

# ROCK/POP NACIONAL

## EL ÉNFASIS PROSÓDICO DE LA PALABRA CANTADA

### ARGENTINE ROCK/POP

#### PROSODIC STRESS ON THE SUNG WORD

María Victoria Klein / [mvictoria.kl@gmail.com](mailto:mvictoria.kl@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/10/2020 | Aceptado: 8/3/2021

#### RESUMEN

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

#### PALABRAS CLAVE

Rock/pop nacional; prosodia; acentuación; performance

#### ABSTRACT

Music has its own language, which is different from the verbal one: its discursive, narrative and poetic potential allows the meaning of words within a musical context to be changed. This paper explores how, in order to challenge the linguistic hierarchy, music creates different meanings from the interaction between sounds and words. This happens specifically in Argentinian rock/pop through the modification of the prosodic emphasis of words at the expense of the rhythmic musical stress.

#### KEYWORDS

Argentinian rock/pop; prosody; stress; performance

Cuando exploramos la interacción de la música con el lenguaje verbal en las canciones, podemos notar que las palabras cantadas presentan nuevos sentidos y significaciones que, a su vez, pueden coincidir o no con los significados de las palabras que se incluyen en su realización. Al respecto, en el libro *Ritos de la interpretación* (2014), Simon Frith plantea:

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

Para empezar a analizar, entonces, lo que ocurre al cantar un texto en las canciones de rock/pop nacional, planteamos los siguientes interrogantes: ¿se diferencia el significado de una palabra con su sonoridad? En caso de ser así, ¿qué rasgos son los que operan? ¿Qué condiciones generan la sustitución de la prosodia por el acento musical? ¿Qué aspectos propios del género conducen a dichos cambios?

Observaremos que existen elementos o procedimientos compositivos en las canciones —empleados por compositores e intérpretes— que contribuyen con el cambio de prosodia en las palabras cantadas:

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

## ELEMENTOS EN LA PALABRA CANTADA

Frith (2014) menciona que al escuchar las canciones pop se perciben tres elementos paralelos: 1) Las *palabras*, que parecen darle a las canciones una fuente de significación semántica autónoma. 2) La *retórica*, estilo de comunicación en que las palabras están usadas de manera especial, en un contexto musical. 3) Las *voces*, palabras cantadas con tonos humanos que son en sí mismos *significativos*, signos de una persona y una personalidad.

Asimismo, Frith encuentra una relación directa entre la letra, la melodía y el ritmo, que es lo que posibilita a la gente memorizar la canción en su conjunto. Es esa unidad poética, melódica y rítmica la

que favorece su pregnancia; un elemento es necesario para el otro, y así el ritmo es fundamental para determinar cómo el público recordará la letra corporalmente.<sup>1</sup>

### ¿QUÉ VIENE ANTES, LA LETRA O LA MÚSICA?

Esta instancia de la investigación nos remite a una pregunta recurrente entre los compositores: ¿qué es mejor?, ¿empezar a componer desde la música o desde la letra? En una charla basada en el manual de letristas N.º 3 del Instituto Nacional de la Música (INAMU) en la Biblioteca Nacional, Miguel Cantilo (2017) plantea una posible respuesta para este interrogante:

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

Si bien no pareciera haber una fórmula específica para componer canciones de este género, consideramos que el proceso compositivo se trata de una práctica consciente en la que, cuanto mayor conocimiento se posea sobre los elementos que componen una canción y sobre las diferentes formas en que estos se pueden manipular, mayor poder de decisión sobre dicho proceso tendremos.

Al analizar la acentuación de las palabras en las canciones de rock/pop nacional tomaremos en cuenta las siguientes variables: 1) El *énfasis prosódico*, que alude a la forma en que los acentos están determinados por las reglas ortográficas. 2) La *acentuación musical*, que alude a la modificación de la prosodia de la palabra a través de las propias reglas estructurales musicales.

A continuación, se propone una caracterización de los diferentes tipos de tratamiento compositivo y *performático* que modifican la prosodia de la palabra en el rock/pop nacional. Los rasgos de las características mencionadas pueden encontrarse tanto durante la totalidad de la canción como en alguna de sus secciones formales.

