



La voz de Mercedes Sosa cantando la poesía de Armando Tejada Gómez. Un análisis de la interpretación como aporte al estudio del canto

The voice of Mercedes Sosa for the poetry of Armando Tejada Gómez. An analysis of interpretation as a contribution to the study of singing

Nilda Godoy

Universidad Autónoma de Entre Ríos,

Santa Fe, Argentina

nildagodoy@hotmail.com

Recibido: 13/10/2021

Aceptado: 11/11/2021

Resumen: El presente artículo aborda la interpretación de Mercedes Sosa mediante el análisis de fragmentos de canciones con poesía de Armando Tejada Gómez grabadas en los años 1962 y 1967. Se reflexiona sobre la intertextualidad presente en la canción popular para luego definir los criterios de análisis de la voz como portadora de palabra y música. También se mencionan algunos momentos de la vida de la cantante a fin de establecer su contacto con la poesía de Tejada Gómez. Se analiza métrica, acentos rítmicos y sinalefas de los versos. Luego se presentan transcripciones de los fragmentos seleccionados y se identifican recursos expresivos en relación al fraseo, el tratamiento dinámico, las acentuaciones, prolongaciones de sonido, decisiones de tempo y altura sobre las canciones. Finalmente, los datos relevados son evaluados junto a alternativas para su abordaje como un aporte al estudio de la interpretación, partiendo de la valoración de la palabra para la elección de recursos vocales.

Palabras clave: interpretación, música popular, Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, recursos vocales.

Abstract: This article deals with the musical performance of Mercedes Sosa through the analysis of fragments of songs with poetry by Armando Tejada Gómez, recorded in the years 1962 and 1967. The article reflects upon intertextuality in popular songs, and subsequently defines the criteria for analyzing the voice as a carrier of word and music. Some moments in the singer's life are also mentioned in order to establish her contact with Tejada Gómez's poetry. Meter, rhythmic accents and synalephas of the verses are analyzed. Subsequently, the article presents transcriptions of the selected fragments and identifies expressive resources in relation to phrasing, dynamic treatment, accentuations, sound extensions, tempo and tone decisions concerning the songs. Finally, the identified resources are considered along with alternatives for their approach as a contribution to the study of musical interpretation, based on the assessment of the word for the choice of vocal resources.

Keywords: interpretation, popular music, Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, vocal resources.

Este artículo tiene como antecedente el trabajo “La voz de Mercedes Sosa en la poesía de Armando Tejada Gómez. Aproximación al estudio de recursos e influencias en la interpretación”, realizado en el marco de las adscripciones en investigación coordinadas por la Secretaría de Investigación y Posgrado del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral

(Santa Fe, 2020)¹. En esta oportunidad recupero las transcripciones realizadas en el marco de esa investigación y analizo el fraseo de la palabra de Mercedes Sosa, con el objetivo de relevar los recursos expresivos que la cantante utiliza, lo cual considero es una herramienta que aporta significativamente al estudio de la interpretación en el canto².

Durante mi experiencia de más de 20 años como intérprete de música popular y docente de canto, trabajé en la elaboración de un método de estudio que ofreciera herramientas diversas para la exploración vocal, partiendo de dos ejes fundamentales: la técnica vocal y la interpretación. Para ello incorporé un abordaje multidisciplinario, en lo que respecta a la técnica vocal, partiendo de técnicas propioceptivas, tales como, la Eutonía, Feldenkrais, Alexander, Taichi. En el caso de la interpretación, uno de los focos estuvo dirigido al análisis del fraseo y aspectos contextuales de cantantes populares. En este artículo me centro en el estudio de la interpretación de Mercedes Sosa observando los recursos expresivos a los que acude en el uso de la palabra.

El corpus de análisis está compuesto por canciones con poesía de Armando Tejada Gómez interpretadas por Mercedes Sosa, particularmente, las canciones “Selva sola” del disco *Mercedes Sosa* (1962), “Zamba de los humildes” y “Canción para un niño en la calle”, del disco *Para cantarle a mi gente* (1967). Se tomaron las versiones digitalizadas que se encuentran en el canal de YouTube de Mercedes Sosa, por tratarse de registros digitales que aportan mayor claridad sonora para su transcripción. Para el análisis se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos: ámbito vocal elegido, acentuación de palabras, variantes rítmicas de una misma melodía, legatos y dinámica. Durante el estudio de los fragmentos surgió la necesidad de acompañar dicho análisis con observaciones asociadas al texto, como el acento métrico de los versos, y las sinalefas.

En este estudio, se identifican aquellos recursos que guardan relación tanto con el texto como con el sonido, dos lenguajes contenidos en una sola expresión: la poesía cantada. En relación a esto, el investigador Juan Pablo González afirma que la música popular permite distintos tipos de abordaje, dado que en ella convergen diferentes textos. Además, destaca la importancia del análisis intertextual, ya que así “se podría dar cuenta de uno de sus textos fundamentales: la música” (González 2009: 101). En este artículo se indicarán aquellos elementos que guardan relación con la poesía y con la voz, observando las decisiones de fraseo de la cantante en la unión de estos dos lenguajes como una propuesta de estudio de la interpretación en el canto popular.

La intertextualidad como propuesta integradora de lenguajes en el análisis de la música popular

Como fue señalado, este artículo ofrece una propuesta de estudio de la interpretación del canto popular en base al caso de Mercedes Sosa y la poesía de Armando Tejada Gómez. Sin embargo, la pluralidad de textos que convergen en una canción popular y la importancia de un análisis intertextual mencionada por González generan inquietudes sobre los aspectos a considerar: ¿Cuáles son los diferentes textos que debemos incluir en nuestro análisis?, ¿De qué modo pueden ser abordados? El estudio de la música popular abrió su mirada a una diversidad de criterios para abordarlos:

¹ Investigación realizada en el marco del proyecto “Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática” perteneciente a CAI+D que gestiona el ISM – UNL- Santa Fe – Argentina.

