

## POSIBILIDADES TEXTURALES DE LA CANCIÓN EN FORMATO GUITARRA Y VOZ: UN PUENTE ENTRE SILVIO RODRÍGUEZ Y EDGARDO CARDOZO

Bruno Barletta - Julio Schinca  
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

### Resumen

Dentro del ámbito de la música popular el formato de la canción ha sido, y continúa siendo, un espacio viable para la convivencia de múltiples estéticas y de diversos abordajes compositivos y también de arreglos. El siguiente trabajo pretende indagar sobre algunas de las particularidades texturales que presentan las canciones de los autores Edgardo Cardozo y Silvio Rodríguez en el formato de guitarra y voz, donde los recursos utilizados se presentan en cada caso de una manera singular y atravesando diversos géneros musicales. No obstante, ambos autores presentan varios puntos en común en la utilización de dichos recursos para el abordaje de las texturas.

**Palabras clave:** textura, configuraciones, auto acompañamiento, canción, guitarra solista.

### Introducción

Teniendo en cuenta que la espacialidad musical es un ámbito propicio para la construcción metafórica, éste trabajo pretende destacar algunos de los elementos principales que caracterizan al plano del acompañamiento en las canciones de Edgardo Cardozo y Silvio Rodríguez.

Mediante el análisis de diferentes casos, de géneros musicales diversos (si es que es posible encasillar algunos ellos en un género puntual), se evidenciarán algunas de las características singulares que presenta el tratamiento textural en las canciones de éstos autores en el formato de guitarra y voz, casi como una cualidad intrínseca de los mismos. Es decir, que los recursos compositivos y arreglísticos utilizados funcionan como una unidad de sentido en sí misma más allá de los géneros musicales en los que se circunscriben las canciones. Éstos recursos pueden sintetizarse de la siguiente manera: utilización de arpeggios diferenciando bajos y relleno armónico, bajos melódicos, enmascaramientos tímbricos entre la voz y la guitarra mediante la utilización del unísono u octava en homorritmia, armonización de la melodía principal mediante diferentes intervalos, contramelodías a modo de enlaces, utilización de ostinatos melódicos y rasgueos rítmicos.

Estos recursos, al utilizarse combinados entre sí, construyen un tipo de acompañamiento que podría funcionar como una pieza instrumental en sí misma, similar a una obra o estudio para guitarra solista. En este sentido resulta sumamente relevante destacar la utilización de estos recursos dentro del ámbito de la canción, ya que construyen un espacio musical singular, y si bien en cada ejemplo se presentan con características diferenciadas, en su conjunto constituyen un enfoque similar de los acompañamientos.

No obstante, cabe destacar que éste tipo de tratamiento textural en las canciones también se evidencia o puede vincularse con la producción de otros artistas como Juan Quintero, Juan Falú o Tincho Acosta (solo por mencionar unos pocos), presentando en cada caso sus particularidades estéticas.

#### Desarrollo

Para adentrarse en las peculiaridades de éstas canciones es necesario delimitar algunos conceptos centrales. Siguiendo a Daniel Belinche (2006), la palabra textura pertenece al universo de lo táctil, es decir, que remite a las sensaciones que se producen a partir del contacto con una superficie. En el arte, podemos vincular éste término con las artes plásticas o visuales, pero en el campo musical ésta relación se vuelve un poco más abstracta y difusa.

Teniendo en cuenta que las tipificaciones tradicionales de la morfología musical (como monodía, monodía acompañada, homofonía y polifonía) se encuentran actualmente casi en desuso (sobre todo en el campo de la música popular), cuando hablemos de textura nos referiremos a «[...] un nivel primario de organización perceptual que ordena los sonidos escuchados como si fuera la imagen de una fotografía interna en la superficie musical» (Belinche, 2006, p. 56). En otras palabras: es una manera de organizar el espacio, es decir, los sonidos escuchados y sus relaciones como si fuera una imagen compuesta por diferentes planos o dimensiones. Para ello es necesario tener en cuenta el concepto de configuración. Las configuraciones funcionan como unidades de sentido para el análisis, estableciendo relaciones de identificación o diferenciación de comportamientos entre los elementos musicales. «Una configuración tiene identidad propia y delinea límites que prevalecen a la dispersión. En música, se habla de configuraciones texturales, formales, rítmicas, melódicas, armónicas» (Belinche, 2006, p. 49).

