

Análisis musical de canciones populares litoraleñas bajo la perspectiva de la teoría tópica

ADORNI, Angélica / Área de Investigación en Artes Musicales / Instituto de Artes del Espectáculo / Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
angelicaadorni@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: río – representación – música popular - tópico*

› **Resumen**

La teoría tópica otorga algunas herramientas de análisis que permiten tratar el complejo tema de la significación en música. En esta ponencia presento algunos lineamientos de dicha teoría, aplicados al repertorio de canciones populares litoraleñas argentinas surgidas y difundidas en torno a la década de 1960. Partiendo del análisis musical y poético, la perspectiva tópica permite identificar figuras características del discurso: elementos que a la manera de convenciones fueron utilizados, comprendidos y reconocidos por compositores, intérpretes y consumidores. Abordaré aquí lo que llamo el “tópico del río”, sustentado en la recurrencia de determinadas configuraciones rítmico-melódicas y patrones de acompañamiento. El análisis de estos tópicos entendidos como entidades semióticas posibilita indagar significados de carácter sociohistórico y cultural y establecer relaciones con los universos de producción y circulación de estas canciones.

› **Presentación**

Esta ponencia se enmarca en una investigación de mayor alcance, que corresponde a mis estudios de doctorado cuyo proyecto se radica en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) y lleva por título *Análisis musical y sociohistórico de la canción popular litoraleña argentina en torno a la década de 1960*. Abordaré aquí el repertorio que me aboca desde la perspectiva de análisis musical que otorga la teoría de los tópicos, de la cual haré algunas breves alusiones el siguiente apartado. Un avance parcial de este trabajo fue presentado en el *III Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC-IMS)* en la ciudad de Santos (Brasil), en agosto de 2017.

› **¿Qué es el tópico? Nociones básicas acerca de la teoría tópica**

La teoría tópica tuvo sus inicios en 1980 de la mano del musicólogo norteamericano Leonard Ratner, abocado a estudiar obras del período clásico. Ratner utilizó la noción de tópicos para referirse a “elementos recurrentes del discurso musical” y determinó un conjunto de *topoi* que conformaban para la época una especie de léxico, un tesoro de “figuras musicales características” disponible para ser utilizado por compositores y reconocido por la audiencia como producto de la experiencia compartida, cargados de fuertes connotaciones de sentido. La utilización, por ejemplo, de danzas como minué o zarabanda tenía según Ratner una connotación elegante y cortés, a diferencia de otras como la contradanza o el *lander* que referían a la rusticidad de las prácticas sociales de la clase baja. Estilos musicales como el Militar o de Caza, el estilo *a la turca*, Pastoral, *Cantabile* o Galante (cada uno de ellos con específicas características musicales) hacían alusión a diversos aspectos de la vida europea del siglo XVIII, cada uno de ellos cargados de connotaciones y valoraciones. Así, Ratner compiló (infiriéndolos de tratados y obras pedagógicas de la época) un glosario de figuras musicales cargadas de significación para los actores de la época, negando el supuesto “purismo” o a-referencialidad atribuida a la música del período clásico (Ratner, 1980: 9-29).

Desde Ratner, la teoría tópica ha tenido un desarrollo amplio y matizado, aplicado especialmente en el campo de la música académica –aunque también en menor caso en el de la popular– cuya revisión exhaustiva excedería los alcances de este trabajo.¹ Me interesa tomar en consideración el punto de vista de Kofi Agawu, quien –desde el campo de la semiótica– retoma a Ratner para considerar los tópicos como “asuntos del discurso musical” (Agawu, 1991: 26), en tanto signos que implican comunicación y expresividad. La experiencia y el contexto son para Agawu fundamentales en la recepción y comprensión del tópico, ya que “los tópicos se reconocen sobre la base de la experiencia previa” (Agawu, 2009: 83). Otra contribución teórica que interesa resaltar es la de Raymond Monelle y su definición del concepto de tópico en términos de su relación con la cultura.² El tópico, según Monelle, es un código cultural cuyo significado “va más allá del signo que lo representa”, es una idea pautada por convención “que convoca mundos de sentido mayores: expresivos, sociales, religiosos, históricos” (Plesch, 2014: 221-222).