² Agradezco a Cecilia Rugna su colaboración en esta investigación.

Sin embargo, los textos que convergen en la canción popular han sido estudiados, habitualmente, por separado [...]. En un segundo paso, se han comenzado a articular dos y hasta tres de estos textos, dando cuenta especialmente de las intertextualidades literarias, performativas y sonoras de lo musical, como ocurre en el caso del lied, el folclor y el rock, respectivamente (González 2009: 100).

La intertextualidad entre letra y música –literaria y sonoro musical– puede analizarse de manera articulada, ya que ambas se fusionan en una sola manifestación: la voz³. Al respecto Frith refiere: “Se trata de una cuestión de poder: ¿Quién manda, la letra o la música? Y lo que vuelve la voz algo tan interesante es que produce sentido de estas dos formas simultáneamente” (Frith 2014: 330). El mismo autor sostiene que el lenguaje funciona no solo por medio del mensaje sino que también por la manera en que este es transmitido, es decir, por el significado retórico y el tipo de voz. En base a esto, propone cuatro ángulos para abordar la voz: “como un instrumento musical, como un cuerpo, como una persona, como un personaje” (Frith 2014: 330). De este modo, la voz se encuentra integrando letra y música y, además, elementos que le son atribuidos por su intérprete. Ambos enfoques organizan los elementos de análisis en este artículo.

La intertextualidad también fue considerada en dos trabajos sobre Mercedes Sosa que aportan análisis rítmicos, melódicos y tímbricos, es decir, que estudian la sonoridad vocal y lo musical de la interpretación cantada. Uno de ellos pertenece a Leonardo Waisman, quien expresa su discrepancia con los estudios centrados en aspectos filosófico-políticos y socioculturales, excluyendo del análisis “sus dimensiones artísticas” (Waisman 2018: 1). Su trabajo presenta espectrogramas y transcripciones de la melodía que analizan la altura vocal, tímbrica y armónica, permitiendo establecer diferencias entre distintas cantantes populares. Además, el autor realiza comparaciones entre la interpretación de Mercedes en versiones de diferentes épocas, indicando acentuaciones, articulación, modificaciones rítmicas y melódicas. Para él, es en esa variedad que se encuentra el “carácter artístico” como una forma de aportar una diversidad “que se sobreponga a la repetitividad característica del folclore: cada estrofa debe ser diferente de la anterior, cada repetición interna debe aportar novedad” (Waisman 2018: 18).

Otro de los trabajos sobre Mercedes Sosa que presenta un análisis intertextual, se encuentra en el libro *La voz popular. Caminos posibles del canto*. Allí Mario Martínez presenta ejemplos de análisis tímbricos y de elección de registro vocal de Mercedes en un grupo de canciones, destacando en su interpretación el uso de la técnica *belting*, aportando al sonido mayor tensión o liviandad según el momento dramático de la canción. El autor afirma que “[...] el objetivo de esta emisión es tratar de extender el rango de alturas en la voz de pecho, que asegura una dicción del texto lo más parecida a la de la palabra hablada” (Arellano y Martínez 2018: 110). El autor realiza también transcripciones de la interpretación de la cantante comparándola con las partituras originales de las obras, muestra cómo se establecen diferencias en el tratamiento de la palabra de Mercedes y aporta observaciones referidas a su técnica vocal. Martínez se aproxima en este análisis a la idea de una interacción entre la palabra hablada y la emisión cantada.

De este modo, la intertextualidad es planteada aquí, tanto por la presencia de las variantes en la sonoridad vocal –tensión, liviandad, tímbrica, técnica empleada–, como por la consideración de las variaciones rítmicas y melódicas, pertenecientes a la composición. Unas y otras influyen en el texto de la canción, conforman la manera en que es transmitido el mensaje –el tipo de voz mencionado por Frith– y también forman parte de la intertextualidad literaria y sonora mencionada por González. En esta relación entre palabra, música y su manifestación simultánea por medio de la voz, se observa que ambas dimensiones –palabra y música– se determinan mutuamente. Jan

³ Esta intertextualidad debe entenderse como intermedialidad, pues se trata de medialidades diferentes –letra, música, performance– al interior de la propia canción (nota del editor).

Darebný y Daniel Vázquez Touriño se refieren a la particularidad de lo que denominan “versos cantables” afirmando que: “no es posible tratarlos con los mismos criterios que el verso destinado a ser ‘visto’ o ‘recitado’” (Darebný y Vázquez Touriño 2016: 7). Para estos autores, el tipo de compás de la música puede influir en la acentuación de las palabras, y citan como ejemplo la canción “Volver a los 17” de Violeta Parra, en la que se acentúan las últimas sílabas en la versión cantada - en lugar de las penúltimas-, sin que esta acentuación corresponda a la palabra hablada. Veamos cómo lo presentan:

“**Se** va enredando, enredando,
como en el **muro** la hiedra,
y va brotando, brotando,
como el musguito en la **pedra**”
(Darebný y Vázquez Touriño 2016: 26)

Música y letra se funden en una sucesión de notas y ritmos propios de la composición que a veces mantiene la articulación propia de la palabra y otras la modifica. En algunos casos puede suceder, además, que haya extensión de vocales, unión de sílabas, manipulación de alturas y acentos. En el libro *Palabra y Música* Javier del Prado Biezma menciona:

Al estar más ligado el sonido musical que el sonido de la palabra al mundo del oído y del cuerpo, ciertos sonidos, ciertos acordes, incluso aislados, pueden cobrar, por su intensidad, por su duración o por la fuerza con la que son emitidos, un valor *expresivo* o *impresionante*, que nunca puede tener el fonema aislado, dotándole de un alcance que nunca tiene el fonema perteneciente a la letra (Prado Biezma 2005: 25).