Cuando hablamos de configuraciones texturales nos referimos a los comportamientos de los elementos que componen esa trama sonora. Nos referimos a « [...] una categoría superior que contiene las nociones de línea, contorno melódico y plano. Los planos texturales se distinguen cuando hay al menos dos configuraciones» (Belinche, 2006, p. 56). Por lo tanto, cuando se analiza texturalmente una música se busca establecer la cantidad de configuraciones, las características de cada una y las relaciones establecidas entre ellas.

Existen diferentes tipos de configuraciones y relaciones, pero en éste trabajo se hará hincapié en la relación figura/fondo. Ésta consiste en la identificación de un plano principal que se destaca como figura (en este caso la voz que ejecuta la línea melódica principal, diferenciada por una mayor actividad y la presencia de un texto) frente a un fondo que se considera como tal ya que, al presentar menos actividad, es más estable en sus comportamientos y al poseer un timbre diferenciado de la figura, se separa y sitúa detrás de la misma.

Teniendo en cuenta esto último, se focalizará la atención en la construcción de ese fondo, que mediante sus particularidades y variedad de recursos, plantean unos límites no tan claros, ya que en estos casos el fondo adquiere una relevancia significativa: en algunos ejemplos se mimetiza con la figura principal y en otros, le disputa o pone en crisis su rol. En este sentido, cobra relevancia la dimensión metafórica en la construcción de este espacio musical, donde figura y fondo se interrelacionan e intercambian entre sí. La metáfora se basa en el desplazamiento, en convertir algo en otra cosa. «La metáfora trabaja a partir de un paralelismo cualitativo de sus componentes [...]. Capta un parecido entre dos cosas y los significados de alguna de ellas se adormecen [...]» (Belinche, [2011] 2012, p. 29).

A partir de ésta delimitación conceptual en torno a la textura, se describirán a continuación algunos de los recursos o elementos principales que son utilizados para la construcción de estas tramas y se tendrán en cuenta para el análisis de los casos.

En primer lugar, el concepto de ostinato se refiere a una «Frase melódica, rítmica o acordal relativamente corta, repetida constantemente a lo largo de una pieza o sección de ésta» (Alison Latham, 2008, p. 1138). En este trabajo nos referiremos a ostinatos u ostinatos melódicos a aquellos comportamientos repetitivos presentados en los bajos o en el relleno armónico, que funcionan en muchos casos como estructuradores rítmicos de las texturas.

Por otro lado, utilizaremos el concepto de rasgueo rítmico para referirnos a un modo de acompañamiento presente en los casos de Silvio Rodríguez. La idea de *rasgueado* «En la ejecución de la guitarra se refiere a la técnica de “rasguear” varias cuerdas, sea hacia arriba con la yema de los dedos o hacia abajo con las uñas» (Latham, 2008, p. 1251). Por lo tanto, nos referiremos a los rasgueos rítmicos como aquellos acompañamientos que utilizan la técnica de rasgueado organizado a partir de una célula rítmica particular, generalmente repetitiva.

Por otro lado, la idea de enmascaramiento tímbrico remite a la resultante sonora que se da en la unión de instrumentos con timbres diferenciados. Es decir que se produce un timbre nuevo a partir de la unión de dos o más timbres diferentes. En los casos analizados éste procedimiento se da a partir de la unión entre el timbre de la guitarra y la voz mediante la utilización del unísono o la octava en homorritmia.

Por último, el concepto de bajo melódico está vinculado al carácter que adquieren las cuerdas más graves de la guitarra que funcionan como bajos. Éstos bajos no cumplen meramente la función de sostén armónico, sino que, debido a su actividad rítmica y melódica, dan como resultado un conjunto de líneas independientes. A estas líneas melódicas en las cuerdas graves las denominaremos bajos melódicos.

Análisis de casos:

Silvio Rodríguez

- «En estos días» (Rodríguez, 1978).

Es una canción en Sol mayor que utiliza principalmente dos procedimientos: la diferenciación de bajos (una configuración) que se mueven de manera descendente por los grados de la escala junto a un arpeggio en registro agudo sobre notas pedales (otra configuración); y por otro lado, la armonización de la melodía principal con los bajos en intervalos de 6tas paralelas (otra configuración).

La canción comienza con este primer material de bajos que descienden junto a notas pedales en registro agudo que terminan construyendo un ostinato que se repite. Esto sucede sobre la siguiente armonía: C - C/B - Am - D7 - Am - Am/G - F#m7b5/A - B7 - Em - Em/D - C - G/B - Am - D - G; sosteniendo en las voces más agudas la nota sol al aire y estructuras de 4tas diatónicas.

La primera estrofa sucede sobre este tipo de textura de la introducción y luego sucede un interludio que retoma nuevamente estos primeros compases.

