

mismo nombre, tendían a llenar el hueco entre un peligroso nacionalismo populista que intentaba ocupar el espacio que paulatinamente dejaba la bossa nova, y el tremendo impacto del movimiento de la Joven Guardia (con Roberto Carlos como máximo exponente) que introdujo en Brasil una visión simplificada de la música "for export" norteamericana tan bien definida por los mismos brasileños como el "ye, ye, ye". El tropicalismo tomó Cajuína y Coca Cola, géneros y elementos sonoros del más diverso origen con el vigor de la Joven Guardia y el rigor de la poesía concreta.

Dada su clara postura contra el régimen militar imperante en Brasil desde 1964, es tomado preso durante unos meses al igual que Gil, quienes en 1969 parten a su exilio en Londres. Para este momento ya tenía en su haber tres discos y una vertiginosamente creciente popularidad que lo elevó en esta situación a la categoría de figura mitológica. En Londres graba dos discos y a partir de su regreso hacia fines del '71 graba a razón de un disco por año, entre los que se encuentran trabajos con Chico Buarque, João Gilberto y otros músicos importantísimos de la música popular brasileira, además de sus viejos compañeros de batalla, Gal, María Bethania y Gil.

De formación no institucional, reconoce como fundamentales influencias a João Gilberto y al carnaval. Adora escuchar a Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Ray Charles, Steve Wonder, Los Beatles y más recientemente a Prince. Se alucinó escuchando los cuartetos de Beethoven. Su relación con músicos eruditos es a partir de (ya desde los '60) Julio Medaglia, Damiano Cozzella y Sandini Hohagem, pero es con Rogerio Duprat con quien más se entendió y trabajó conjuntamente. Duprat establece vínculos con músicos populares a través de los poemas concretos, realizando en el campo de la mesomúsica varios de los arreglos de discos de Gil, Caetano y Chico Buarque, siendo fundamental su aporte para la consolidación del sonido "tropicalista" (33).

Hacia 1975 Caetano edita dos discos: *Qualquer Coisa* (34) y *Joia*, dos facetas de un trabajo donde resume su amplia postura como creador e intérprete. El segundo de ellos quizá sea uno de sus trabajos

más logrados. De él se analizarán las siguientes canciones: Asa, Joia, Gua, Gravidade y Tudo Tudo Tudo.

Asa

Pássaro um
Pássaro pairando
Pássaro momento
Pássaro no ar
Pássaro um
(Pa . . .) Parou
Pousa
Parou
Repousa
Pássaro sum
Pássaro parado
Pássaro silêncio
Pássaro ir
Pássaro ritmo
Passa voou
Passa avoou
Pássaro par

Esta canción se estructura sobre la base de tres elementos sonoros de intensidad invariable. Dos de ellos están compuestos por instrumentos de percusión de parche de registro agudo. El primero (o elemento A y más grave de los dos) marca constantemente un pulso dándole al hecho musical un marco sumamente regular, mientras que el segundo (o elemento B) marca el contratiempo, sólo que sus apariciones son aisladas e imprevistas, como lo es también la cantidad de ataques que realiza cada vez que aparece, transformándose entonces este elemento en un factor de irregularidad, de sorpresa. Cuando el mismo realiza ocho ataques seguidos y por ser su intensidad más fuerte que A, el pulso tiende a correrse una corchea, volviendo a acomodarse ante su desaparición y la aparición de la voz.

El elemento C es el encargado de llevar el texto mediante una voz de registro medio que canta una melodía con el siguiente repertorio de sonidos: la, si, do, do sost. mi, fa sost. que constituye un modo con polaridad en la, sonido al cual se recurre constantemente.