Biezma habla también de las consecuencias en la aporía entre letra y música, indicando que cuando esta sucede “la música da un salto (si lo da) de la sensación y la percepción hacia una experiencia emocional y simbólica” (Biezma 2005: 26).

El tratamiento expresivo de la palabra en la interpretación también se encuentra contenido en el concepto de *fraseo*. Omar García Brunelli hace un interesante aporte a la conceptualización del término y los factores que lo determinan aplicado al tango, citando a varios autores que lo definen. Menciona que la palabra fraseo proviene de la palabra frase y traduce el concepto de Apel:

(...) términos utilizados para describir la interpretación clara y significativa de la música (sobre todo de melodías), comparable a una lectura inteligente de la poesía. El principal medio (aunque no el único) para lograr este objetivo es la separación de la línea melódica continua en unidades más pequeñas que varían en longitud, desde un conjunto de compases hasta notas individuales. Propiamente hablando, “fraseo” se refiere a la separación de una melodía en sus frases constituyentes, mientras “articulación” se refiere a la subdivisión de una frase en unidades más pequeñas⁴. (Traducción O.G.B) (Brunelli basado en Apel 2015: 163)

Al comparar la lectura poética con la idea de fraseo y articulación encuentra el tratamiento de la frase melódica para conducir la interpretación. Brunelli menciona a Pelinski cuando se refiere a la interpretación de cantores como Edmundo Rivero y Roberto Goyeneche, sobre los cuales afirma que su entonación es semejante al hablar porteño debido al contexto cultural de ambos. La presencia de la palabra hablada en el fraseo del tango también es abordada por el cantante Russo, quien indica que se trata de una improvisación realizada en contrapunto con el acompañamiento, y afirma que en él “se canta desde la voz hablada” (Russo 2011: 17). La intertextualidad que venimos considerando entre letra y música por medio de la voz se enriquece ahora por la presencia de la voz hablada como

⁴ Apel, W. (1972). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Harvard University Press.

componente de la sonoridad –esta será una interrelación que se podrá observar en los análisis de los fragmentos escogidos.

Como ya lo hemos mencionado, el abordaje de la música popular abarca otros elementos, además de la letra y la música.

El estudio de la música popular es imprescindible para comprender nuestra contemporaneidad musical. Constituye un porcentaje muy alto de la música que circula y se escucha, y su especificidad y multitextualidad nos conecta con el análisis de factores específicamente musicales, además de los sociales, estéticos y contextuales, que nos aportan una mirada más completa para entender nuestro pasado reciente y nuestra actualidad. (Goldsack, López, Pérez 2011: 1)

Como hemos visto, según los autores presentados, la intertextualidad se compone de diversas categorías. González menciona el modelo de análisis propuesto por Liliana Casanella, compuesto por 8 aspectos: “contexto –dónde y cuándo–; participantes –quién y a quién–; finalidades –para qué–; actos –temas abordados–; tonos –cómo: irónico, solemne, jocoso–; instrumentos –de qué manera–; normas –creencias y códigos performativos–; y género –tipo de discurso” (González 2009: 108).

En efecto, no podemos perder de vista que las letras que analizaremos en los fraseos contienen a su vez una temática, una finalidad y un contexto, tal como lo consignan los autores mencionados. Por esto me referiré a algunas circunstancias que rodean la poesía de Armando Tejada Gómez presente en las canciones seleccionadas para luego hacer lo propio con Mercedes Sosa y su biografía. El análisis del contexto precisa de un desarrollo que supera los alcances de este artículo, sin embargo, considero importante mencionar las circunstancias que rodean a ambos sin profundizar en su estudio, en función de los datos implícitos presentes tanto en la poesía como en su intérprete, los cuales forman parte de la intertextualidad que venimos mencionando.

Las letras de las canciones analizadas describen al hombre y su paisaje, su forma de conexión con el ambiente y las circunstancias que lo rodean. Sobre esto el escritor Diego Suarez afirma que “su ‘conciencia poética’ se desplaza de la idealización del paisaje y el hombre, al hombre como sujeto social e histórico” (Suarez 2020: 327). Este mensaje, contenido en las letras de Tejada Gómez, se sitúa a la vez en el grupo de poetas de la denominada por Furlán “Generación del 50” (Castellino 2001: 35), para la cual el hombre es tema central de la poesía. La investigación de Castellino “Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía” menciona rasgos propios de la poesía del ‘50 y los relaciona con la obra de Tejada Gómez. Entre ellos están:

[...] una gran libertad interior y exterior, la expresión de la existencia con signo positivo; la asunción de lo cotidiano como objeto poético; la movilidad de la poesía entre los distintos medios de expresión y la localización geográfica, que hunde firmemente sus raíces en el suelo americano [...] (Castellino 2001: 39).