La segunda estrofa mantiene el mismo acompañamiento que la primera y da lugar al estribillo que comienza con acordes arpegiados diferenciando bajos del relleno armónico y la presencia de una contramelodía cuando la voz descansa. Luego se armoniza la melodía de la voz por medio de unos bajos en intervalos de 6tas paralelas, y algunos golpes a modo de rasgueo sobre todas las cuerdas.

La canción vuelve a repetir otra estrofa con el mismo acompañamiento que las primeras y otro estribillo (un poco más extenso) con las mismas características que el primero. Por último, finaliza con los primeros compases del material de la introducción.

- «Trova de Edgardo» (Silvio Rodríguez, 1992).

Es una canción donde la textura se basa principalmente en la diferenciación de los bajos (1ra configuración) del resto del relleno armónico (otra configuración) que por momentos se presenta mediante arpegios y por otros, mediante un rasgueo rítmico.

En primer lugar, comienza con la estrofa que se inicia mediante un rasgueo rítmico que da lugar a un arpegio superpuesto a la melodía de la voz. Aquí, por momentos se presenta un bajo que armoniza la melodía principal de la voz mediante intervalos de 6tas paralelas, y cuando descansa la melodía de la voz se presenta un arpegio que funciona como contramelodía. Cabe destacar que primero se armoniza la melodía principal mediante intervalos de 6tas, pero luego en el cierre de la estrofa realiza el mismo procedimiento, pero mediante el intervalo de 8va. Este tratamiento textural se lleva a cabo de la misma manera en ambas estrofas, combinando rasgueos, arpegios y bajos que armonizan la melodía principal.

Luego, el estribillo presenta una textura regular a lo largo de toda la sección. Ésta se basa en la diferenciación de bajos que marcan las fundamentales de los acordes (con la excepción de la 3ra en el acorde de D/F#) y un relleno armónico ejecutado en arpegio que completa con las voces restantes. Por momentos aparecen algunas contramelodías en los momentos donde descansa la melodía principal, mediante una voz descendente o dos voces en 6tas de manera ascendente.

Por último, cabe destacar que se utilizan principalmente acordes de tríada y en primera posición, con la excepción de algunos acordes con cejilla.

- «Y Mariana» (Rodríguez, 1992)

Es una canción en Sol mayor, que utiliza principalmente acordes en primera posición con cuerdas al aire y se basa principalmente en dos tratamientos texturales: la división de un bajo (una configuración) de un relleno armónico arpegiado (otra configuración), y la división de un bajo y un relleno armónico rasgueado (otra configuración).

En primer lugar, comienza con una introducción que presenta un material que luego va a aparecer a lo largo de toda la canción. Se trata de un bajo melódico en alta densidad cronométrica que funciona como nexo entre los acordes. Éstos, por momentos se presentan mediante un rasgueo rítmico y por otros mediante arpegios.

Las estrofas, se desarrollan sobre este tipo de acompañamiento: bajos diferenciados de un relleno armónico y bajo melódico que funciona como contramelodía cuando la melodía principal descansa. Por momentos los acordes también se ejecutan en bloque como un bloque, pero principalmente predominan los arpegios (que en los cierres de frase presentan un movimiento melódico mayor funcionando también como contramelodía).

Los estribillos se desarrollan por medio de un acompañamiento que diferencia bajos (ejecutados en los primeros tiempos del compás) de un relleno armónico que se ejecuta mediante un rasgueo rítmico (a modo de abanico con la mano derecha).

Luego la canción continúa de la misma manera: primero el material de la introducción (ahora como interludio) las estrofas y los estribillos diferenciados con los mismos procedimientos texturales anteriores y por último el material de la introducción, ahora

como

coda.

- «Quien fuera» (Rodríguez, 1992).

Es una canción en Sol mayor que al igual que las anteriores analizadas utiliza acordes en primera posición con cuerdas al aire. La textura de acompañamiento se basa principalmente en la utilización de arpeggios que diferencian los bajos (una configuración) del relleno armónico (otra configuración), con la particularidad de una presencia constante de contramelodías (otra configuración) que responden a la melodía principal de la voz.

La canción comienza con una introducción construida sobre unos arpeggios (con la excepción de algunos acordes en bloque como D/F# y G/B) que presentan el material melódico del estribillo.

Luego, las estrofas se desarrollan sobre una textura de arpeggios que diferencia los bajos del relleno armónico combinado con contramelodías. Las dos primeras estrofas se encuentran divididas por un interludio instrumental que utiliza el mismo material de la introducción.