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

### ADECUACIÓN AL PATRÓN RÍTMICO PROPIO DEL GÉNERO

Una primera cuestión a tener en cuenta es que la adaptación de la lengua castellana a un género que originariamente proviene de un espacio geográfico cuyo idioma es el inglés provoca ciertas inflexiones en la lengua y cambios en la acentuación. En su libro *Ritos de la interpretación* (2014), Frith abre un debate acerca de la pronunciación en los temas pop que no son originariamente compuestos en Estados Unidos. El autor compara la pronunciación de la lengua inglesa norteamericana con la pronunciación de la lengua inglesa británica; como resultado de esto, convergen cambios no sólo dialectales sino también en la acentuación prosódica, en el pasaje de una variante de la lengua a la otra.

Lejos de orientar este trabajo a un estudio lingüístico a partir de la comparación de las dos lenguas en cuestión, cabe recalcar que hay ciertos cambios en la manipulación del texto por sobre los patrones rítmicos propios del género. El inglés posee un total de treinta y cinco fonemas —doce vocálicos y veintitrés consonánticos—; el español posee veinticuatro —cinco vocálicos y diecinueve consonánticos—. Mientras el inglés tiene un léxico compuesto por muchas palabras monosílabas, el español proporciona menos cantidad de contenido por sílaba.

En épocas de comienzo de rock en la Argentina, hacia finales de 1950 e inicios de la década de los sesenta, surgieron versiones *castellanizadas* de los éxitos internacionales. Poco a poco, los músicos nacionales comenzaron a registrar canciones en castellano de su propia autoría. Para los géneros descendientes de los estilos afronorteamericanos, en muchos casos sobrevino cierta imitación de acentos y la apropiación de los patrones rítmicos propios del estilo, que en la región se manifestó a su modo a partir de los procesos de *adopción* y *transculturación* (Ortiz, 1999): una nueva realidad compuesta y compleja, un fenómeno nuevo e independiente.

En el documental *Argentina Beat* (2006), Ricardo Soulé —exmiembro de Vox Dei— recuerda la primera actuación de la banda en el Teatro Payró en el año 1969, y menciona anecdóticamente la causa por la cual decidieron volcarse de lleno al repertorio en castellano:

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

Cuando hablamos de rock nacional, entonces, suceden situaciones de modificación del patrón de acentuación que son propias del español y no del inglés, y resulta pertinente determinar con qué sentido se hacen, si se hacen adrede, con qué finalidades —estéticas/ compositivas— y a qué consecuencias conlleva dicho comportamiento. En este primer caso, se manifiesta el cambio de prosodia por énfasis musical, que parte de la derivación de estilos con patrones rítmicos estables que repercuten en la interpretación del texto melódico. La palabra se adecua, entonces, al patrón rítmico del estilo: cuando existen estos patrones rítmicos en la canción rock/pop nacional, la relación con el acento del texto está determinada por ese acento musical.

Un ejemplo muy recurrente es el patrón que corresponde a una negra con corchea —ritmo vinculado con el acompañamiento percusivo del *blues* y con variados estilos afronorteamericanos que conservan un patrón rítmico similar—. En este caso, el texto estaría supeditado al patrón rítmico-armónico dado que este último es el elemento estructurante [Figura 1].

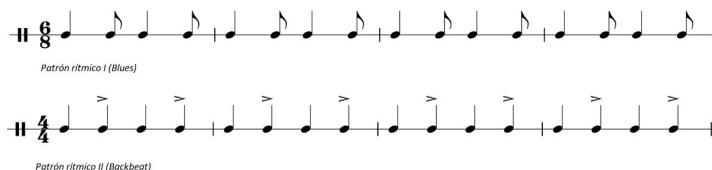


Figura 1. Patrón rítmico I y II

Otro patrón asociado al género, es el llamado *backbeat* que acentúa los tiempos 2 y 4 del compás —configuración rítmica dada principalmente por el papel de la batería—.