El texto se repite dos veces; pueden establecerse así dos grandes unidades formales que, salvo leves variantes de duplicación de voces, se repiten exactamente igual, otorgándole una característica de aparente regularidad a la macroforma. Cada una de estas unidades formales se divide en tres más pequeñas, de las cuales las dos primeras son rítmica y melódicamente iguales ("Pássaro um ... repousa" y "Pássaro sum ... avoa", respectivamente), y una tercera, mucho más breve ("Pássaro par") que aparece aislada e imprevisamente. Así la regularidad comienza a perderse hasta llegar a una microforma irregular. La métrica está dada por las apariciones del texto y sus acentuaciones naturales, por lo que tanto en "Parou Pousa Parou Repousa" el compás parece desplazarse una negra, lo que actúa como un nuevo factor de irregularidad dentro de una aparente regularidad.

La duplicación a la octava superior o superior a inferior a la vez de la voz central realizada de manera esporádica e irregular, se transforma en un factor sorpresa, único elemento de variación entre las unidades formales 1 y 2 junto con la sorpresiva detención del elemento A sobre el final de la segunda, lo que provoca una especie de detención o aparente final sobre "Pássaro par".

También es sorpresiva la aparición de la breve unidad formal 3, que después de un pequeño silencio recupera la pulsación pero introduce elementos totalmente nuevos como lo son el timbre de las flautas (u ocarinas), la improvisación de una o dos de ellas, alguna otra altura y fundamentalmente la variación dinámica, la cual, a través de un "diminuendo" determina el final "real" del hecho musical. Este "diminuendo" está realizado por medio de la consola de grabación, lo que da la sensación de cierta continuidad. La inclusión de esta última unidad formal rompe la regularidad macroformal planteada por las unidades formales 1 y 2, de la misma manera en que la célula rítmico-melódica que canta "Pássaro par" rompe la regularidad formal interna de cada una de ellas.

Las diferentes relaciones de regularidad-irregularidad ya descritas, planteadas siempre a través de elementos mínimos, como otras características ya analizadas, hacen de Asa un hecho musical adiscursivo, en el que no se desarrolla nada, jerarquizando el simple transcurrir del tiempo, un "momento". Esto, en íntima relación con el texto (de tipo concreto), en el que no se describe nada y sí se repite casi constantemente la palabra "pássaro" (como factor de regularidad), pájaro que sólo ocupa un espacio y un tiempo indicado por palabras de diferente acentuación y cantidad de sílabas (factor de irregularidad).

Joia

Beira de mar, beira de mar
beira de mar é ha América do Sul
Um selvagem levanta a braço
Abre a mão e tira um caju
Um momento de grande amor
De grande amor
Copacabana, Copacabana,
Louca total e completamente louca
Am menina muito contenta
Toca a Coca Cola na boca
Um momento de puro amor
De grande amor

Los elementos sonoros que componen Joia pueden agruparse en dos estratos que se mueven de manera sumamente independiente uno de otro. El primero de ellos se caracteriza por la presencia de una fuerte pulsación por parte de una guitarra que toca incesantemente un mismo sonido, un parche agudo percutido en los primeros compases simultáneamente con la guitarra, realizando luego una figuración rítmica en 4 x 4 que permanece invariable hasta el final del hecho musical; unos parches de registro medio que en un comienzo parecen afianzar un compás de 12 x 8, una pandereta que comienza

en el cuarto compás marcando el tiempo fuerte y que en el compás 10 realiza una figuración en 4x4 variando levemente en el compás 13 para mantenerse inmutable hasta el final, y por último un parche muy grave con ataques aislados irregulares en intensidad sumamente suave. El resultado final del estrato es de una intensidad suave, reiterativo en sí mismo aunque su trama posea un pequeño movimiento interno dado por los tresillos de los parches medios y la irregularidad del parche grave. El mismo parece venir desde antes de la percepción del primer sonido de la canción. Esto está logrado a través de un crescendo y un disminuyendo respectivamente desde la consola de grabación y no desde los instrumentistas. Este estrato pasa a segundo plano al aparecer las voces y se ve realzado al desaparecer las mismas, constituyéndose en una especie de marco contenedor del texto.