Luego de la segunda estrofa aparece el estribillo que se desarrolla sobre la misma textura que la estrofa, pero con la diferencia que responde con contramelodías mediante dos formas diferentes: una con el mismo material de la melodía principal (cuando dice "corazón") y otra con el material que estaba presente en la estrofa a mayor densidad cronométrica. También cabe destacar que por momentos rasguea todas las cuerdas con mucho ataque.

Luego aparece nuevamente el material de la introducción (que es el material melódico del estribillo) a modo de interludio y aparece otra estrofa con el mismo tratamiento textural que las anteriores solo que con una rearmonización (C - C#dim7 - G/D - D#dim7 - Em - D - C - G/B - Am - D/F# - G). A ésta le sucede el estribillo que plantea la misma textura que el primero y a éste le sucede nuevamente el interludio con el material de la introducción, solo que ahora se extiende en el tiempo y presenta un desarrollo melódico más amplio (sosteniendo esta idea de melodías con arpeggios y notas ligadas utilizando cuerdas al aire).

- «Escaramujo» (Rodríguez, 1994).

Es una canción en Re mayor que utiliza acordes en primera posición con cuerdas al aire y que está organizada totalmente por medio de un bajo melódico (una configuración) que construye un ostinato sobre una armonía cíclica de D - G - A.

Este ostinato en primer lugar se presenta solo, y luego sobre él se superpone la melodía de la voz en las estrofas y el primer estribillo (aquí presenta una leve variación de alturas al incluir los acordes de Bm y E). Luego a éste ostinato se le suma el relleno armónico que alterna entre arpeggio y rasgueo rítmico (otra configuración). Ésta textura de ostinato, arpeggio y rasgueo rítmico se lleva a cabo a lo largo de toda la canción.

Edgardo

Cardozo

- «No era necesario» (Edgardo Cardozo, 2012).

Es una canción construida sobre la clave de 3/2, similar a una milonga, que consta de cuatro secciones formales diferenciadas melódica y armónicamente, pero unificadas por un mismo tratamiento rítmico producto de ésta clave que funciona como eje organizador de ostinatos.

La canción comienza con un arpeggio en semi corcheas sobre el registro agudo, que por medio de una aceleración da lugar a la aparición del elemento rítmico principal: articulación de los tiempos 2 y 3 de la clave 3/2 en un registro grave a modo de bajos (1ra configuración), junto con un ostinato rítmico melódico sobre un registro más agudo que genera una especie de pregunta respuesta con dichos bajos (2da configuración). Esta textura se presenta en las dos estrofas. Cabe destacar que los bajos que se presentaban en un registro grave, por momentos se presentan sólo en el primer tiempo de la clave y en un registro medio, enmascarándose con el ostinato más agudo.

Luego la textura muta en términos de planos, pero mantiene su organización por medio de la clave. Se presenta ahora un ostinato en registro medio-agudo arpegiado (otra configuración) con poca distancia entre las notas (intervalos de 2das entre las mismas) y luego se le anexan los bajos en 3/2. Este procedimiento se repite de manera alternada: primero aparece el ostinato sin bajos y luego el ostinato con bajos.

Para finalizar, se retoma el material inicial de la canción a modo de coda: la articulación de los tiempos 2 y 3 de la clave 3/2 en un registro grave, junto con un ostinato melódico sobre un registro más agudo. Sobre esta textura se ejecuta una melodía tarareada, al final se quitan los bajos, y por medio de un rallentando queda solo el arpeggio agudo.

- «Buenos Aires» (Cardozo, 2012).

Es una canción con aires de tango que presenta un tratamiento textural diferenciado de las canciones analizadas hasta el momento. Se trata principalmente de acordes arpegiados (1ra configuración), contramelodías a modo de enlaces (2da configuración) y duplicación de la melodía de la voz por medio de diferentes intervalos (3ra configuración).

La canción comienza con una introducción instrumental similar a una pequeña obra para guitarra solista. Ésta se compone de una melodía en registro agudo (una configuración) la cual se armoniza con acordes arpegiados (otra configuración), algunos bajos y se intercala con algunos enlaces melódicos descendentes en alta densidad cronométrica presentando giros melódicos “tangueros” (otra configuración).

Luego, la primera estrofa comienza completamente diferente a la introducción. Ahora el acompañamiento imita a la melodía de la voz por medio de la duplicación en unísono más intervalo de 3ra o 6ta. A este comportamiento se le van agregando acordes arpegiados, algunas contramelodías (por ejemplo, el bajo descendente) y los enlaces melódicos que se presentaban en la introducción. Posteriormente aparece una sección donde la voz ejecuta una melodía sin texto y se duplica nuevamente con la guitarra en un registro agudo y es armonizada por algunos bajos y acordes arpegiados.