› **Tópicos en la canción popular litoraleña**

Si consideramos con Agawu la noción de tópicos como “lugares comunes incorporados a los discursos musicales y reconocibles por miembros de una comunidad interpretativa”, nos encontramos en la

¹ Entre los casos de aplicación de la teoría en repertorios latinoamericanos es necesario destacar los trabajos de Melanie Plesch para el análisis del nacionalismo musical argentino y los de Acácio Piedade (y su adaptación en la noción de “musicalidades”) para la música brasilera.

² En *The Sense of Music* (Monelle, 2000) y, especialmente, en *The Musical Topic* (Monelle, 2006).

situación de que “para analizar una obra desde el punto de vista de su contenido tónico es necesario acceder a un universo previo compuesto de lugares comunes de estilo, conocidos para los compositores y sus audiencias” (Agawu, 2009: 83). El análisis del corpus de canciones litoraleñas permite localizar algunos rasgos salientes y la presencia de configuraciones rítmico-melódicas y marcas de estilo que aparecen reiteradamente.³ Con algo de atrevimiento, podríamos ver en las recurrencias estructuras significativas y sugerir algunos de los significados que generan. Me centraré aquí en algunas figuras que podrían ser analizadas en el marco de la teoría presentada y que sustentan un universo de significación específico que decidí llamar “tónico del río” o, para usar una denominación más explícita, tónico del “mecer” del agua. Desde la concepción semiótica de Agawu el tónico es una construcción sónica de Significante/Significado, donde el significante es en realidad un conjunto de significantes, un conjunto de parámetros o dimensiones musicales (melodía, armonía, metro, ritmo, etc.), que se disponen de cierta manera; el significado es, asimismo, un conjunto de significados (Agawu, 1991:49). Siguiendo a Agawu, intentaremos definir los elementos musicales que componen –y distinguen– nuestro tónico.

La primera característica del tónico del mecer del agua (por ser la que se percibe más inmediatamente) es el tiempo moderado o lento de las piezas. Le sigue la presencia frecuente de patrones de acompañamiento arpegiados en valores regulares de corchea con sucesivos movimientos ascendentes y descendentes. La tercera evidencia es la presencia de perfiles melódicos ondulares, donde la melodía oscila entre dos notas –cuya distancia interválica puede variar–. Las tres características refuerzan la temática fluvial de las canciones litoraleñas y le otorgan al tónico, en términos de Agawu, su función principalmente comunicativa involucrando sentido/s, propiedad/es susceptibles de ser reconocidos por el público.

En *Canción de cuna costera* (Linares Cardozo, 1960) es posible observar las características del tónico [ver Ejemplo 1 del Anexo]. La partitura indica su interpretación en un *tempo* tranquilo, con un patrón constante de acompañamiento arpegiado escrito en valores regulares de corcheas que realizan movimientos melódicos ascendentes y descendentes pasando por las notas que componen la tríada armónica y que se mantiene, con pequeñas variantes, a lo largo de toda la pieza. Superpuesta al vaivén del acompañamiento, la melodía por momentos acompaña el movimiento ondular (en el estribillo) y por momentos de detiene en notas largas o en la recurrencia de notas repetidas (en la estrofa) en una especie de alternancia permanente entre quietud y movimiento.⁴

³ Se aprecia que aparecen con frecuencia: melodías de nota repetida; perfiles melódicos descendentes; reiteración de intervalos melódicos de 6ta, 4ta o 3ra frecuentemente por transposición; oscilación melódica entre notas a distancia de tono o semitono o “arrastres” vocales (a la manera de *portamenti* vocales) a distancias interválicas mayores; secuencias arpegiadas que podrían interpretarse como la evocación del arpa, etc. Se trata de características familiares al género que podrían pensarse como “figuras” usadas por músicos y compositores y reconocidas por los oyentes.