El segundo estrato o “estrato melódico” es el que lleva el texto, sin duda el gran estructurador formal de esta canción. Lo que sucede antes de la aparición del mismo funciona como una introducción comenzando la primera gran unidad formal en “Beira de mar ...”, mientras que la ausencia de texto durante un tiempo relativamente largo luego de “De grande amor” (la primera voz) crea expectativa para la vuelta del mismo, comenzando la segunda unidad formal en “Copacabana ...”. Este estrato se desenvuelve a través de dos voces sobregrabadas por el propio Caetano Veloso (lo que da una gran homogeneidad tímbrica) que se mueven monorrítmicamente por intervalos paralelos de cuarta justa sobre un sonido pedal dado por una guitarra, estableciéndose éste último como punto de reposo por aseveración. Si se toma este sonido como referente de reposo y se lo relaciona con el repertorio de sonidos en que se desenvuelven las voces, se podrán definir según el momento, diferentes modos sobre la misma tónica.

Entre ellos el pentatónico (Beira de mar ... América do Sul / Copacabana ... completamente louca), un balanceo entre el mixolidio y el lidio (Un selvagem ... cajú), definiéndose sobre el final de cada gran unidad formal-textual, un clima que lleva más hacia el modo mixolidio. Esto también es ambiguo puesto que en ningún momento aparece el *mi bemol* y porque en ninguna de las voces aparece en

los finales de frase la nota fa. Este procedimiento, junto con una permanente intensidad suave, actúa como factor de continuidad.

A su vez, la cuarta justa es un intervalo que, tratado como en esta canción, hace perder total referencia con el sistema tonal y provoca una desjerarquización entre los sonidos que la componen.

Un elemento fundamental de esta canción es la variación métrica del estrato melódico en el que se establecen compases de 5, 7, 3 y 8 pulsos con el consiguiente desfasaje de acentuaciones con el 4x4 que impera en el otro estrato, coincidiendo las mismas sólo en los comienzos de las unidades formales. Esto se transforma en un factor de irregularidad dentro de cada unidad formal pero de "casi" regularidad en lo macroformal dado que hay sólo dos pulsos más en la segunda unidad formal que en la primera, repitiéndose los mismos esquemas rítmico-melódicos. Las polimetrías logran, en este hecho musical, realzar al pulso como elemento estructurador profundizando la independencia entre ambos estratos y dar imprevisibilidad al discurso, constituyendo junto a los otros ya apuntados una totalidad no discursiva.

El pulso, marcado constante y obsesivamente, el elemento modal, el intervalo de cuarta entre las voces y los timbres elegidos dan a la canción un clima referenciable al estrato étnico de nuestro continente, al salvaje que "levanta o braço. Abre a mão e tira un cajú". En el texto se observa el principio tropicalista, esa especie de vale todo ya que junto al salvaje, una "menina muito contenta. Toca a Coca Cola na boca", lo que ocurre como un todo en "Un momento de puro amor. De grande amor".

Gua

Agua guanaí guaraná

En Gua también se plantea la presencia de dos estratos. Al estrato A lo llevan adelante la calimba y la percusión de parches. Estos

instrumentos realizan cada uno un esquema rítmico por compás que se mantiene invariable durante todo el hecho musical, siempre con una misma intensidad suave. Si bien la calimba se encuentra en un plano auditivo levemente superior, ambos instrumentos crean una gran homogeneidad tímbrica que actúa con su ritmo sincopado como factor de regularidad.

La calimba utiliza sólo los siguientes sonidos reordenados por terceras: do, mi, sol, si b, formando una estructura referenciable al acorde mayor con séptima menor con típica función dominántica en el contexto del sistema tonal, pero que al repetirse invariablemente "sin resolver", neutraliza su condición de acorde tensionante y se transforma en un factor de continuidad que mantiene siempre atento al oyente.

Al estrato B, que salvo los dos primeros compases ocupa siempre el primer plano de audición, lo componen principalmente las voces, mientras que la guitarra juega un papel de nexo entre ambos estratos. La misma emplea el mismo repertorio de sonidos que la calimba con el único agregado del re, y a excepción de los tres primeros sonidos quita el do, formando ahora ambos instrumentos un acorde mayor con séptima menor y novena mayor de idéntica función dominántica en el sistema tonal. La guitarra introduce estos sonidos de manera irregular, no obvia (como se podrá observar en el desfase de semicorchea entre el segundo y el tercer do con respecto a la distancia entre el primero y el segundo), manteniendo el primer plano en la audición hasta el compás 11. En el compás 12 se "regulariza" conformando un esquema rítmico que se repetirá por compás hasta el compás 41, pasando de esta manera a formar parte del estrato A, incorporándose como un todo a la calimba y a los parches.

