vinculamos aquellas cadencias melódicas de la voz, presentes al final de cada frase, con el significado de lo que está diciendo el texto.

*Les puedo contar mi vida si les gustan las historias de **terror** (final descendente)*

*Yo no sé mucho de amar, pero si sé del **dolor** (final descendente)*

*La gente me mira, dice, "Díllom, sos el **mejor**" (final ascendente)*

Podríamos decir que tanto las palabras *terror* como *dolor*, en este caso adjetivos que guardan relación con “la historia de mi vida que les puedo contar” se vinculan poéticamente con algo opuesto a “lo que dice la gente” que es “sos el mejor” y, por eso, desarrollan finales con diferentes direccionamientos melódicos³¹.

Estos procedimientos musicales (o poéticos), tales como el ritmo y la rima, son formas materiales de organizar y darles forma a los sentimientos y al deseo; les ofrecen a los oyentes nuevos modos de representar (y por lo tanto de transformar) la vida cotidiana.

En otras palabras, las letras nos hacen participar de las canciones en tanto historias. Todas las canciones son implícitamente narraciones. Tienen un personaje central, el cantante; un personaje en cierta posición, en tal situación, hablando con alguien (aunque sea consigo mismo). (Frith, 2014)

Como menciona Frith (2014) es necesario involucrarnos en aquellos universos semánticos que desarrollan las canciones. Narraciones, historias, imágenes, referencias, forman parte de una cosmovisión donde las palabras cantadas pueden encontrar múltiples significados y la decodificación no debe pretenderse lineal.

Continuando con el análisis de la siguiente estrofa de **220** podemos encontrar

*Cuando tomo alcohol siento que lo que hago no está tan mal
pero a lo mejor es mi estado real
y siento que no debería pasar
pero a lo mejor lo que siento es verdad*

Métricamente volvemos a encontrar que se encuentra articulado sobre la subdivisión, es decir la semicorchea, pero en este caso podemos reconocer que realiza un fraseo diferente, incorporando un patrón rítmico nuevo que se vuelve a repetir reiteradas veces durante la estrofa.

³¹ Si bien limitaremos nuestro objetivo a poner en diálogo aspectos de direccionamiento melódico, expresividad y contenido semántico, continúa resultando necesario elaborar categorías que nos permitan escuchar estas canciones en su especificidad.

En este caso el **patrón rítmico** es el siguiente:

En esta frase, podemos analizar que el fraseo melódico sobre la repetición de este patrón rítmico propone dos variaciones centrales, que se producen principalmente hacia el final de las frases, guardando un comienzo de las mismas similar. Intentaremos graficarlo de la siguiente manera

COMIENZO DE FRASE		FINAL DE FRASE	
A	<u>Cuando tomo alcohol siento que lo que hago no está tan mal</u>	A	(ascendente)
	A pero a lo mejor es mi estado real	B	(descendente)
	A y siento que no debería pasar	A	(ascendente)
	A pero a lo mejor lo que siento es verdad	B	(descendente)

Por un lado, tenemos el comienzo de frase, donde encontramos que el motivo rítmico y melódico de este comienzo y su pequeño desarrollo se presenta de una manera muy similar en todas ellas, con variaciones propias del cambio de texto y su extensión, pero con una misma idea en términos de direccionalidad, por lo cual denominamos a todos ellos “**A**”.

Por otro lado, tenemos los finales de frase, donde sí encontramos repeticiones variadas entre ellos. Si bien todos son diferentes, podemos percibir cómo la direccionalidad del final de la primera y tercera línea concluye de manera ascendente, y como el final de la segunda y la cuarta concluye de manera descendente.