La autora destaca la fidelidad del poeta al sentido social de su canto, la libertad en el manejo de las convenciones literarias, lo objetivo de su mirada, puesta en la realidad: *no debe andar el mundo con el amor descalzo / enarbolando un diario como un ala en la mano / trepandose a los trenes canjeándonos la risa* (Tejada Gómez 1988: 27). Como señala la autora, las letras de Tejada Gómez toman lo cotidiano como objeto poético –en el poema citado él relata su cotidiana infancia–. En la misma línea, la escritora Dora Giannoni se refiere a la descripción que el escritor le hizo del hambre que había padecido: *es un animal que te roe las entrañas, duele el hambre en el estómago vacío* (Giannoni 2006: 52). En su poema “Hay un niño en la calle” traduce esta experiencia de la siguiente manera: *poniéndole una estrella en el sitio del hambre, de otro modo es inútil ensayar en la tierra la alegría y el canto, de otro modo es absurdo porque de nada vale si hay un niño en la calle* (Tejada Gómez 1988: 27).

El contexto social de Tejada Gómez, su vinculación con la canción y la poesía, fue descrito por el propio poeta durante una entrevista realizada por Lidia Giannoni en 1979 en la Feria del Libro Buenos Aires:

[...] cantar es como respirar, es como hablar, nadie hace una legua en silencio en medio del enorme silencio de las leguas, cantamos de una manera tan natural como hacemos todo, es un modo de ser. La gente canta para expresar las cosas más profundas, y de ahí a la poesía hay un paso. Yo escribo desde que tengo uso de razón porque canto desde que tengo uso de razón [...] (Armando Tejada Gómez 1979).

El poeta explica que va del canto a la poesía, pero además se refiere a la finalidad de ese canto. En relación a esto, cabe mencionar que Tejada Gómez fue uno de los iniciadores del movimiento Nuevo Cancionero, en el año 1963. La producción generada por el grupo de artistas que lo conformó “puede entenderse como una vía de acceso para la comprensión de los procesos políticos y sociales que atravesó el país en las décadas del sesenta y setenta” (García, Greco, Bravo 2014: 89). Las letras de las canciones que se analizan en este trabajo contienen la temática ya mencionada por los autores que estudiaron al poeta: describen la realidad del hombre y su relación con el paisaje, poetiza el hambre y llama a la esperanza de una nueva construcción hacia el futuro. Como podemos observar, el análisis intertextual se presenta como una propuesta que permite comprender y describir la multiplicidad de aspectos que dialogan en una obra. Sin embargo, y dado que en este artículo también se centra en Mercedes Sosa, presentaremos breves antecedentes biográficos de la intérprete, que nos permitirán entender mejor la relación entre la cantante y las canciones analizadas.

El comienzo de su carrera tuvo una estrecha relación con Oscar Matus y Armando Tejada Gómez. Se inició en el canto en Tucumán, su tierra natal. En 1949 con 14 años y a escondidas de su familia, participó de un concurso bajo el nombre de Gladys Osorio resultando ganadora, esta fue además, su primera presentación en radio. Más adelante conoció al músico Oscar Matus; de esa relación no solo se concretó su matrimonio y nació su hijo, sino que también dio origen al comienzo de su carrera como cantante. Matus era muy amigo de Tejada Gómez, como la misma Mercedes comentó: “La amistad con Armando no era una amistad, era una hermandad. Por eso yo a él le decía cuñado” (Braceli 2003: 94).

En la biografía de Braceli se hace referencia a la relación de la cantante con músicos, poetas, artistas plásticos, fotógrafos y periodistas, lo cual enriqueció su conocimiento de las artes. En este entorno estaba naciendo el movimiento Nuevo Cancionero. Mercedes cuenta, además, sobre su relación cotidiana con los versos de Tejada Gómez antes de que Oscar Matus les pusiera música, y el compromiso que asumió con el repertorio: “Era hora que nos hiciéramos cargo de la nueva canción y de que nos soltáramos, no de las raíces, pero sí del folklore barato [...]” (Braceli 2003: 93). Para ella el trabajo que hacían con el Nuevo Cancionero pasaba por lo artístico. Hacían canciones que pudieran reflejar al hombre de ese tiempo sin sacrificar la dignidad estética, y los tres escapaban a hacer cosas que le gustasen inmediatamente a la gente. Mercedes Sosa era en ese momento la intérprete de canciones portadoras de un mensaje contextualizado por su entorno social, con una finalidad enmarcada por el Nuevo Cancionero.

Identificación de recursos sobre el material seleccionado

Nos introduciremos ahora al análisis de los fragmentos seleccionados y observaremos los recursos expresivos utilizados por la intérprete para la transmisión del mensaje de sus canciones. En primer lugar, me referiré a la manera de consignar acentos silábicos y sinalefas. Determinaré el

metro del verso –o división silábica– y, a partir de allí, indicaré el tipo de verso según la cantidad de sílabas que contiene. Luego determinaré el acento métrico, el cual, según Darebný y Vázquez Touriño: “tiene una función fonológica, es decir, tiene el poder de distinguir entre los significados de las palabras” (Darebný, Vázquez 2016: 24), como sucede en el ejemplo “cambio-cambió”. Pero en nuestro caso nos referimos al acento métrico en el sentido de Caparrós: “el acento métrico marca la regularidad de los apoyos en el tiempo” (Caparrós 2005: 29). Lo consignaré junto con la separación en sílabas, según el siguiente ejemplo: “¿Es mentira lo que veo?” (Caparrós 2005: 30), es-men-ti-ra-lo-que-ve-o (octosílabo), acento en uno-tres-siete.

Con respecto a la sinalefa, “reunión en una sílaba métrica de dos o más vocales contiguas y pertenecientes a palabras distintas” (Caparrós, 2005: 14), se indicarán los acentos como en el siguiente ejemplo: “daba sustento a un pajarillo un día” (Caparrós, 2005: 14), acento métrico: uno-cuatro-ocho-diez, sinalefas en cinco-nueve. Finalmente, la numeración de los versos se indica del uno al cuatro para cada estrofa.