Finalmente, la otra estrofa presenta las mismas características que la primera: se duplica la melodía de la voz mediante el unísono e intervalos de 3ras o 6tas y se presentan acordes arpegiados y contramelodías.

- «Azul divino» (Cardozo, 2018).

Es una canción que, a diferencia de los otros ejemplos analizados, la textura de acompañamiento se basa principalmente en arpeggios que diferencian a los bajos (1ra configuración) del resto relleno armónico (otra configuración). Entre ambos elementos, y en combinación con una armonía circular, se construye una especie de mantra que se repite de manera literal en algunos casos, y de manera variada en otros, en las tres secciones principales que componen la canción.

Comienza con una introducción instrumental que plantea el material principal de la obra: un arpeggio construido por dos configuraciones, un relleno armónico en las voces más agudas con poco movimiento entre los cambios de acordes y un bajo con notas largas

que plantea una línea melódica que se encuentra relacionada motivicamente con la melodía principal de la voz.

La primera estrofa plantea el mismo tratamiento textural que la introducción, solo que ahora con la voz superpuesta. Sucede algo interesante entre la melodía de la voz y la línea melódica de los bajos: por momentos se juntan en unísono (en “azul divino”) y por otros se comunican de manera contramelódica o contrapuntística (en “lágrima viva la piel no se cansa de regar...”).

Luego, en la siguiente sección se mantiene este material inicial arpegiado, solo que ahora los planos no están tan claramente diferenciados en términos de registros, sino que se encuentran en la zona media-aguda. Lo que sí sucede nuevamente es la unión de la melodía de la voz en unísono con la guitarra, y en el cierre de la sección vuelve a aparecer el material inicial (bajo y relleno armónico diferenciados en arpegio). Ésta sección se repite de la misma manera solo que con otra voz superpuesta a la principal.

Por último, en la última parte a modo de coda, se plantea una textura similar a la de la introducción y la de la estrofa, solo que ahora con una mayor densidad cronométrica en el arpegio de las voces más agudas. También vuelve a ocurrir la unión en unísono de la melodía de la voz con la guitarra.

- «Cumbia» (Cardozo, 2018).

Es una canción con una rítmica cercana a la cumbia (como lo indica su nombre) pero también similar a la milonga, por su acentuación en clave de 3/32. La textura de acompañamiento se basa principalmente en arpeggios que diferencian bajos de un relleno armónico en registro agudo, pero también se hacen presentes algunas contramelodías a modo de enlace con una alta densidad cronométrica y algunos acordes plaqué.

La canción comienza con una breve introducción construida con un arpeggio en registro agudo (1ra configuración) al que se le suma luego un bajo (2da configuración) con el ritmo típico de cumbia: negra, corchea, corchea, negra. Al final, éste “se desarma” en una melodía en corcheas que da pie a la estrofa. Aquí, la textura plantea diferentes comportamientos generando cierto dinamismo. Por momentos aparece el bajo con ritmo típico de cumbia (una configuración), en otros aparecen algunos acordes quebrados o en plaqué (otra configuración) y en otros momentos aparecen unos arpeggios en registro agudo con una rítmica similar a la milonga acentuando la clave de 3/32 sin bajos diferenciados (otra configuración). En la segunda estrofa se mantienen todos estos comportamientos, pero sobre el final aparece un nuevo material: contramelodía a modo de enlace en alta densidad cronométrica similares a los que se presentan en el tango. Y además aparece nuevamente el recurso de unísono entre la melodía de la voz y la guitarra.

Este cierre da lugar a la aparición de otra sección. Aquí la textura está construida por una nota pedal en registro agudo en ritmo de corchea, semi corchea, semi corchea (otra configuración) junto a un bajo que va desapareciendo para dejar solo la nota pedal, que luego va modulando progresivamente a una sonoridad en modo mayor. Esta nota pedal por momentos se combina con otra nota y algunos bajos aislados en notas largas. Al final de esta sección, esas notas pedales se aceleran para asemejarse a la rítmica que daba inicio a la canción y junto al bajo con ritmo típico de cumbia, se retorna a dicha sección.

Luego de la melodía descendente en registro agudo que “desarma” ese bajo típico (como sucedía al comienzo) se da lugar a otra estrofa que comparte las mismas características que la segunda: el bajo con ritmo de cumbia, acordes quebrados o en plaqué, arpeggios en registro agudo, contramelodía a modo de enlace en alta densidad cronométrica y unísono entre la melodía de la voz y la guitarra. La canción finaliza en esta sección con un arpegio

en registro agudo con unas notas a distancia de 2da, un bajo y finalmente un acorde quebrado final.