⁴ Nótese que las partituras editadas están escritas para piano, mientras que en la mayoría de las grabaciones se utiliza la guitarra. Allí, la ejecución alterna secciones de acompañamiento arpegiado con compases de rasgueado, sin atenerse estrictamente a la partitura, que más bien “orienta” la interpretación. Ambos aspectos señalados son

En *Canción de cuna costera* la oscilación del acompañamiento puede compararse a la idea de mecer o arrullar a un niño para hacerlo dormir, asociación lógica si atendemos al título. Aparece este patrón en otras canciones de cuna del repertorio de música popular argentina de raíz folclórica.⁵ Si pensamos por un momento en la acción de mecer a un niño para hacerlo dormir, notaremos que esta implica un movimiento de vaivén –regular, constante– en una atmósfera de aparente quietud, tranquilidad y calma. El binomio de opuestos “movimiento/quietud” está implícito en la misma acción de acunar. El acompañamiento arpegiado que presentamos responde a estas mismas características: un movimiento constante cuya sensación (por la regularidad del ritmo y por transitar las notas de la tríada) es de estatismo. Lo interesante es observar que el patrón de *Canción de cuna costera* se repite en un sinnúmero de canciones litoraleñas que no pertenecen al género de la canción de cuna.

Varios ejemplos del corpus analizado dan cuenta de la presencia del tópico, en diversas variantes. En *Canción del Jangadero* de Jaime Dávalos [Ejemplo 2], el acompañamiento se presenta –tal como pudimos apreciar en *Canción de cuna costera*– con un movimiento melódico inicial ascendente de intervalo significativo, seguido luego de otros intervalos de menor distancia, ascendentes y descendentes alternadamente. La omisión de la última corchea del compás, presente en ambos ejemplos, puede interpretarse como una intención de que el sonido de la última corchea se prolongue, produciendo pequeñas suspensiones en la secuencia repetida, a la manera de breves momentos de “flotación” sonora entre cada compás. Esta sensación se produce especialmente cuando la última corchea de compás se encuentra en el plano agudo (Ejemplo 2: compases 1-3, 5, 6, 9, 10) o cuando todo el movimiento de corcheas se produce en sentido ascendente (Ejemplo 2: compases 4, 7, 8 y 11). En *Juanito Laguna se salva de la inundación* –de la dupla Falú-Dávalos– la versión editorial opta por proponer un pedal (escrito como blanca) en la primera nota de cada compás [Ejemplo 3], mientras que en *Adiós niña* –del compositor rosarino Chacho Müller– el acompañamiento se presenta similar a *Canción de cuna costera*, pero con las últimas tres corcheas en movimiento melódico descendente [Ejemplo 4].

Como ejemplos de perfiles melódicos de ondulación pueden citarse la canción *Irupé* (Ramón Ayala) –reforzado en la versión de Cecilia Pahl–; la composición *Oro verde* (Eduardo Falú/Jaime Dávalos) y *Las dos Juanas* (Chacho Müller), análisis que no detallaremos aquí por motivos de espacio.

› **Interrelación con la poesía y el entorno**

comunes en la práctica de la música popular. La audición del ejemplo está disponible en: <https://drive.google.com/open?id=12RnAmjupjkaew4qaAxaMIWHzq0-YhQAH>

⁵ Entre otras: *Canción de cuna chaqueña* (Rey Dardo Álvarez, Celestino Viola, 1971); *La charrasquita* (J. José Botelli y M. Eugenia Dávalos, Melodía, 1981). *Arrullo materno* (Luis Menu, Eduardo Lavaque, 1964). También algunas de las piezas de *Seis canciones de cuna* (1940-1941) de Carlos Guastavino sobre poesía de Gabriela Mistral.