“Selva sola” (Armando Tejada Gómez–Óscar Matus), *La voz de la zafra* (1962)

Se trata del primer material discográfico de Mercedes Sosa y su grabación tiene fecha cercana al nacimiento del Nuevo Cancionero⁵. El ritmo o género folklórico de esta obra es la galopa⁶. Se encuentra en Do menor y la extensión de la melodía se desarrolla entre sol3 - do5⁷. La canción describe el paisaje de la selva, la música del río y la vivencia del hombre reflejado en el canto⁸.

Selva luna verde sobre el agua
sombra que navega el Paraná
llévate mi canto a tu silencio
roto por la lluvia al litoral.

Suelta tu pollera enamorada
en la entraña viva de la flor,
déjame sentir todo el misterio
que se lleva el río en mi canción.

Versos decasílabos: verso uno: sel-va-lu-na-ver-de-so-breel-a-gua. Acento métrico: uno-cinco-nueve, sinalefa en ocho. Verso dos: som-bra-que-na-ve-gael-Pa-ra-ná. Acento métrico: igual al verso anterior, sinalefa en seis. La sílaba cinco del primer verso –que coincide con el acento métrico– se canta con portamento y apoyatura. Lo mismo sucede en el segundo verso, en el que se identifica una apoyatura sobre el fa4 antes de subir al do5. Las sinalefas se conservan. En el compás cinco la melodía presenta una octava de extensión, sin embargo se percibe la unidad tímbrica en la emisión. Recordemos lo señalado por Martínez al referirse a la extensión del rango de altura de la voz de pecho en la interpretación de Mercedes Sosa⁹.

⁵ <https://youtu.be/Whf6ICREjko?t=16>

⁶ Ritmo que pertenece a la región folclórica litoral en Argentina.

⁷ Se toma do4 como central.

⁸ Todas las transcripciones y análisis que ilustran el texto son de la autora.

⁹ Arellano y Martínez 2018: 110.

La sílaba **Ve** de la palabra verde es arrastrada levemente acentuándose más hacia el primer tiempo del siguiente compás

La **S** de la palabra sobre está un poco anticipada, comienza sobre el final de la palabra verde. Esto favorece que la frase se escuche ligada en sus consonantes manteniendo el arco expresivo.

Pequeño arrastre de la sílaba **ve** de la palabra navega. No pasa a voz de cabeza cuando llega al **do**, manteniendo unidad tímbrica en esta segunda frase, aumentando la tensión en relación a la frase anterior. Ésta anticipación marca la síncopa en la **e** muy suavemente.

Las dos primeras sílabas de Paraná se cantan casi adosilladas, se retarda apenas la caída a tierra sobre la sílaba **ná**.

La frase analizada a continuación, *en la entraña viva de la flor*, contiene la misma melodía de *sombra que navega el Paraná*, no obstante, se identifica en ella la utilización de una rítmica marcadamente diferente. Segunda estrofa, verso dos: en-laen-tra-ña-vi-va-de-la-flor. Acento métrico: uno-cinco-nueve, sinalefa en dos.

Línea con una extensión de una octava de desarrollo y con intervallos abiertos. Los dosillos son un aporte al fraseo que suma a la continuidad sonora.

La **F** de la palabra flor se encuentra en la síncopa, pero se retarda ir hacia la vocal y se termina definiendo la palabra sobre el siguiente compás.

Mercedes utiliza dosillos y extiende la sílaba que contiene el acento en la sílaba nueve – “flor”–, desplazando desde las consonantes la resolución a la vocal, lo cual provoca que el acento no se perciba enfatizado. Se conserva la sinalefa. La estrofa cierra de la siguiente manera: segunda estrofa, verso tres: dé-ja-me-lle-var-to-doel-mis-te-rio. Acento métrico: uno-cinco-nueve. Estas sílabas se encuentran notablemente acentuadas en el primer tiempo de cada compás. Segunda estrofa, verso cuatro: que-se-lle-vael-rí-oen-mi-can-ción. Acento métrico igual al anterior.

de- ja - me sen - tir to - doel mis - te - rio

Esta frase conserva la tímbrica de la frase anterior. Se encuentra más marcato cada nota pero sin perder la continuidad de la melodía. La célula rítmica se asemeja mas a la que se utiliza en la chacarera. Las primeras notas de cada compás se encuentran levemente más acentuadas.

que se lle - vael rí - oen mi can - ción

Algo marcato como frase anterior Compás muy legato, casi adosillado

Se percibe una combinación del tratamiento rítmico del verso tres y resolución con legato. La figuración negra/corchea utilizada de manera reiterada provoca que casi todas las sílabas se escuchen acentuadas. En todos los casos se conservan las sinalefas.

“Zamba de los humildes” (A. Tejada Gómez–O. Matus), *Para cantarle a mi gente* (1967)

Ritmo folclórico de zamba¹⁰. Tonalidad Mi menor, la extensión melódica está en el rango do4 - la 4. El tempo se encuentra aproximadamente en $\text{♩} = 50$, notablemente más lento en relación a la grabación que realizó Mercedes de esta misma zamba en 1962¹¹, que se encontraba en aproximadamente $\text{♩} = 60$. El tema es la esperanza en el canto del pueblo del boliche en donde suena la voz del obrero cantor.

Zambita para que canten
 los humildes de mis pagos
 si hay que esperar la esperanza
 más vale esperar cantando.