### Breve análisis comparativo entre ambos autores

A partir de la selección y el análisis de algunos casos puntuales y característicos de la obra de ambos autores en el formato guitarra y voz<sup>1</sup>, se pueden trazar algunos puntos en común que los acercan y también otros que los alejan en el tratamiento de la textura, dando como resultado diferentes propuestas estéticas.

En primer lugar, en relación a los puntos en común podemos destacar la utilización de las cuerdas al aire (ya sea en posiciones que lo permiten o mediante la utilización de capo traste) y no solo esto, sino también la utilización de las mismas por medio de arpeggios, diferenciando siempre los bajos del resto del relleno armónico. Ambos elementos se presentan en la mayoría de las canciones de ambos autores en este formato.

Por otro lado, ambos utilizan en algún pasaje el recurso de la armonización de la melodía principal de la voz en homorritmia con intervalos de 3ras o 6tas o mediante el enmascaramiento tímbrico a partir del unísono o la 8va. Éste recurso es característico de ambos y propone la disolución (o la unión) de la relación de figura fondo, ya que se crea un bloque entre ambos elementos que antes se encontraban diferenciados en términos de planos o configuraciones.

Otro punto en común es la utilización de contramelodías activas en los momentos en los que la melodía principal no tiene actividad. Es muy común encontrar en ambos autores melodías con movimientos descendentes que combinan cuerdas al aire con cuerdas pulsadas (generalmente ligadas a otra cuerda al aire) a una alta densidad cronométrica.

Por último, ambos desarrollan y hacen un uso extensivo de los bajos melódicos en la construcción de sus texturas, pero aquí es donde se pueden empezar a trazar algunos puntos que los diferencian en sus maneras de abordarlo. Por un lado, Edgardo Cardozo utiliza generalmente éstos bajos melódicos como constructores de ostinatos que estructuran la métrica de la canción, y sobre los cuales superpone otras voces más agudas en la guitarra y la melodía de la voz. De esta manera, se genera una trama contrapuntística que muchas veces también es polirrítmica, generando así, una espacialidad musical muy característica e identificable. Silvio Rodríguez, en cambio, hace un uso diferente de estos bajos melódicos. Generalmente no construyen ostinatos (excepto en el caso de Escaramujo donde sí funciona como tal), sino que funcionan más como sostén armónico con una cierta actividad melódica (mucho menos activa que en el caso de Cardozo), generando sí un contrapunto, pero anclado más a una función armónica que melódica o rítmica.

Otro elemento a destacar es la utilización de los rasgueos rítmicos en las canciones de Silvio, muchas veces combinados y alternados con estos bajos melódicos mencionados anteriormente. Cabe destacar que este recurso no se hace presente en las canciones de Cardozo, sino que él hace un desarrollo en la utilización de arpeggios y ostinatos principalmente.

Por último, otro elemento central que los diferencia es la utilización de distintos enfoques armónicos. Por un lado, Silvio Rodríguez generalmente hace uso de una armonía funcional y tonal, mediante la utilización de acordes de tríadas o tétradas, en bloques y en

---

<sup>1</sup>Ambos autores poseen también otro tipo de producciones más allá de este formato.



posiciones muy “guitarrísticas” (es decir conocidas y utilizadas por muchos otros músicos). En cambio, Edgardo Cardozo propone otro tipo de abordaje armónico ligado más al movimiento de las voces como líneas melódicas en sí mismas, y no tanto como parte de acordes estáticos. Es decir que hay un mayor dinamismo entre las voces de los diferentes acordes que responden a un comportamiento melódico, generando de ésta manera otro tipo de armonías (quizás no tan estandarizadas). Éste aspecto se puede vincular con el punto referido a la construcción que hace de los ostinatos por medio de los bajos melódicos a los cuales superpone otras voces. En éste desplazamiento de líneas melódicas que hace sobre el mástil de la guitarra, lo lleva necesariamente a construir otro tipo de acordes o incluso pensar directamente en líneas independientes y dinámicas en relación, y no tanto en acordes como bloques estáticos.

A continuación, se analizará una canción de producción propia donde se evidencia la utilización de los recursos analizados en ambos autores, pero con otro tratamiento de los mismos.<sup>2</sup>

- «Donde van las horas» (Bruno Barletta, 2020).<sup>3</sup>

Es una canción en un compás de 5/8 que utiliza una armonía de tétradas y de extensiones, estructurada principalmente sobre una clave de 3-2, sobre la cual se organizan ostinatos, arpegios y rasgueos rítmicos.