La voz aparece en el compás 12 mediante un acontecimiento sonoro a de tres sonidos (ya escuchados en la calimba). Luego se introduce el texto a través de una melodía que sólo incorpora el sonido fa al repertorio de alturas escuchadas hasta el momento, dándole a la misma una característica modal mixolidia con tónica do. Si bien este nuevo acontecimiento sonoro (b) culmina en esta tónica, lo hace sobre parte débil de tiempo débil, dejando a esta melodía "abierta"

y otorgando continuidad al hecho musical. Este acontecimiento se repite 5 veces, lo que crea una sensación de continuidad y regularidad que se rompe en el compás 37 al faltar su aparición, provocando de esta manera un vacío sorpresivo, imprevisto, dado que el oyente desea de alguna manera seguir con el reposo relativo que provoca la sucesiva repetición de este elemento. También es sorpresiva la aparición del acontecimiento sonoro **a**, ahora variado levemente en su duración y en la distribución interna de sus silencios y células rítmicas.

En el compás 41 aparece sin previo aviso el acontecimiento **b** (**b'**) con variaciones en la intensidad y en la tímbrica. Pero esta vez se repetirá sólo dos veces, creando un nuevo factor de irregularidad al aparecer sorpresivamente el acontecimiento **c** al eliminar el compás de separación entre cada acontecimiento **b**, ocupando ahora la guitarra un lugar en el estrato **B**. **c** es irregular en los primeros cinco de los nueve compases que ocupa, "regularizándose" luego para "modular" hacia el estrato **A** y dejar lugar a la aparición del acontecimiento **a**" (nueva variación de **a**). Posteriormente la guitarra vuelve a ocupar un primer plano momentáneo (**C'**) fabricando el único momento más o menos previsible a través de un leve crescendo en el compás 64 que dará pie a una nueva aparición del elemento **b**, que se repetirá dos veces enteras para luego "disolverse" con un disminuyendo desde la consola de grabación, repitiendo varias veces su última célula rítmica levemente variada.

El estrato **A** permanecerá inmutable un par de compases más para también realizar un disminuyendo desde consola creando una sensación de continuidad a manera de final "abierto". Por otro lado, el comienzo también es ambiguo puesto que la introducción de la tos también da la sensación de comienzo "abierto" pues el toser es algo que los cantantes e inclusive los instrumentistas hacen frecuentemente antes de comenzar a interpretar un hecho musical.

En definitiva, este hecho musical se construye sobre la base de un "marco contenedor" con un alto índice de regularidad y continuidad (estrato **A**) por encima del cual se suceden irregular e im-

previsiblemente tres elementos mínimos o acontecimientos básicos, siendo en sí mismos; a: irregular, b: regular y c: irregular.

Las unidades formales están dadas por cada aparición de estos acontecimientos, los que tienden a romper el discurso quebrando imprevisiblemente lo que venía sucediendo hasta el momento. La extensión temporal en número de compases que ocupan cada uno de ellos cada vez que aparecen es la siguiente; introducción: 12, a: 5, b x 4: 16, a': 4, b' x 2: 7, c: 9, a'': 6, c: 2; y 10 la unidad formal final. Evidentemente esto forma un todo irregular y adiscursivo, donde se ve anulada totalmente la relación causa-efecto entre sus componentes, no "desarrollando" ninguno de ellos.