En el documental arriba mencionado, Javier Martínez declara que Manal —grupo del cual formaba parte junto con Claudio Gabis y Alejandro Medina— fue la primera banda del país en hacer *blues* en castellano con influencia de otros estilos afroamericanos —*rhythm and blues*,

*soul, rock and roll, bebop*—. Su música tenía mucha preponderancia en los patrones rítmicos de estos géneros y, como consecuencia, se percibe una conducta en el fraseo, que consiste en estirar las vocales a mitad/final de las oraciones y, en algunas situaciones, en cambiar la prosodia de las palabras. En la canción «Avellaneda Blues» (1970) se pueden escuchar algunos casos de cambios de acentuación. En la frase «un a migo duerme cerca de un barco español» la sílaba *-ca* de la palabra *cerca* aparece en tiempo fuerte y coincide con la acentuación de la negra en el patrón rítmico de la base del *blues* [Figura 2].



Figura 2. «Avellaneda Blues» (1970), Manal

## ADECUACIÓN DEL TEXTO A LA MELODÍA

Dada una melodía que se reitera en una sucesiva estrofa o verso en igual ritmo y duración, la poesía de esta resulta modificada en su prosodia debido a la invariancia de los acentos musicales. La melodía es preexistente al ritmo propio de la poesía, y los acentos de la palabra pueden ser modificados por los acentos musicales.

La canción «Filosofía barata y zapatos de goma» (1990), de Charly García, es un claro ejemplo del fenómeno aquí descrito. El lugar donde se producen los cambios en la acentuación prosódica coincide en todos estos casos. Esto se puede escuchar en los comienzos de verso de las estrofas donde aparecen los siguientes verbos: *mostró, comí, morí*. El verso 3 tiene la misma estructura melódica que el verso 1, sin embargo, en el verso 3 se presenta un cambio en la prosodia de la palabra *mostró*: contiene un énfasis musical dado por el tiempo fuerte (primer tiempo) del compás de 4/4 que coincide con la sílaba no acentuada de la palabra (*-mos*) [Figura 3].



Figura 3. Verso 1 y verso 3. «Filosofía barata y zapatos de goma» (1990), Charly García

## PERFORMANCE MUSICAL

Se trata de aquellas canciones en las cuales la *performance* musical modifica las acentuaciones de la poesía en una misma sección que aparece al menos dos veces. La *performance* en el rock/pop nacional implica una instancia de interpretación en la que entran en juego factores diversos que pueden modificar aspectos del lenguaje y la prosodia: nuevos lugares de respiración entre frase y frase y reorganización del ritmo; la resignificación de un texto a partir de variantes en la repetición de una frase cantada en vivo; o modificaciones en el fraseo a partir de la participación del público.

La canción «Un vestido y un amor» (1992), de Fito Páez, posee diferentes interpretaciones en las que los cambios en el fraseo de la voz implican una transformación del sentido de la frase cantada. En la versión grabada en estudio del disco *El amor después del amor* (1992), se presenta un cambio en la prosodia de la palabra aguda *salir*. En este caso, la sílaba *-sa* está ubicada en un tiempo fuerte del compás y, por lo tanto, acentuada [Figura 4].



Figura 4. Verso final estribillo. «Un vestido y un amor» (1992), Fito Páez

En la versión de Páez registrada en vivo en la Ciudad de México (1997) para la presentación de su álbum *Euforia*, la acentuación musical de la palabra *salir* en el segundo estribillo coincide con la prosodia de la misma, ya que la acentuación fuerte está dada en su segunda sílaba (primera corchea del tresillo del cuarto tiempo del compás) [Figura 5].



Figura 5. Verso final estribillo. «Un vestido y un amor» en *Euforia* (1997), Fito Páez. Concierto, Teatro Metropolitano, Ciudad de México

Los recursos que utiliza el cantautor para generar dicho contraste en el segundo estribillo son modificaciones en la agrupación de las notas, la duración de las notas y los silencios entre las sílabas (respiraciones),

mediante el uso de tresillos de corchea, de negras y de silencios de negra. La resignificación del segundo estribillo, propia de la *performance* en vivo, cambia el sentido de la frase y el modo en que se transmite a través de la música y la poesía.

### VOZ HABLADA EN LA CANCIÓN

En la canción «Figuración» (1969), de Almendra, advertimos dos versiones diferentes del estribillo: «Si vas a perder tu amor / alguien lo ha dicho ya / Aunque no eres real / vas a perder tu amor». La primera versión posee frases con un motivo musical que modula y se repite, que presenta mayormente nota repetida y luego un movimiento en grado conjunto descendente (fa y mi). Este movimiento sumado a la unión de las sílabas *no* y *-e* (de *no* y *eres*, respectivamente) genera una acentuación en la sílaba *-res* de la palabra *eres* («no eres real»).