La canción comienza con una introducción construida por un bajo melódico (1ra configuración) al que se le superpone un arpeggio en las voces más agudas (otra configuración). Éste arpeggio, en su repetición, por momentos rellena los espacios de la división que el bajo melódico deja libre, y por otros, se superpone al mismo.

#### Material Introducción



La primera estrofa sucede sobre éste material de la introducción, con la diferencia que luego agrega algunos acordes arpegiados y otros en plaqué. Además, duplica la melodía principal de la voz en unísono y homorritmia con las voces superiores de cada acorde (otra configuración), generando un gran bloque de guitarra y voz. También cabe destacar que hay algunos movimientos de las voces intermedias de los acordes que funcionan como pequeñas contramelodías, una duplicación en unísono de la melodía principal de la voz y también algunos arpegios y líneas a dos voces (en intervalos de 3ras) que funcionan como enlaces entre partes a modo de contramelodías (otra configuración). La segunda estrofa sucede sobre el mismo tratamiento textural que la primera, solo que con algunas variaciones de articulación de mano derecha.

<sup>2</sup>Audio disponible en referencias.

<sup>3</sup>Versión acortada debido a pautas de entrega. La versión original consta de una estrofa y un estribillo más.

### Unísono de voz superior de la armonía con la melodía principal

5

### Contramelodía en voces intermedias

9

13

17

### Contramelodía por 3eras Arpeggio como enlace entre secciones

21

Luego, en el primer estribillo la textura se desarrolla principalmente mediante la diferenciación de bajos articulados en los primeros tiempos del compás y un ostinato en las voces más agudas construido sobre la división del 5/8, sosteniendo un motivo melódico y ejecutado mediante un arpeggio (otra configuración).

### 2 Bajos + ostinato en voces agudas

25

29

33

Contramelodía

etc...

Luego repite el estribillo, pero ahora sobre una textura de rasgueo rítmico construido nuevamente sobre la clave del 5/8, con algunas variaciones (otra configuración). Por último, la canción se va en una especie de coda que ejecuta unos acordes en plaqué sobre la clave 3-2 y finaliza con unos arpeggios en el acorde final de tónica.

Por último, cabe destacar que ocurren varios cambios de compases entre las secciones. Algunos devienen de la construcción en sí de la melodía principal, y otros, de un dinamismo que se genera producto de los enlaces entre las partes.

## Conclusiones finales

A lo largo de éste trabajo se destacaron algunos de los elementos principales que caracterizan a la textura de las canciones de Edgardo Cardozo y Silvio Rodríguez en el formato guitarra y voz, estableciendo similitudes y diferencias entre ambos autores. Además, se evidenció la utilización de dichos recursos en una canción de producción propia.

A partir del análisis desarrollado se puede arribar a algunas conclusiones. En primer lugar, las texturas de acompañamiento presentan una gran variedad de recursos que, más que un "simple acompañamiento" de la voz, funcionan como elementos estructurales de las obras y las propuestas estéticas de cada uno de los autores. Generalmente se suele entender al acompañamiento como un plano más bien estático y secundario en términos jerárquicos de percepción. Si bien en las canciones las melodías ejecutadas por las voces se destacan por sobre otros materiales, en estos casos el acompañamiento de la guitarra ocupa un lugar significativo y muchas veces se entrelaza con esa figura principal, comunicándose constantemente con ella o incluso disputándole dicho rol jerárquico de figura principal. Esto se debe principalmente a la construcción de un tipo de acompañamiento que presenta mucho dinamismo en términos rítmico-melódicos y no se basa en estructuras estables constantes, como podría ser por ejemplo una canción acompañada solo con acordes plaqué o rasgueados mediante una célula rítmica regular.

Teniendo en cuenta esto, es importante destacar algunos recursos que se presentan de manera constante en los diversos ejemplos, y que en su alternancia y combinación, hacen a la singularidad de este tipo de acompañamiento. Principalmente podríamos decir que se trata de una textura contrapuntística caracterizada por la utilización de arpeggios donde se diferencian bajos del resto del relleno armónico. Los bajos, suelen presentarse con un grado significativo de movimiento melódico y no solo como mero sostén armónico, considerándose, por lo tanto, como *bajos melódicos*. Por otro lado, el relleno armónico se presenta en algunos casos por medio de notas pedales o arpeggios que construyen ostinatos melódicos creadores de polirritmias en la sumatoria con la melodía de la voz;

como así también por medio de rasgueos rítmicos que proponen otro dinamismo. En otros casos, encontramos materiales que se unen a la voz por medio de unísonos o armonizaciones por intervalos de 3ras o 6tas, generando de esta manera una difuminación de los límites entre figura y fondo. Y en relación a este aspecto, resulta relevante también destacar la presencia de contramelodías que se comunican constantemente con la melodía principal de la voz, proponiendo en algunos casos dos figuras complementarias.