Verso octosílabo: verso uno: Zam-bi-ta-pa-ra-que-can-ten. Acento métrico: dos-siete. Verso dos: Los-hu-mil-des-de-mis-pa-gos. Acento métrico: tres-siete. En el primer verso se enfatiza la consonante “n”, correspondiente a la sílaba siete, en la que se encuentra el acento métrico. Este recurso genera un cambio rítmico notorio que contrasta con las semicorcheas anteriores.

10 $\text{♩} = 50$ la l y la s ligan a la nota siguiente prolongando el sonido

Voz zam - bi-ta pa-ra que ca-n ten l - os hu-mil-des de mi - s pa-gos

La n ocupa casi una corchea. Se perciben marcatos en las sílabas de pagos.

¹⁰ <https://youtu.be/oA7o9izEp4Q?t=18>

¹¹ Disco *La voz de la zafra*. Análisis realizado en el marco de la adscripción mencionada al inicio de este artículo: “La voz de Mercedes Sosa en la poesía de Armando Tejada Gómez”.

A la palabra “humildes” le corresponde un intervalo ascendente que genera sensación de acento en la primera sílaba, suavizando de esta manera el acento rítmico indicado en la sílaba tres. En el compás catorce la palabra “pagos” se encuentra acentuada en sus dos sílabas.

Verso tres: Sihay-quees-pe-rar-laes-pe-ran-za Acento métrico: uno-cuatro-siete, sinalefas en uno-cinco. Verso cuatro: Más-va-lees-pe-rar-can-tan-do. Acento métrico: uno-dos-cinco-siete, sinalefa en tres.

15

Voz

sihay quee -spe-rar laes-pe-ran-za

m - as va-lees-pe-rar can - tan-do

Se escucha la s de la palabra esperar en la figura siguiente.

En la palabra cantando, las n les dan un poco más de extension a las figuras casi desplazando el pulso del fraseo.

En este tercer verso la figuración del fraseo da relevancia a la sinalefa en uno: “sihay”. No se enfatizan los acentos rítmicos señalados. En el verso cuatro se observa la anticipación de consonante de la sílaba uno, y una marcación rítmica de la palabra “cantando”. No se percibe énfasis del acento silábico.

La extensión de la obra nos indica que se eligió una tonalidad en la que la melodía no se acerca a la zona de pasaje del do5, priorizando la región de la voz hablada. El tempo de la obra nos permite detectar con claridad la utilización de recursos expresivos sobre sílabas y consonantes.

“Canción para un niño en la calle” (A. Tejada Gómez–Ángel Ritro) *Para cantarle a mi gente* (1967)

Se trata del género canción¹². Tonalidad La menor, el ámbito de la melodía se desarrolla entre fa3 - sib4. La temática trata de la niñez en la calle, como mencionamos en la referencia contextual a la poesía de Tejada Gómez. Este texto contiene sucesos de la vida del poeta.

Es honra de los hombres proteger lo que crece,
cuidar que no haya infancia dispersa por la calle,
evitar que naufrague su corazón de barco,
su increíble aventura de pan y chocolate.

Versos alejandrinos: verso uno: es-hon-ra-de-los-hom-bres-pro-te-ger-lo-que-cre-ce. Acento métrico: uno-dos-seis-diez-trece. Verso dos: cui-dar-que-noha-yain-fan-cia-dis-per-sa-por-la-ca-lle. Acento métrico: dos-seis-nueve-trece, sinalefa en cuatro.

El primer verso transita en la zona del do central y los graves, aportando un color particular a este relato dramático, y mezclando un sonido hablado-cantado. Realiza una breve pausa luego de la sílaba siete que coincide con la pausa entre hemistiquios del verso alejandrino. Se observan consonantes que llegan a ocupar la duración de una corchea y se percibe un regulador en la sílaba seis que coincide con el acento métrico, destacando la palabra “hombres” en su totalidad.

En el segundo verso se produce un acelerando y un crescendo, destacando el verbo “cuidar” que coincide con el acento silábico y con el carácter imperativo del verbo. La palabra “infancia” también se encuentra acentuada mediante la prolongación de las consonantes. Todo se produce de manera muy ligada.

¹² <https://youtu.be/lhS93mh6Gvg?t=37>

♩=66 aprox

Ligada la "o" conectando al siguiente pulso 3

esho -on -ra de los hom - bre - s pro te - ger lo que cre - e - ce
 Las consonantes se perciben extendidas, ocupando una figura de corchea

accel. Comienza a acelerar el pulso y crece la intensidad

cui - da - ar quenoha - llain nf a - an - cia di - pe er - sa por las ca - a - lles

Verso tres: e-vi-tar-que-nau-fra-gue-su-co-ra-zón-de-bar-co. Acento métrico: tres-seis-once-trece. Verso cuatro: suin-cre-i-blea-ven-tu-ra-de-pan-y-cho-co-la-te. Acento métrico: tres-seis-nueve-trece, sinalefa en uno y tres.

al seguir acelerando también se agita más el texto

5 **accel.**

e - vi - tar que nau - f - ra - gue su co - o - ra - zon de ba - ar - co

accel. Aquí es donde más crece la idea de aceleración que se vino desarrollando. **rit.**

sui - in - cre - i - blea ven - tu ra de pa an y cho - co la te

El volumen alcanzado en este verso está muy por encima del comienzo en compas 1.

En el tercer verso se continúa agitando el tiempo y su volumen es mayor al del verso anterior. Se escucha un marcato expresivo en la sílaba seis y se extiende la vocal de la sílaba trece. Ambas coinciden con la penúltima sílaba acentuada de los dos hemistiquios del verso alejandrino.