La calimba, instrumento de origen africano, los timbres elegidos en la percusión, lo modal y todos los elementos sonoros en general crean un sonido total que se relaciona inmediatamente con el estrato étnico. Esto, en íntima relación con el texto, compuesto de sólo tres palabras con un sílaba en común (lo que constituye un elemento mínimo en sí mismo) y que sólo enumera elementos tan naturales como el agua o el guaraná, bebida hecha de la semilla de la planta del mismo nombre abundante en la selva amazónica. Se comprueba entonces que el texto y lo sonoro tienen una misma significación empleando, ambos, elementos mínimos, como el agua.

Gravidade

Asa asa asa asa
Não ter asa
Pedras no fundo do azul
Agua agua agua agua
barbatana
Seixo rolando no leito
Chama chama chama chama
Nada nada
Sonho afogado no ar

Asa asa asa asa	}	2
O vento entre pela casa		
Pedra de sono na cama		
Sonho no fundo do leito		
Brasa debaixo da cinza		
Anjo no peito da terra		
Asa no fundo do sonho		

Asa asa asa asa	}	1
Rio infinito do leito de um rio		
Seixo seixo seixo seixo		
* destinudo destinudo		
destinudo destinudo		
destinudo destinudo		
destinudo destinudo		

* Palavra criada aparentemente (no se posee el dato exacto) por la suma o superposición de las palabras **destino** y **nudo**.

De acuerdo a una de las dos interpretaciones del título, de preñez o embarazo por un lado y de ley física por otro, probablemente en concordancia con la segunda acepción, esta canción se basa en una especie de “caída continua” de cada uno de sus elementos y las relaciones de atracción y rechazo de cada uno de ellos, lo que provoca una cierta sensación de circularidad, tanto en lo micro como en lo macroformal, tanto, por ejemplo en (1) (ver texto) como en (2).

En el terreno de las alturas, la voz canta silábicamente el texto sobre un repertorio de sonidos que forman un modo con tónica si, cuyos intervalos característicos a partir de esta nota son la cuarta aumentada y la séptima menor, lo que no lo hace referenciable a los antiguos modos gregorianos.

En la voz podemos encontrar el factor antes apuntado de “gravitación”. Si se toma como elemento melódico genérico a aquél que aparece en la unidad formal 1, se verá que el mismo puede dividirse en tres partes: a, b y c. La parte a es la encargada, a través de un diseño melódico ascendente, de crear la tensión suficiente para luego

“caer” mediante las partes, **b** y **c** con diseños melódicos descendentes. Al repetirse este elemento completo tres veces, con idéntico intervalo de separación temporal entre cada una de las apariciones, forma una unidad formal reiterativa en sí misma. Lo mismo ocurre con la unidad formal 2, sólo que esta vez no se incluye la parte **b** del elemento melódico y lo que sí se repite seis veces (sin separación entre cada una de las repeticiones) es la parte **c**, justamente la que más peso gravitacional posee. Generada así una especie de sucesión de “caídas” que crean la expectativa de cuál será la última, convirtiéndose tanto sus repeticiones inesperadas como su final imprevisible en factores de sorpresa. La unidad formal 3 tampoco posee la parte **b** y es la única no reiterativa en sí misma. El factor sorpresa está dado en este caso por el imprevisto giro melódico **d** que crea un centro de relativo reposo y aparente final sobre *mi sost.*, pero más que por este giro o por razones armónicas, esta sensación de final está dada por una especie de detención en la pulsación y la extensión natural de las resonancias de la voz y de los instrumentos. Es toda una sorpresa la aparición de la unidad formal 4, que vuelve a desprenderse de la parte **b** y que repite al igual que la unidad formal 2 la parte **c** sólo que esta vez cada repetición está separada por cuatro pulsos. Ahora sí el final “real” de la canción está dado por un *rallentando* que culminará sobre la tónica original del modo elegido.

A nivel comparativo, se observa una gran irregularidad entre las unidades formales en cuanto a la duración total de cada una como a su conformación interna, aunque cada una sea regular en sí misma y deriven todas de un mismo elemento melódico generador y el resto de los elementos estructurales sean los mismos.