En la segunda versión del estribillo, antes de la estrofa final, Pappo modifica el timbre del coro mediante una fonación *hablada*, que carece de una altura determinada específica. A diferencia de la melodía del estribillo cantado por Luis Alberto Spinetta, en este caso la melodía se compone principalmente por nota repetida —evocando la entonación del habla—. Además, cambia el fraseo en el verso que presenta la palabra *eres*, ya que mantiene su acentuación prosódica. Se podría concluir que en esta segunda versión se produce un cambio de intencionalidad donde la cuestión del habla conduce a una calidad expresiva diferente.

### CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este trabajo buscamos determinar diferentes situaciones en las que se expone la modificación del énfasis prosódico en las palabras, a saber: sílabas acentuadas al estar abordadas por salto ascendente; cambio de duración de las sílabas a partir de la síncopa; énfasis dinámico por adecuación a un patrón rítmico/armónico y por ubicación en tiempo fuerte del compás.

Tales realidades musicales pueden constituirse en herramientas que sirven para la producción de nuevos recursos compositivos en la medida que son comprendidas como búsquedas estéticas y no errores. Se entiende que el proceso creativo en la composición/interpretación de canciones es un fenómeno intencional que va acompañado de una propuesta estética determinada.

En ese sentido, dicho proceso implica la toma de decisiones sobre diferentes aspectos de una canción, que nos inducen a ser plenamente conscientes de lo que hacemos: ¿a partir de qué recurso quiero/puedo empezar a componer? ¿Desde la letra o desde la música? ¿Qué ideas/sensaciones/imágenes quiero transmitir con la canción? ¿En dónde quiero hacer énfasis?, ¿en una palabra determinada?, ¿en una sílaba que, unida a otra, cambie el sentido de la frase gramatical y genere ambigüedad conceptual? ¿Cómo logro generar tensión entre el énfasis prosódico y el énfasis musical? ¿Cómo logro generar ambigüedad en una palabra en cierto contexto musical? ¿Qué impacto tiene tal o cual procedimiento en el resultado de la composición?

Procuramos, con estos interrogantes, dar lugar a la construcción de algunas herramientas para la composición e interpretación de las canciones de rock/pop nacional. Como se mencionó anteriormente, no se busca aquí una fórmula única, sino más bien herramientas o procedimientos para manipular la palabra cantada hasta que, como compositores o intérpretes, encontremos la sonoridad deseada. Ejemplos de estos procedimientos, sobre la base de lo analizado, son la modificación en la acentuación de una sílaba mediante salto ascendente o descendente; la adición, sustracción o repetición de palabras; el uso de sinónimos u otras palabras que rimen (o no) dentro de un verso escrito; el uso de diferentes fraseos; la utilización de diferentes tipos de comienzo para un mismo verso. Trabajos futuros podrán profundizar estas ideas que apenas aparecen de forma incipiente en este estudio.

## REFERENCIAS

Almendra. (1969). *Figuración*. En *Almendra* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: RCA.

Cantilo, M. (2017). *Escritura de letras para canciones* [Charla]. Instituto Nacional de la Música, Biblioteca Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Z-kkNBadaXA>

Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Gaffet, H. (Director), Poleri, D., Foligna, M. y Gaffet, H. (Productores). (2006). *Argentina Beat. Crónicas del primer rock argentino* [Documental]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7ErFopbKwbk&t=6165s>

García, C. (1990). Filosofía barata y zapatos de goma. En *Filosofía barata y zapatos de goma* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sony Music Entertainment Argentina S.A.

Manal. (1970). Avellaneda Blues. En *Manal* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Mandioca.

Ortiz, F. (1999). *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Madrid, España: María Fernanda Ortiz Herrera.

Páez, F. (1992). Un vestido y un amor. En *El amor después del amor* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Warner Music.

Páez, F. (1997). Un vestido y un amor. En *Euforia* [Concierto]. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=G2nlqqQV8Jk&ab\\_channel=75LEYENDA](https://www.youtube.com/watch?v=G2nlqqQV8Jk&ab_channel=75LEYENDA)