En el cuarto verso el tempo se percibe notablemente más acelerado, retiene el tiempo sobre el final de manera muy marcada y disminuye el volumen sobre la última sílaba. Todo el verso tiene un gran crecimiento de volumen, dando a las consonantes importancia sonora sin perder el legato. Se observa una gran variedad de cambios durante pocos compases, tanto de tempo como de intensidad; partiendo de un volumen casi hablado e intimista para llegar a una gran tensión sobre el final. Por momentos se percibe el texto como recitado.

Conclusiones

El trabajo realizado partió de la valoración de un análisis intertextual para la música popular, que direccionó el foco de estudio hacia la voz como portadora de dos lenguajes: la letra y la música. Esto permitió definir criterios de observación sobre los fragmentos seleccionados para luego consignar los recursos expresivos detectados como un aporte al estudio de la interpretación.

Se observó que las melodías de las canciones analizadas no superan el do5, siendo la unidad tímbrica una cualidad que se reitera en todos los fragmentos estudiados y que se asocia tanto a la extensión vocal como a su tratamiento técnico en ese rango. También se advirtió una mezcla de voz hablada-cantada, fundamentalmente en la “Canción para un niño en la calle”, la cual es otro recurso disponible para la interpretación relacionada con el ámbito sonoro de la zona media y grave, definida por la tonalidad elegida por nuestra intérprete. Esto nos aporta un punto de vista para determinar la tonalidad de las obras a interpretar, que se puede implementar mediante la observación de la extensión de la melodía para ubicarla dentro de un rango vocal que le posibilite a cada cantante sostener la unidad tímbrica de la obra, según su realidad vocal y técnica.

Se observaron grandes arcos de legato en un registro medio, combinando el habla con el canto. Esto podría considerarse como un sinónimo de recitativo, sin embargo, difiero de esa idea, ya que se ha mencionado que el habla presente en el fraseo contiene la carga socio-cultural de cada intérprete –recordemos lo considerado sobre el fraseo del tango y su relación con el contexto del habla porteña–. Otra de las diferencias con el recitativo es el carácter de improvisación que puede darse en el tratamiento del fraseo. En el caso de Mercedes Sosa, esta llega a recurrir a un tempo fluctuante para su conducción, mientras que en un recitativo escrito, el intérprete debe ajustarse a las indicaciones de la partitura. Este tipo de abordaje nos conduce a la idea de una conexión entre el resultado de la interpretación y la particularidad sonora de cada cantante, asociada a la proyección de su contexto cultural en el habla y sus decisiones expresivas en el momento de improvisar. Para su implementación se puede partir de una lectura hablada de la poesía, indicando reguladores, pausas, separación de sinalefas, cambios de acentuación, para luego incorporar la rítmica de la composición y la melodía, cotejando las posibilidades de su aplicación o modificándolas.

En el caso de las acentuaciones en el fraseo que coinciden con el acento métrico, estas fueron tratadas por la intérprete con ataques, anticipaciones, variación de volumen y prolongación de sonido sobre una sílaba, vocal o consonante. No siempre el acento se presentó sobre la vocal que correspondía al acento métrico; en ocasiones se marca sobre una consonante o incluso sobre la palabra completa. La presencia de los acentos no genera en ningún momento un quiebre en la continuidad tímbrica ni en el legato. Aquellos acentos que no fueron enfatizados no condicionaron la conducción del mensaje y permiten percibir una variedad en el tratamiento de la tensión-relajación en la totalidad de las frases. No podemos definir si la ubicación de los acentos en el fraseo se trató de una decisión de la intérprete motivada por el respeto al ritmo poético, o si resolvió destacar aquellas palabras que consideró relevantes por su simbolismo dentro de la conducción del mensaje. Sin embargo, cabe recordar que Mercedes explicitó su compromiso con una nueva canción portadora de una finalidad, idea enmarcada en el contexto del Nuevo Cancionero del cual Tejada Gómez fuera iniciador. En este sentido, dejó a disposición ambas posibilidades de tratamiento del acento del texto, orientadas a enfatizar determinadas palabras, respetando o desplazando los acentos métricos de la poesía.

Tanto las consonantes con afinación –M, N– como las áfonas¹³ se convierten en puentes sonoros que permiten conectar vocales y mantener el legato. Como podemos observar, este recurso

¹³ Fonemas con ausencia de vibración en las cuerdas vocales, Ej: F-S-J. (Montes de Oca 2000: 27)

no tiene una relación directa con las notas de la melodía, sino más bien con el sonido de las letras – lo mismo podemos decir de la extensión de vocales. De esta manera, es posible decidir en qué sílabas y letras poner el foco para la conducción del sonido e incluso para denotar un acento métrico como se señaló en los análisis, consignándolo como otro recurso disponible para la interpretación.

En la “Zamba de los humildes” los silencios cobran protagonismo tanto en la separación entre los versos octosilábicos como dentro de ellos, generando una división interna del fraseo. La velocidad de la zamba permite que se observe variedad de recursos sobre una sola palabra, la cual llega a contener anticipación, marcató y variante de volumen. Las palabras son destacadas con diferentes gestos sonoros que provocan distintos climas para ambientar el relato. La repetición de la melodía con diferentes textos presenta cambios que posibilitan la afirmación de ideas además de generar variantes melódicas. De esta manera es posible relevar el tempo como un elemento que posibilita esta variedad expresiva dentro de un breve desarrollo melódico.