Otro elemento sonoro de fundamental importancia en la estructuración de esta canción es el indicado con la letra **A** en la partitura. Se compone de un solo acorde que, aunque con leves variantes (en cuanto a duración de resonancias), es ejecutado por la guitarra. Además de cumplir con una función de introducción, sirve como nexo o elemento articulatorio entre las unidades formales 1 y 2 y entre ésta y la 3, como así también entre las unidades formales internas de la 1. La conclusividad del elemento melódico, al terminar sobre

su tónica, se ve superpuesta al elemento A que se impone inmediatamente por su métrica en 3 x 4 (el elemento melódico está en 2 x 4) y que, por ser lo primero que se escucha en la canción, cada vez que aparece se transforma en un punto de referencia al comienzo de la misma, en una especie de "volver a empezar", volviendo a articularse por superposición (esta vez de 8 pulsos) con la unidad formal o elemento melódico siguiente. A su vez, el acorde que lo compone se genera a partir del mismo sonido tónico del modo melódico con una estructura mayor con séptima menor y novena mayor, típica de la función dominante del sistema tonal. Esto genera una situación ambigua, de reposo por un lado, pero tensionante por otro, realizada por la repetición.

Dentro de la misma unidad formal 1 y, sintetizadamente, dentro de la unidad formal 4 (A'), también se utiliza el elemento A como articulación entre las unidades formales menores.

La polimetría en la superposición se rompe en el cuarto compás (en 2 x 4) de cada unidad formal para dar lugar en el quinto a la aparición homorrítmica de un grupo de instrumentos (piano, flauta, bajo eléctrico, platillo y también la guitarra pero con una intensidad mucho más suave) cuyos ataques, intensidades y resonancias actúan entre sí formando un timbre total, homogéneo y compacto, en el que no es posible reconocer con precisión cada uno de ellos. Este hecho sonoro a la manera de un enmascaramiento tímbrico, realiza una sucesión de acordes (todos mayores) en los que prevalecen los movimientos estructurales (35) de quinta ascendente y de segundas, lo que da a la misma un carácter mucho más modal que tonal, en total y lógica relación con el elemento melódico. En el plano armónico entonces, también se da un proceso de "caídas" sucesivas a través de movimientos cadenciales plagales que terminan por reposar en un acorde con tónica si cuyas características estructurales ya fueron descriptas. En la partitura se optó por el cifrado americano por una razón de comodidad en la escritura de la misma.

De esta manera, en **Gravidade** cada elemento rueda o gravita sobre sí mismo y sobre los demás, dándole coherencia a un total adiscursivo, reiterativo, "Rio infinito no leito de um rio".

Tudo Tudo Tudo

Tudo comer

Tudo dormir

Tudo no fondo do mar.

Esta canción, con arreglo de Perna Fróes, está realizada en base a un único elemento melódico (que contiene en sí mismo todo el texto) tratado contrapuntísticamente a tres voces a la manera de un organum medieval en modo frigio sobre tónica *mi*. Las tres “voces” o líneas melódicas fueron sobregrabadas por el mismo Caetano Veloso, lo que le da una gran homogeneidad tímbrica. La voz central se encuentra en un muy primer plano en la audición (mp), la voz grave en un segundo plano (p) y la voz aguda en un casi imperceptible tercer plano (pp).

Este elemento melódico se repite de igual manera cinco veces, más una sexta con una pequeña variación rítmico-melódica y un acentuado rallentando, aunque sin variar en ningún momento la intensidad general suave ni los intervalos de tiempo entre cada aparición de este elemento melódico. Todo esto se transforma en un elemento de gran regularidad, apoyado por un lento pero sólido pulso marcado por las palmas sin acentuación o variación de intensidad alguna hasta casi el final del hecho musical, donde una pequeñísima variación rítmica y su posterior “desaparición” se transforma en todo un factor de sorpresa.

Así como cada comienzo del elemento melódico actúa como articulación de la macroforma, cada comienzo de las tres unidades formales internas del mismo (las dos primeras rítmicamente iguales y la tercera con una pequeña variación que la prolonga) delimitan la métrica de la canción, la que de todas maneras se encuentra en un segundo plano de jerarquía con respecto al pulso en sí mismo.