Entendemos con Agawu, la canción como una unidad que posee una condición semiótica particular, ya que el significado se construye conjuntamente a partir de dos sistemas semióticos diferentes (música y lenguaje) que en el género cancionístico se funden irremediamente. Un análisis de la canción debe contemplar, por lo tanto, un análisis conjunto de música y texto (Agawu, 1992: 3-36).

La idea del “mecer” impregna buena parte de las composiciones y la literatura de las canciones. El río también “acuna” y tiene “brazos”: brazos que “hamacan”, que “mecen”, que “arrullan”. El río en sus brazos constantemente “trae y lleva” canoas, jangadas, irupés, camalotes. En el río “boyan” las almas, las penas y alegrías de quienes lo habitan. Figuras literarias de este tipo son recurrentes en las poesías de las canciones:⁶

la luna salió a mirar/ hamacándose en las aguas/ por entre el camalotal.⁷

Se hace cuna la canoa/ranchada, catre y cobija/ y el agua los va meciendo/emponchada de neblina.⁸

El bote va/ con mi amada por el río/ meciéndonos con su vaivén/ que acompasa nuestro amor.⁹

El río que te acuna/ mete su lengua en el caserío / bajo tu llanura.¹⁰

También son frecuentes expresiones relacionadas con flotar, boyar, derivar, o “dejarse llevar”, palabras que contemplan una pasividad por parte del objeto (quietud) y, al mismo tiempo, un traslado (movimiento) no controlado:

Cielo de color jacarandá / vendrá boyando/ en el canal.¹¹

Vino boyando en el tiempo/ de un río largo/ y se fue quedando/ despacio.¹²

En los troncos gime boyando / una vieja pena / que en el jangadero se enrosca / como una culebra.¹³

Los amores de la costa / son amores sin destino / camalote de esperanza / que se va llevando el río.¹⁴

Don Pedro se fue apagando/ como fueguito de chilcas / [...] / y su alma de camalote / boya entre azules
crecidas.¹⁵

En la música litoraleña el río es principal protagonista y delimita la “unidad cultural” –en términos de Monelle– en la que se interpreta el tópico (Monelle, 2006: 23-26). Numerosas composiciones se nutren y

⁶ También en la narrativa y poética regional, por caso Juan José Saer o Juan L. Ortiz, asunto que no trataremos aquí.

⁷ En: *Canción de cuna costera*, de Linares Cardozo.

⁸ En: *Creciente de nueve lunas*, de Chacho Müller.

⁹ En: *Acuarela de río*, de Abel Montes.

¹⁰ En: *Río de camalotes*, de Mario Corradini.

¹¹ En: *Alma de barranca*, de Chacho Müller.

¹² En: *Tiempo del río largo*, de Chacho Müller.

¹³ En: *El jangadero*, de Ramón Ayala.

¹⁴ En: *Río de los pájaros*, de Aníbal Sampayo.

¹⁵ En: *La isla*, de Chacho Müller.

dialogan con los universos culturales que se generan en torno a los cursos de agua describiendo los paisajes y las vivencias del habitante de la costa, conformando lo que podríamos llamar una “retórica del litoral”, o directamente, una “retórica fluvial” o “retórica del agua”, analizable desde lo musical y lo poético. La denominación de esta retórica no es aleatoria. Para el análisis de canciones litoraleñas que ocupa mi proyecto, los cursos de agua no solo delimitan a los fines prácticos el área geográfica del repertorio estudiado, sino que además se manifiestan como una presencia absolutamente central y vital para los habitantes de la región. La presencia del río (o mejor dicho *los* ríos) condiciona en muchos sentidos los universos económicos, sociales y culturales que en torno se generan: desde la propia fisonomía de las ciudades costeras, las actividades económicas desarrolladas (la pesca, la navegación), la determinación del río en los ciclos del paisaje, la fauna y flora del ecosistema del humedal, la barrera político-territorial, el drama de las inundaciones (y de las sequías) y un sinnúmero de particularidades marcadas por la omnipresencia fluvial.