Mercedes se formó con maestros y maestras de canto, y esto puede ser entendido como una forma de acceder a herramientas que posibilitaron la gran variedad expresiva que encontramos en los fragmentos analizados. Por otro lado, su hijo Fabián Matus relata en su libro *Mercedes Sosa: la mami* que Mercedes hacía anotaciones sobre las letras, las cuales tenían, entre otras cosas, “[...] unas rayitas tipo puentecito que indican cómo se unen las palabras al momento de cantar” (Matus 2016: 94). Con este dato se puede confirmar la presencia de legato que encontramos entre las palabras. La anécdota nos muestra también el estudio detallado de la interpretación que hacía Mercedes y el conocimiento que esta tenía de su instrumento para lograr variantes expresivas que incluyen la música y el tratamiento de la palabra en su voz.

El contexto de la palabra escrita, según lo mencionado por Tejada Gómez, ofrece a la interpretación de Mercedes, no solo un mensaje con el cual se encontraba identificada y comprometida sino también una característica poética que al decir del escritor partía del canto. Esto genera otra propuesta de análisis de la interpretación, a partir de la relación entre el ritmo poético de estas obras y su consonancia con los acentos y particularidades propias de los géneros folclóricos que las contienen.

Al inicio de este artículo hice referencia al abordaje intertextual de la música popular, dando por sentada la potencialidad del mismo, ya que supone varias dimensiones a tener en cuenta para la valoración de una obra. Sin embargo, particularmente en este texto decidí centrarme en la convivencia entre la poesía y la música por ser una de las principales líneas que desarrollé al comenzar esta investigación. Por otra parte, también consideré la interrelación de dimensiones subyacentes durante la interpretación de una obra: por ejemplo, la temática elegida por Mercedes en consonancia con las premisas pertenecientes al Nuevo Cancionero a las que adhirió, que podrían a su vez conducir sus decisiones expresivas sobre la poesía de Tejada Gómez. Las observaciones realizadas presentan formas de abordar el estudio de la interpretación en la música popular, que se sumarán a la metodología de estudio del canto que propongo, partiendo de la valoración de la palabra como conductora de las decisiones vocales para transmitir el mensaje contenido en las canciones.

Bibliografía

- Aguilar, María del Carmen. 1991. *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Arellano, Cecilia y Mario Martínez. 2018. *La voz popular. Caminos posibles del canto*. Buenos Aires: Música Nuestra.
- Aretz, Isabel. 2008. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Melos.
- Braceli, Rodolfo. 2003. *Mercedes Sosa. La Negra*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Caparrós, José Dominguez. 2005. *Elementos de la métrica Española*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Castellino, Marta Elena. 2001. “Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía” *Piedra y Canto*, 7/8: 35-53.
- Darebný Jan y Daniel Vázquez Touriño. 2016. *E-Manual de métrica Española*. Masarykovy Univerzity, <https://is.muni.cz/elportal/?id=1355960> [acceso 11/2021].
- Del Prado Biezma, Javier. 2005. “La música y la letra: acordes y disonancias”, *Palabra y música*, 11, 2005, https://eprints.ucm.es/id/eprint/12961/1/Palabra_y_M%C3%BAsica_Libro.pdf [acceso 11/2021].
- Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional*. Córdoba: Recovecos.
- Frith, Simón. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- García Brunelli, Omar. 2015. “La cuestión del fraseo en el tango”, *Revista Zama del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, 7, 2015, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/2195> [acceso 10/2021].
- García, María Inés, María Emilia Greco y Nazareno Bravo. 2014. “Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta”, *Revista Resonancias*, 18, 2014 http://resonancias.uc.cl/images/articulos_N34/N34/PDF_cada_articulo/Greco_Garcia_Bravo.pdf [acceso 11/2021].
- Giannoni, Dora. 2006. *Profeta del Viento I*. Buenos Aires: Patria Grande.
- Giannoni, Lidia. 1979. Entrevista Feria del Libro. Buenos Aires. Radio 9 de Julio. <https://youtu.be/A2qYOpb7O9w?t=315>
- Goldsack, Elina, María Inés López, y Hernán Pérez. 2011. “Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe”, *Revista del Instituto Superior de Música*, 13, 2011, <http://www.ism.unl.edu.ar/media/caid/4192-10608-1-SM%20%28ism-musicos%20revista%29.pdf> [acceso 10/2021].
- González, Juan Pablo. 2009. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Matus, Fabián. 2016. *Mercedes Sosa: la mami*. Buenos Aires: Planeta.
- Montes de Oca 2000. *Manual de introducción al estudio fonético y fonológico. Con especial énfasis en el análisis acústico del habla*. Pontificia Universidad Católica de Chile. http://www.domingo-roman.net/Documentos/Manual_de_introducci_n.pdf [acceso 01/2022].
- Parussel, Renata. 1999. *Querido maestro querido alumno*. Buenos Aires: GCC.
- Suarez, Diego. 2020. “La poesía de Armando Tejada Gómez y el Manifiesto del Nuevo Cancionero: una vanguardia excéntrica”, *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias. Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina*, 2, 2020, <https://www.teseopress.com/literaturasdelaargentina2/chapter/una-vanguardia-excentrica/> [acceso 11/2021].
- Tejada Gómez, Armando. 1988. *Antología de Juan*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- Tulián, Sergio. 1990. *El maestro de canto*. Buenos Aires: Vip.
- Waisman, Leonardo. 2018 “El canto de Mercedes Sosa”, 2018 https://www.academia.edu/37331623/EL_CANTO_DE_MERCEDES_SOSA

Discografía

Mercedes Sosa. 1962. *La voz de la zafra*. Buenos Aires: RCA. LP.

Mercedes Sosa. 1967. *Para cantarle a mi gente*. Buenos Aires: Philip. LP.