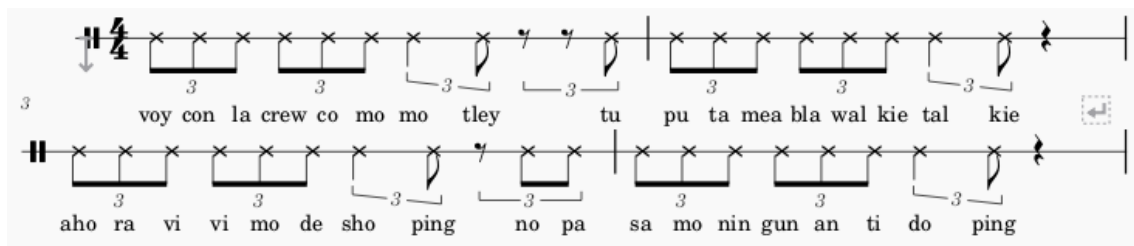
En términos semánticos, en esta estrofa encontramos que la temática del texto apunta a continuar contando algunos aspectos de su historia pero esta vez de manera reflexiva, como si estuviera preguntándose sus propias definiciones en voz alta: “*Pero a lo mejor es mi estado real*”, “*pero a lo mejor lo que siento es verdad*”.

Esta intencionalidad, reflexiva y calma, la podríamos relacionar con una menor densidad cronométrica en el motivo rítmico que protagoniza esta estrofa en la que hay menos subdivisión (semicorcheas) y más división (corcheas) que en la estrofa anterior.

Continuando con la siguiente estrofa, encontramos un gran cambio de carácter que se refleja tanto en la base instrumental, como en el texto y en la rítmica del texto.

*Voy con la crew como Mötley, tu p*** me habla, walkie-talkie*
Ahora vivimo' de shopping, no pasamo' ningún anti-doping
Shorty la tiro del choker, ella tiene ass y no en póker
Hacemo' má' plata que un bróker, un palo como Harry Potter

En esta estrofa podemos reconocer que la narración calma y relajada desaparece y, en contraposición, continúa narrando aspectos de su vida, pero esta vez con otra actitud, tal vez más *optimista* o *alegre*. Este cambio de carácter en la letra también está presente en la rítmica de las palabras que ahora se presentan sobre un *pie ternario*, cantando tresillos de la siguiente manera:



7 shor ty la ti ro del cho ker e lla tie ne as y noen po ker ha

ce mo mas pla ta queun bro ker un pa lo co mo ha rry po ter

Patrón rítmico:

[illegible]

Como veíamos en las estrofas anteriores, en esta encontramos que volvió a aparecer un **patrón rítmico** como elemento constante, con la particularidad de que ahora está articulado sobre un pie ternario y presenta sutiles variaciones en el comienzo de esta frase rítmica.

Conclusiones

La voz, la palabra y la canción nos presentan un escenario de infinitas complejidades y síntesis donde constantemente se hacen presentes las limitaciones en el análisis escrito.

Los procesos compositivos son tan diversos como personas y compositores/as habitan este mundo y los resultados musicales se consolidan a partir de una relación dialéctica entre la rítmica, el texto y la interpretación vocal, donde se establecen constantemente relaciones de tensión y prioridad. En la composición habita la improvisación, la búsqueda constante y con ella las decisiones que tienen que ver con la sensibilidad profunda y los gustos personales.

Creemos necesario continuar incorporando la dimensión poética y semántica del texto a los estudios de la música popular, para generar análisis cada vez más profundos que integren las múltiples complejidades y significantes que habitan en el entramado de una canción.

El arte, la música, la poesía, nos presentan la infinita virtud de lo *indecible*. Es entre esas rendijas significativas por donde se cuelan elementos sensibles que están presentes sin estarlo, donde entre *lo dicho y lo no dicho* aparece la interpretación y la reconstrucción significativa de cada oyente y su propia historia. La música popular continúa siendo un escenario de enormes cosmovisiones donde nuestra identidad se resignifica en cada canción.