Importa observar también las fisonomías que el río –particularmente el Paraná– adquiere a lo largo de su recorrido, con distintas características geomorfológicas desde el nacimiento de la cuenca en territorio brasilero hasta su desembocadura en el Río de la Plata. El río Paraná en su tramo argentino se divide en tres grandes áreas: 1) Alto Paraná (tramo paraguayo-brasileño, misionero y costa norte de Corrientes); 2) Paraná Medio (tramo santafecino-correntino-entrerriano); 3) Paraná inferior (desde Diamante -Entre Ríos- comprendiendo islas del Delta Superior y Delta Inferior). Puede pensarse la existencia de una relación entre el tiempo lento de la canción y los rasgos que el río adquiere en su tramo medio e inferior. El Paraná se convierte en este sector en un río de llanura, con una velocidad baja debido a la disminución de la pendiente respecto de sus tramos superiores, formando un cauce ancho y una planicie de inundación amplia (Iriondo, 2011). Si mirásemos el río Paraná desde lo alto de una barranca entrerriana (como seguramente lo habrá contemplado muchas veces Linares Cardozo) observaríamos un cauce amplísimo atravesado por islas y bancos de arena. Tendríamos probablemente la sensación de estar frente a un cuadro con un paisaje quieto, dominado por la mínima variación, con un río en apariencia inmóvil. El espectador sólo puede superar esa engañosa sensación de tranquilidad si advierte no solo que las aguas no están quietas, sino que además contienen la fuerza –vital y potencialmente destructiva a la vez– de uno de los ríos más caudalosos y extensos del mundo. La relación de caracteres opuestos de “quietud/movimiento” observadas en las canciones está presente, entonces, también en el río.

› **A modo de cierre**

Partiendo del análisis musical y poético de las canciones populares litoraleñas del periodo referido, y con el auxilio de lineamientos analítico-interpretativos provenientes de la teoría tópica, hemos identificado lo

que llamamos el tópicos “del mecer” a partir de figuras características del discurso musical, particularmente el patrón rítmico melódico que acompaña las canciones litoraleñas. Otorgar importancia al acompañamiento no equivale a centrarnos en un aspecto secundario o menor. Lo que puede parecer una mera elección compositiva, interpretativa o editorial, toma prominencia al impregnar toda la obra y otorgarle carácter. El acompañamiento es, en la mayoría de las interpretaciones, el primer material sonoro con que el oyente tiene contacto, llamando su atención y tornándose de importancia en la percepción general que tendrá de la pieza. No debemos entonces minimizar tales rasgos de estilo, sino reconocer el valor de prestar atención a las particularidades y a los eventos que se oyen de manera más o menos inmediata –aunque parezcan darse en un nivel de superficie– y reiterada. La prominencia no está dada ni se produce naturalmente: se construye (Agawu, 2009).

La perspectiva tónica, desde el momento en que pone en cuestión la neutralidad del material musical, abre un terreno amplio y fecundo para el estudio de la interpretación y significación en música. Pero esta autora no ignora que este marco teórico ni es el único disponible, ni está libre de contradicciones. La teoría de los tópicos ha sido, desde sus primeros escritos en 1980, copiosamente leída, reinterpretada, reformulada y aplicada en distintos campos de la música académica y popular, siendo hasta la actualidad objeto de críticas y motivo de discrepancias y división de aguas en el ámbito musicológico. Tomar algunos elementos de la teoría puede servirnos como una herramienta que nos ayude a encontrar respuestas idóneas a determinados interrogantes, en este caso, la compleja problemática de la significación en música. Así, el análisis a partir de lineamientos de la perspectiva tónica nos permite indagar en las canciones litoraleñas posibles significados de carácter cultural, y establecer correlaciones con los universos de producción y circulación de las composiciones. Entiendo con Agawu, que “los tópicos son solo puntos de partida”, nunca “identidades totales” (Agawu, 1991: 34), y que el camino de la interpretación de los significados en la música que estudio está recién abierto.