Los factores de regularidad hasta ahora enunciados dan lugar al oyente a centrar su atención en una especie de modulación del

no texto al texto, desde la "bocca chiusa" hasta la inteligibilidad total del mismo en la quinta repetición del elemento melódico. El texto va apareciendo o develándose de manera irregular a través de la utilización de diferentes recursos vocales.

Tanto la "simplicidad" del elemento melódico como del texto y el sonido "cuidadosamente desprolijo" de las palmas hacen de esta canción un hecho musical sumamente acabado en el que un breve espacio de tiempo adquiere notable importancia.

Ia omin bum

Ia **omin bum**, aunque forma parte de un disco trece años posterior a Joia, repite el esquema de dos estratos de las canciones Joia y Gua, y como se verá más adelante, de Badavé. El primero de ellos (o estrato A) está compuesto por instrumentos de percusión de parche tenso del tipo de las tumbadoras, realizando homorítmicamente un esquema de 12 corcheas, las que pueden agruparse indistintamente en $5 + 7$ o $7 + 5$ por la acentuación que producen los dos grupos de semicorcheas sobre la corchea siguiente, conformando así un tipo de compás muy poco frecuente para los oídos medios occidentales, una trama aparentemente irregular (lo es en sí misma por compás), tensionante, que se equilibra con su constante reiteración y pareja intensidad.

El segundo estrato (o estrato B) está compuesto por una voz solista y un grupo de voces masculinas al unísono, diferenciándose como dos sub-estratos que realizan un interesante juego de planos sonoros a través de las intensidades y de procedimientos técnicos de grabación que hacen que en diferentes momentos un sub-estrato parezca más "cercano" o más "lejano" que el otro. La melodía que realizan se despliega en el ámbito de una octava en el modo mixolidio con tónica sol. La misma repite un esquema rítmico-melódico que coincide con el breve texto de la canción. Este esquema ocupa 24 negras, estructurándose en dos unidades formales menores de 12

negras, rítmica y melódicamente iguales a excepción del último sonido de cada una. La primera queda en suspenso sobre la nota **re**, dominante del modo, y posee un ataque más, mientras que la segunda termina en la tónica del modo sobre parte débil de tiempo. Esta relación causa-efecto o antecedente-consecuente es neutralizada por el tratamiento rítmico interno de cada una de estas unidades formales menores, por su reiteración y por la relación de este estrato con el estrato A.

Ambas unidades formales del esquema melódico básico se estructuran idénticamente con acentuaciones cada 5, 3 y 4 negras, sucesivamente, lo que se torna un factor de irregularidad. Si bien estas 12 negras ocupan un tiempo que es exactamente el doble de las 12 corcheas del esquema rítmico en que se basa el estrato A, no coincide ninguna de las acentuaciones, lo que crea una polirritmia que da gran independencia a ambos estratos.

Así como existe un juego de planos sonoros entre las voces y la voz solista del estrato B, ocurre lo mismo entre éste y el estrato A. Mientras A permanece incólume con una intensidad fija (salvo el disminuyendo final), B parece venir desde más atrás (o más abajo si se lo prefiere) y mediante un crescendo se sitúa apenas adelante (o arriba) que A sobre el final del segundo sistema. Posteriormente (sobre el final del cuarto sistema), mediante un sorpresivo cambio de intensidades, vuelve a pasar a segundo plano, alternando luego su posición en el quinto sistema hasta volver a jerarquizarse la percusión en la última parte del hecho musical hasta el disminuyendo final de tres compases realizado vía consola de grabación.

Aunque el tratamiento de las polirritmias pueda resultar en sí mismo un elemento sumamente interesante de esta canción, en realidad lo que se valoriza en la misma es el transcurso del tiempo, paradójicamente, aquéllas dan una sensación de liviandad o circularidad ante el desplazamiento de los acentos, los cuales surgen "naturalmente", libres de todo artificio externo.

Tanto la percusión obsesiva aparentemente irregular, como la melodía modal, crean el clima mítico-ritual (referenciable al estrato étnico) necesario para contener un texto de gran fuerza fonética que