Es interesante destacar que en la mayoría de los casos se utilizan cuerdas “al aire” en la guitarra (en algunos casos en tonalidades que lo permiten idiomáticamente y en otros se utiliza un capo traste), permitiendo así ésta variedad de recursos. También interesa destacar la utilización de ostinatos o claves como organizadores métricos estructurales de los arpeggios o los bajos, generando de ésta manera una especie de circularidad en el propio dinamismo de los recursos utilizados.

Todos estos elementos mencionados hacen que este tipo de acompañamiento se asemeje a una obra o pieza instrumental para guitarra solista, incluso que funcione como tal; y resulta sumamente interesante destacar cómo a pesar de que en ambos autores se utilizan casi los mismos recursos o herramientas (en términos técnicos), en cada caso la resultante sonora y estética es singular. Esto nos lleva a pensar que los elementos analizados se tratan justamente de recursos y herramientas, y no de fines en sí mismos. Es decir que las posibilidades que pueden surgir a partir de la vinculación y la utilización de los mismos son múltiples y depende del tratamiento que se haga de ellos, como así también de la búsqueda estética que se proponga.

Éste tipo de tratamiento de los materiales puede reducirse (sólo como un criterio de análisis) en dos ejes fundamentales, que de hecho se evidencian en los ejemplos analizados de ambos autores. En primer lugar, depende del tipo de abordaje armónico que se haga de estos recursos, ya que una armonía triádica o de tétradas (como en el caso de Silvio Rodríguez), de extensiones o simplemente de una lógica de movimiento melódico de las voces (como en el caso de Edgardo Cardozo), van a delimitar una sonoridad particular y una cierta cantidad de opciones de desarrollo de cada, estableciendo de esta manera cierta propuesta estética en cada caso. Por otro lado, el otro eje importante se trata del tratamiento o abordaje rítmico de estos recursos, ya que funciona como un eje estructural de cualquier música. Es decir que, dependiendo del tipo de compás, y de las diferentes posibilidades de acentuación dentro de cada uno, estos recursos van a variar significativamente, y van a delimitar (nuevamente) la propuesta estética. No es lo mismo construir un bajo melódico en un compás de 4/4 que en uno de 5/8.

Si bien este trabajo está circunscripto al análisis textural, focalizando la atención en la construcción del fondo llevado a cabo por la guitarra, es menester destacar que todos los recursos instrumentales destacados están al servicio de la canción, y por lo tanto de un texto. En consecuencia, la construcción literaria de ese texto y su articulación con la melodía, también van a delimitar sonoridades en la propuesta, comunicándose recíprocamente con todos los elementos del fondo de esa textura, estableciendo de esta manera sus múltiples poéticas.

Por último, a modo de cierre y teniendo en cuenta todo lo dicho hasta el momento, es interesante destacar la riqueza y la multiplicidad de opciones de las herramientas y los recursos analizados para la praxis musical en general. Estos materiales pueden servir como metodologías de análisis en canciones que presenten este tipo de tratamientos texturales, como así también pueden pensarse como recursos para la producción musical de canciones. Es decir, pueden utilizarse en la composición de canciones propias o en la construcción de arreglos para generar versiones de canciones de otros autores, y de esta

manera, servir como disparadores y elementos a explorar para desarrollar una búsqueda estética personal.

## Referencias

- Barletta, B. (2020). *Donde van las horas* [Canción].  
<https://drive.google.com/drive/folders/1tgzK3hyW7Bu1siUbjEKkC3RDKWn4aMey>
- Belinche, D. & Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp).
- Belinche, D. (2012). *Arte, poética y educación*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Cardozo, E. (2012). *6 de copas* [CD]. Altafonte Network S.L. (en representación de Club del Disco).
- Cardozo, E. (2018). *Las canciones del muerto* [CD]. Club del disco.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, S. (1978). *Mujeres* [CD]. EGREM.
- Rodríguez, S. (1992). *Silvio* [CD]. Lucio Alfiz producciones S.R.L.
- Rodríguez, S. (1994). *Rodríguez* [CD]. Fonomusic.