Anexo

Ejemplo 1. Introducción y 1° estrofa (fragmento) de *Canción de Cuna costera* (Linares Cardozo)

Linares Cardozo

Canción Litoraleña (1960)

♩ = 48

Introducción

C (bocca chiusa) F C G7

8 C C 1° Estrofa F C

No-che cal-ma so-bre el rí - o sue-ño, tra-ba-jo, que-rer ya

Ejemplo 2. Introducción y 1° estrofa (fragmento) de *Canción del Jangadero* (J. Dávalos). Edit. Tierra linda, 1950

Lento

Introducción

4

8 Rí-o -ba -jo voy lle -van -do la jan - ga-da

Ejemplo 3. Introducción de *Juanito Laguna se salva de la inundación* (E. Falú, J. Dávalos). Edit. Lagos, 1973

MODERATO

sfz

Ejemplo 4. Introducción y 1º estrofa de *Adiós, niña* (Chacho Müller). Edit. Lagos, 1985

Adagio INTROD. Recitado 1ª Vez Adios señora... Adios niña
2ª Vez Corriente abajo me iba

PIANO

Se me dor—mi—an los o—fos

quebrando la des-pe—di—da en el re-co-do del mi—o

en tu po—lle-ra sen—ci—lla.

The musical score is written for piano and voice. It begins with an introduction in 6/8 time, marked 'Adagio'. The piano part features a simple, rhythmic accompaniment. The vocal melody is in 3/4 time and is marked 'Recitado'. The lyrics are in Spanish and describe a woman's departure. The score includes several measures of piano accompaniment with chords such as C7, Am, Bb7, Gm7, Ab7, Ab, G7, and C-7. The tempo and style change to 'Corriente' for the second time.

Bibliografía

- Adorni, A. (2015). La experiencia musical de Carlos 'Negro' Aguirre: un piano sonando desde la orilla. En Giusto, V. (et ál.) *Folklore latinoamericano tomo XV*, pp. 62-84. Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes. Área Transdepartamental de Folklore.
- Agawu, V. K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, N.J, Princeton University Press.
- (1992). Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'. En *Music Analysis*. Vol. 11, núm. 1, pp. 3-36.
- (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York, Oxford University Press.
- Hopkins Porter, C. (1996). *The Rhine as Musical Metaphor. Cultural Identity in German Romantic Music*. Boston, Northeastern University Press.
- Iriondo, M. H. [et.al.]. (2011). *Río Paraná*. Santa Fe, Bolsa de Comercio.
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, N.J, Princeton University Press.
- (2006). Topic and Expression. En *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press.
- Piedade, A. (2011). Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. En *Per Musi*, núm. 23, pp.103-112. Belo Horizonte: UFMG.
- (2013). A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. En *El oído pensante 1* (1). En línea: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>> (consulta: 10/7/2017).
- (2015). Uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nr. 2 sob a perspectiva das tópicos, retoricidade e narratividade. En *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*. University of Oxford, febrero de 2015.
- Plesch, M. (1996). La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. En *Revista Argentina de Musicología*, núm. 1, pp. 57-68. Córdoba, Asociación Argentina de Musicología.
- (2009). The Topos of the Guitar in Late Nineteenth-and Early Twentieth-Century Argentina. En *The Musical Quarterly* 92, núm. 3-4. Pp. 242-278. Oxford, Oxford University Press.
- (2013). Topic Theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: The Argentine Case. En Panos, N. (ed.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle*, pp. 328-337. Edinburgh, The University of Edinburgh.
- (2014). 'Una pena extraordinaria': tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino. En *Acta Musicologica* 86, núm. 2, pp. 217-248. Basilea, International Musicological Society.
- Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York, Schirmer Books.