Referencias bibliográficas

- Basso, G. (2006). Percepción auditiva. Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Belinche, D. Larrégle, M E. (2006). Apuntes sobre apreciación musical. La plata: EDULP.
- Carabetta, Silvia M.(2008). Ruidos en la educación musical. Editorial Maipue.
- Carabetta, Silvia M. (2008) Sonidos y silencios: en la formación de los docentes de música. Editorial Maipue.
- Dolar, Mladen (2007). Una voz y nada más. Traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli.[2006]
- Galeano, E. (2012). Ventana sobre la palabra.
- Mardones, M. y Costa, I. (1997). *Música y educación. Desde el siglo XIX hasta los años 80 y Desde los 80 a finales de siglo*. En Revista Novedades Educativas, Nº 80 y 82, Buenos Aires.
- Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal: ensayo sobre poesía*. Editorial Entropía.
- Roederer, J. ; Pozzati, G. D. (2009). Acústica y Psicoacústica de la Música. Melos.
- Romé, S. (2015). Colección Música Popular: Volumen 1: Epistemología y didáctica en la música latinoamericana.
- Romé, S. (2018). La canción y la academia. *Clang*.
- Teruggi, M. E. (1978). Panorama del lunfardo: génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas. Editorial Sudamericana.

Los autores

Coordinador

Romé, Santiago

Profesor Superior de Guitarra, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesor Titular de Producción y Análisis Musical 1, 2, 3. Facultad de Artes, UNLP. Secretario de Posgrado, Facultad de Artes, UNLP. Director de Proyectos de Investigación sobre Música Popular, Programa de Incentivos, UNLP.

Autores

Coria, Santiago

Licenciado en Composición, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Docente en las cátedras de Producción y Análisis Musical III, Instrumento (Piano) I y III (FDA- UNLP), Instrumento Armónico (Conservatorio Gilardo Gilardi) y Producción en Ableton Live en el espacio CEPEAC. Integrante del proyecto de investigación perteneciente al programa de incentivos dirigido por Santiago Romé (UNLP- FDA- IPEAL).

Gallo, Lilén

Profesorado en Música – Orientación en Música Popular. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Docente en las asignaturas Música y Taller de Lenguajes Artísticos. Titular. ESRN 36, Bariloche, Río Negro. Cantora y percusionista en: Chanas canto y tambó, Villa Elvira Club y Kuyén Cumbé. Investigación - Extensión: Becaria EVC - CIN 2021. Participante del proyecto sobre la Canción contemporánea, FDA - UNLP. Actividades realizadas anteriormente: Capacitadora en Capacitación en Géneros y Violencias - Ley Micaela (UNLP). Expositora, JEIDAP 2017, FDA - UNLP.

Gascón, Juan Pablo

Licenciado en Sociología, FAHCE, UNLP y Licenciado en Música, orientación en Música Popular, FDA, UNLP. Profesor en las materias Instrumento 2, Lenguaje Musical 3, y Producción y Análisis Musical 3, FBA-UNLP. Actualmente integrante de dos proyectos de investigación pertenecientes al programa de incentivos, dirigidos por los profesores Alejandro Polemann y Santiago Romé (UNLP- FDA- IPEAL).

Yasar, Lucas Naim

Profesor de Música con Orientación en Música Popular, FDA, UNLP. Producción y análisis musical 1, Ayudante diplomado, FDA, UNLP. Cantante y productor en proyecto musical YASAR. @yasar.trk. Participante en proyectos de investigación, Programa de Incentivos, UNLP. Beca Doctoral en curso, UNLP. Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas EVC-CIN 2020.

Romé, Santiago

La canción popular contemporánea : aportes para su análisis y enseñanza / Santiago Romé;
Juan Pablo Gascón ; Coordinación general de Santiago Romé. - 1a ed. - La Plata :
Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2025.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2644-9

1. Música. 2. Enseñanza. I. Gascón, Juan Pablo II. Romé, Santiago, coord. III. Título.
CDD 780.71

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025
ISBN 978-950-34-2644-9
© 2025 - Edulp

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA