

Análisis literario y formal estructural de cuatro canciones populares de Cuenca-Ecuador, representativas de los años sesenta del siglo XX

Literary, and formal structural analysis of four popular songs from Cuenca-Ecuador, representatives of the sixties of the twentieth century

Carlos Freire-Soria¹ , Carlos Andrade-Bayona²  y Jannet Alvarado-Delgado¹ 

¹ Universidad de Cuenca, Av. 12 de octubre y Don Bosco, Campus Yanuncay, Cuenca, Ecuador.

² Asesoría en Investigación Académica (AiA), Oficina 506, Edificio Cámara de Industrias de Cuenca, Av. Florencia Astudillo, Cuenca, Ecuador.

Correspondencia: cgfreiresoria@hotmail.com

Recepción: 6demayode2021- **Aceptación:** 15dejuniode2021 – **Publicación:** 15 de junio de 2021

RESUMEN

Se realiza un análisis literario y formal estructural de cuatro canciones populares de Cuenca-Ecuador, representativas de los años sesenta del siglo XX, que tuvieron gran difusión en las radios cuencanas de la época. Para el efecto, se aplica una propuesta metodológica que aborda el objeto de estudio desde los niveles poético, semiótico, temático e ideológico. A su vez, se aplica un análisis formal estructural a aspectos como la melodía, armonía y ritmo. Se concluye que las baladas *El baladí* y *La calle de los olvidados* cuentan historias de amor no correspondido, en las que la mujer es tratada bajo estereotipos peyorativos; mientras que en la balada *Carril de colegiala* se aborda el tema de la nostalgia adolescente, a través de un imaginario que alude a la etapa colegial. Por su parte, *El rock de los chinitos* recurre a textos y figuras literarias que apuntan al reforzamiento de la rítmica de la canción. En lo musical, las cuatro canciones se caracterizan por presentar estructuras rítmicas, melódicas y armónicas fácilmente asimilables, en las que es notoria la influencia de artistas españoles, mejicanos y argentinos.

Palabras clave: música popular, análisis musicológico, balada, música bailable.

ABSTRACT

A literary, and formal structural analysis is carried out of four popular songs from Cuenca-Ecuador,

representative of the sixties of the 20th century, which were widely disseminated on Cuenca radio stations at the time. For this purpose, a methodological proposal is applied that addresses the object of study from poetic, semiotic, thematic, and ideological levels. In turn, a formal structural analysis is applied to aspects such as melody, harmony and rhythm. It is concluded that the ballads *El baladí* and *La calle de los olvidados* tell stories of unrequited love, in which women are treated under pejorative stereotypes; while in the ballad *Carril de colegiala* the theme of adolescent nostalgia is addressed through an imaginary that alludes to the college stage. For its part, *El rock de los chinitos* uses texts and literary figures that aim to reinforce the rhythm of the song. In the musical, the four songs are characterized by presenting easily assimilable rhythmic, melodic and harmonic structures, in which the influence of Spanish, Mexican and Argentine artists is notorious.

Keywords: popular music, musicological analysis, ballad, tropical music.

INTRODUCCIÓN

Los primeros acercamientos al estudio de la música popular ecuatoriana fueron realizados por compositores académicos como Segundo Luis Moreno (1882 - 1972), Juan Pablo Muñoz Sanz (1898 - 1964) y Luis Humberto Salgado Torres (1903 - 1977), quienes consideraban que uno de sus elementos constitutivos era la música indígena, elemento sonoro importante en el mestizaje cultural ecuatoriano.

En lo que respecta al siglo XXI, es importante destacar el aporte de autores como Pablo Guerrero, connotado documentalista de las músicas del Ecuador, quien ha publicado diversos trabajos acerca de la música popular en el país, entre los que destaca su *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (2002). Juan Mullo Sandoval, investigador musical, músico y compositor, en su libro *Música Patrimonial del Ecuador* (2009) plantea que la influencia extranjera de principios del siglo XX resultó decisiva para su desarrollo. Ketty Wong, autora de la investigación *La Música Nacional, identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (2013), concluye que el género de música popular más representativo del Ecuador es el pasillo, género en torno al cual, Mario Godoy Aguirre publicó el libro *El pasillo en América* (2018), un estudio completo en tres tomos que incluye, además, un anexo de partituras.

A su vez, y dentro del ámbito específico de esta investigación, que es la música popular en Cuenca, se debe apuntar a los aportes parciales realizados por algunos autores. Es el caso de la investigación realizada, entre 1909 y 1912, por el periodista Tarquino León, que consistió en un abordaje sobre músicos populares azuayos en diversos artículos publicados en el semanario salesiano *El Granito de Arena*. En 1956, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, publicó la obra *Dedos y labios apolíneos* (1956) de José María Astudillo Ortega, trabajo que destaca el aporte de los compositores

y músicos cuencanos de los siglos XIX y XX. En 1978, el compositor e intérprete Rafael Carpio Abad publicó su autobiografía *Vida y andanzas de Rafael Carpio Abad*; en ella describe aspectos sociales de la comunidad cuencana y explica detalles de su propia actividad compositiva y musical. En el 2011, la Universidad de Cuenca publica la tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical Archivo Musicográfico Virtual: *Música y Músicos de Cuenca, siglos XIX y XX*, de Carlos Freire Soria.

Por su parte, la tesis de doctorado en Música, especialidad Musicología: *Música y literatura en Cuenca: el pasillo, performatividad, identidad e historia (siglos XX y XXI)* (2016), de Jannet Alvarado, aborda el apareamiento, evolución y trascendencia del pasillo en Cuenca y la región. Dicho estudio se complementa con el análisis literario y estético de pasillos de diversos autores, épocas y tendencias compositivas.

Los trabajos referidos contribuyen a visibilizar, sistematizar y difundir la música popular ecuatoriana y cuencana, al tiempo que permiten establecer metodologías musicológicas que caractericen su versatilidad, riqueza conceptual e importancia social.

METODOLOGÍA

A continuación se desarrolla un análisis literario y formal estructural de cuatro canciones de música popular de Cuenca-Ecuador, representativas de los años sesenta del siglo XX, que tuvieron gran difusión en las radios cuencanas de la época. Con la finalidad de ofrecer una visión general de las tendencias estéticas, líricas y musicales que se consolidaron gracias a varios factores, entre ellos la programación radial, se seleccionaron dos canciones representativas del género balada pop, una de la música popularailable y una de la balada romántica.

Para el análisis de cada una de las canciones seleccionadas se aplica libremente la propuesta metodológica desarrollada por Moscoso (1999), para su estudio de la canción de rocola, en la que aborda el objeto de estudio desde cuatro niveles: i) nivel estético o poético, caracterizado por la presencia de imágenes y símbolos, que lo distinguen del lenguaje cotidiano; ii) nivel semiótico, pues interesa abordar cómo se manifiesta el texto a través de sus diferencias exteriorizadas en la forma del contenido, la “arquitectura del sentido” que tendrá su más pura expresión en el tipo de enunciado que corresponde a la poesía; iii) nivel temático, destacándose los distintos temas con sus particulares significaciones, a través de las cuales se entablará estrecha vinculación con la semiótica; y iv) nivel ideológico, que presenta un carácter paraliterario, marginal a la literatura y a la lingüística, y que refleja la esencia del ser social, del yo de la voz lírica potenciado al nosotros que se encuentra circunscrito a un entorno o marco relacional.

ANÁLISIS LITERARIO Y FORMAL ESTRUCTURAL

El baladí, de Paúl Sol

Análisis literario

Se seleccionó la canción *El baladí*, compuesta e interpretada por el artista lojano Paúl Sol, nombre artístico de Hernán Salas Eguiguren (1942 - 2021), en virtud de que resulta representativa de la música popular moderna transmitida por las emisoras cuencanas durante los años sesenta. Es importante efectuar, en primera instancia, un análisis literario del texto de la canción. A continuación, se transcribe el texto completo:

El baladí

/

- (1) Tengo fija la mirada en el horizonte,
- (2) mi nostalgia es infinita, no encuentro calma;
- (3) no tienes ni sentimientos,
- (4) tú me engañaste sin compasión,
- (5) yo he sido solo un juguete de tus caprichos,
- (6) un baladí.
- (7) Hoy me encuentro destrozado
- (8) entre el recuerdo;
- (9) tu figura es mi fantasma que me persigue,
- (10) eres un dardo que me asesina,
- (11) eres la espina de la traición.
- (12) quiero borrar de mi memoria, quiero arrancarte del corazón.

En primer lugar, se realiza el análisis a la estructura interna del texto, para lo cual es necesario identificar las distintas partes que lo componen: la primera está expresada por los dos primeros versos: “Tengo fija la mirada en el horizonte, / mi nostalgia es infinita, no encuentro calma”. En esta sección el hablante lírico se presenta en primera persona para describir un estado de profunda añoranza y nostalgia, alguien que está a punto de llegar a una situación desesperada.

Los versos que integran la segunda parte del texto describen las razones para el estado de desesperación y añoranza del hablante lírico: “No tienes ni sentimientos / tú me engañaste, sin compasión / yo he sido solo un juguete de tus caprichos / un baladí”. A través de estos versos se identifica al personaje amado como alguien cruel y escaso de sentimientos, que contrasta con la pusilanimidad expresada por el hablante lírico, sintetizada en un adjetivo que lo define y que, al mismo tiempo, otorga el título a la canción: *El baladí*.

La tercera parte de la canción posee una estructura similar a la primera. En ella se reitera el estado de desesperación y tristeza expresado en los dos primeros versos. “Hoy me encuentro destrozado / entre el recuerdo.” Y así mismo, se explica tal estado de desesperanza como resultado de las características del personaje amado. Además, se refiere a la traición como la acción que ha sido cometida por el ser amado y que explicaría la desesperación del hablante lírico; ello se constata en los siguientes versos: “Tu figura es mi fantasma que me persigue / eres un dardo que me asesina

/ eres la espina de la traición.” El texto concluye con el deseo, puramente retórico, del hablante lírico de borrar de su memoria la figura de la persona amada.

El texto lírico de la canción *El baladí* se inscribe en la corriente tradicional de la canción popular que tiene al amor como eje central, y en el que la mujer, o las múltiples y variantes concepciones de mujer (Martínez, 2006), se constituyen en parte fundamental de la temática de los cantautores iberoamericanos, no solo por su clásica asociación con los temas amorosos, sino como partícipes de las nuevas sociedades imaginadas y recreadas por tales artistas. A su vez, la letra de la canción se aproxima a aquel recurrente concepto que define a la mujer como dueña de ciertos estereotipos: traicionera, cruel, insensible o manipuladora (Guarinos, 2012) y cuya víctima es el varón; el cual, debido a las “perversas artimañas” de ella, pasa de ser el sujeto conquistador a conquistado.

Análisis formal-estructural

Estructura: Introducción - A - B (suspensivo V) - repetición de introducción - A - B (conclusivo I).

Esta balada (ver imagen 1) se desarrolla en un compás de cuatro por cuatro; está basada en una estructura de motivos de dos compases con sus respuestas de la misma métrica tanto en la introducción como en “A” y en “B”. En “B” los motivos conforman frases de ocho compases. En suma, toda la obra consta de un período regular de treinta y dos compases con repetición.

La armonía –muy usual en las baladas de los años sesenta– utiliza en “A” los acordes tonales IV, V y I, mientras que en “B” recrea la típica progresión baladística: I, VII, correspondiente a la escala modal menor natural VI y V7 (séptima de los acordes tonales en “A” como son IV, V y I y en “B” recrea la progresión I, VII, correspondiente a la escala modal menor natural, VI y V7 (séptima de dominante). El primer período concluye en séptima de dominante suspensivo y el segundo en tónica.

La melodía sirve al texto en métrica y acentos, evidenciando el argumento normalizado de traición y olvido provocados por la mujer.

La versión original está arreglada para conjunto de metales con teclado, guitarra eléctrica, bajo y set de percusión menor (batería)¹.

La calle de los olvidados, de Aulo Gelio

Análisis literario

A continuación, se procede al análisis de la balada *La calle de los olvidados*, compuesta e interpretada por el artista cuencano Aulo Gelio Ávila (n. 1943). Esta canción, junto con la balada referida en el apartado anterior, es una de las más representativas y preferidas por el público radioescucha cuencano durante los años sesenta del siglo pasado.

La calle de los olvidados

- /
- (1) Cuando el sol se escondía tras los montes,
 - (2) a la vera del camino yo encontré
 - (3) un anciano que llorando amargamente
 - (4) esta historia de tragedia me contó:
 - (5) “Una tarde de septiembre en primavera
 - (6) a la chica de mis sueños la encontré
 - (7) y con besos y con flores nos juramos
 - (8) una eterna primavera entre los dos.
 - (9) Pasó el tiempo y feliz con ella estaba
 - (10) y una noche con otro hombre me engañó.
 - (11) Ella se fue, robó mi amor.
 - (12) por eso vivo yo en la calle de los olvidados.
 - (13) Allá solo vamos los que no tenemos nada,
 - (14) todos los parias vamos allá.
 - (15) Allá hay tristeza, hay desolación.
 - (16) Ella se fue, robó mi amor.”

Respecto a su estructura, el texto de la balada *La calle de los olvidados* inicia con un verso endecasílabo, pero a partir de los siguientes versos la métrica se modifica y, hasta el octavo verso, pasan a ser dodecasílabos. En el noveno verso la métrica vuelve a ser endecasílabo. Según la acentuación de la palabra final de cada uno de los versos, se observa que esta primera sección se constituye en una combinación de versos oxítonos y proparoxítonos. Las palabras que contribuyen a la primera tipología son: “encontré”, “contó”, “encontré”, “dos”, “engañó”; mientras el segundo tipo de verso se encuentra consolidado por las palabras: “montes”, “primavera”, “juramos” y “estaba”.

El estribillo, por su parte, está compuesto por ocho sílabas métricas, mientras que el coro lo está por dieciséis. La sección recitada “Allá solo vamos los que no tenemos nada / todos los parias vamos allá. / Allá hay tristeza, hay desolación” no tiene una estructura sólida, sino que cada verso posee su propia métrica sin considerar o depender de la antecesora. El primer verso sería un alejandrino, el segundo es un eneasílabo y el último, nuevamente un endecasílabo.

La balada analizada reitera un tema recurrente en el cancionero popular romántico: la traición que padece el varón por parte de la mujer amada. Innumerables estudios han abordado esta cuestión: Fernández (2005) destaca que en este tipo de canciones se suele mostrar una imagen del hombre traicionado y sufriente, debido al desamor o la infidelidad femenina; un hombre que se presenta como imbuido de sentimientos puros, al que la mujer anhelada retribuye con perfidia. El contraste entre un momento de felicidad y su abrupta ruptura se expresa en los siguientes versos: “Pasó el tiempo y feliz con ella estaba / y una noche con otro hombre me engañó”. Aunque no se ofrecen detalles ni descripciones respecto al nivel de desamparo en que se encuentra el hablante lírico, los siguientes tres versos permiten suponer que su estado emocional es de tristeza y desesperación: “Allá solo vamos los que no tenemos nada, / todos los parias vamos allá / Allá hay tristeza, hay desolación”. *La calle de los olvidados* pasa a configurarse en un escenario

metafórico que representa el estado de absoluta miseria y desconsuelo en que se encuentra el hablante lírico.

Un aspecto que caracteriza a esta canción es el hecho de que el hablante lírico, al que podría identificarse con el intérprete, no es el protagonista de la historia de traición y pena que se narra a continuación, sino que se limita a ceder la palabra para que sea otro el hablante que refiere dichos acontecimientos. Son los versos “a la vera del camino yo encontré / un anciano que llorando amargamente / esta historia de tragedia me contó”, los que posibilitan el paso del hablante lírico introductor al hablante lírico principal.

Análisis formal-estructural

Estructura: Introducción - A - B - estribillo - reexposición de B - coda.

Esta balada (ver imagen 2) está en un compás compuesto de cuatro tiempos: 12/8; podría también escribirse en 4/4, subdividiendo cada tiempo en tresillos.

El acompañamiento de la melodía marca permanentemente cada corchea sobre el arpegio de los acordes. Este recurso es una variante de los diversos ritmos que ha desarrollado la balada.

Los motivos son de dos compases y el canto entra con anacrusa para favorecer la métrica y acentos del texto. La armonía en “A” se mantiene con acordes consonantes de la tonalidad menor; “B” ingresa con la dominante de la tonalidad mayor. La segunda frase inicia la cumbre de la balada con la dominante de la tonalidad menor principal. Termina la obra con tónica, dominante menor y tónica.

La versión original es interpretada por Aulo Gelio, su autor y compositor, con el acompañamiento del grupo Los Rock Kings (instrumentación: piano, set de percusión y cuerdas)².

El rock de los chinitos, de Los Locos del Ritmo

Análisis literario

Marcelo Bustos (*comunicación personal*, 5 de agosto de 2020), baterista de Los Locos del Ritmo desde el año 1970, plantea la posibilidad de que Olmedo Torres, el saxofonista de este grupo cuencano y quien vivió una temporada en México, escuchó una versión anterior de este rock’n roll en aquel país y que, a su retorno al Ecuador, la adaptó –junto con Lucho Chalco, cantante de la agrupación– al estilo de Los Locos del Ritmo. Las investigaciones realizadas no han permitido conocer al autor original (o autores) de la letra y música de esta canción. Sin embargo, no hay que descartar la posibilidad de que sea una adaptación al español de algún tema de rock’n roll anglosajón, tal como ocurriría con canciones como: *Ahí viene la plaga*³, *Popotitos*⁴, *El rock de la cárcel*⁵ y *Murmullo*⁶, entre otras.

Por su parte, la grabación más antigua que se ha identificado de *El rock de los chinitos* pertenece al sello Rondador y es del año 1962 (Baúl de recuerdos

musicales, 2015).

El rock de los chinitos

/

- (1) En una aldea lejana de la China
- (2) bailan los chinos un ritmo que dominan.
- (3) Un paso aquí, un paso allá, se baila el rock and roll.
- (4) Rico bailan los chinitos.
- (5) Oigan a Ching como suena su platillo,
- (6) oigan a Chang como toca el acordeón,
- (7) oigan a Cheng como suena el contrabajo,
- (8) oigan a Chong como toca el saxofón.

El texto lírico de *El Rock de los chinitos* está compuesto por ocho versos, sin contar aquellos que se repiten para cumplir la función de estribillos. Los dos primeros y los cuatro últimos son dodecasílabos. El tercer verso (el coro) es pentadecasílabo, es decir, un verso de arte mayor poco frecuente en el cancionero popular en español y que, sin embargo, es ingeniosamente utilizado en la canción. El verso pentadecasílabo, señala Domínguez (2014), puede estar compuesto de dos versos, uno eneasílabo y otro hexasílabo; es lo que ocurre en el tercer verso, donde la primera parte (“Un paso aquí, un paso allá...”) es eneasílabo, mientras que la segunda parte (“se baila el rock and roll...”) es hexasílabo. Es evidente que la métrica repetitiva de este texto está condicionada por las exigencias rítmicas de la canción, cuyo mayor interés es motivar al baile y que el oyente se familiarice con la letra y el tiempo de la canción.

Se observa el empleo de dos figuras literarias: la anáfora y la aliteración. La primera, cuando se repite el verbo “oigan” al inicio de los cuatro últimos versos. No es extraño el uso de esta figura de dicción en una canción como *El Rock de los Chinitos*, que, tal como se señaló antes, pretende inducir al baile. Al respecto, Torremocha (2004) ha destacado el uso de la anáfora en temas bailables e infantiles, y que cumple un rol preponderante en este tipo de canciones. Longhitano (2006) agrega que la anáfora ayuda a la memoria del oyente, por lo que se constituye en una figura muy frecuente en las canciones, en la poesía popular y en otras manifestaciones de la tradición oral.

La presencia de la aliteración en el texto analizado cumpliría, así mismo, una función memorística y mnemotécnica, propia de los temas bailables. Dicha figura se evidencia en los últimos cuatro versos, cuando se nombra a los instrumentistas chinos: “Ching”, “Chang”, “Cheng” y “Chong”, nombres propios que inician, fonéticamente, con la misma consonante africada⁷ postalveolar sorda, el fonema «ch», y que se diferencian en sus respectivas vocales.

Merece atención especial el verso “Rico bailan los chinitos”, que al interior de la canción funciona como estribillo. En él se observan dos palabras que poseen connotaciones localistas y populares: la primera es “rico”, un adjetivo que suele utilizarse en el lenguaje coloquial para aludir a una supuesta “sabrosura” o “picardía” de los movimientos; la otra es “chinitos”,

sustantivo gentilicio plural al que se le ha aplicado el sufijo diminutivo «ito», una práctica recurrente en el habla popular del Azuay.

Análisis formal-estructural

Estructura: A-B-repetición de B-A

Este rock'n roll (ver imagen 3) está en compás de cuatro por cuatro, conformado por dos secciones: una sección "A" que llega hasta el compás 9, construida por una frase con dos semifrases de 4 compases cada una, reposando la primera sección en la tónica; y una sección "B" que comienza en anacrusa en el compás 9, que llega hasta el compás 23; esta sección está constituida por tres frases: la primera de 4 compases, la segunda de 3 compases y la tercera idéntica a la primera, reposando así las frases 1 y 3 en el acorde de Gb mayor, y la segunda sección en Eb menor. Armónicamente, esta canción presenta la estructura tradicional del rock'n roll: I-IV-V, dando un total de 32 compases. Es notorio el uso de la pentafonía mayor y menor en congruencia con el título.

La versión analizada es interpretada por Los Locos del Ritmo (instrumentación: acordeón, bajo, saxofón, batería, contrabajo, voz principal)⁸.

Carril de colegiala, de Fabiola Toral

Análisis literario

Carril de colegiala es una balada del año 1967, escrita, compuesta e interpretada por Fabiola Toral Cordero (n. 1952). Su incorporación al presente análisis obedece a que su estética e imaginario poético resultan representativos de una tendencia creativa al interior de un determinado segmento social: la clase media alta cuencana. Resulta necesario, además, analizar una de las pocas propuestas musicales en el género de la balada, compuesta e interpretada por una mujer, en el contexto de una ciudad como la Cuenca de los años sesenta y setenta, en la que la interpretación musical estaba dominada por hombres.

Carril de colegiala

- /
- (1) Carril de colegiala,
 - (2) que guardas tantas cosas
 - (3) de esas horas hermosas
 - (4) que nunca han de volver.
 - (5) Los libros señalados
 - (6) con pétalos de rosas,
 - (7) un trébol de cuatro hojas
 - (8) indica una lección.
 - (9) Los cuadernos forrados,
 - (10) lápices, borradores,
 - (11) la caja de labores,
 - (12) los hilos de color.
 - (13) Carril de colegiala,
 - (14) te guardaré por siempre,
 - (15) serás mi confidente
 - (16) si es que me ves llorar.

(17)

- (18) Carril de colegiala,
- (19) tú sabes mis secretos,
- (20) carril de colegiala.
- (21) Carril de colegiala,
- (22) guárdame tus secretos,
- (23) carril de colegiala.
- (24) Carril de colegiala,
- (25) que llevas escondidos
- (26) los besos y suspiros
- (27) de mis cartas de amor.
- (28) Mis sueños y mis penas
- (29) contigo se han unido,
- (30) cuando íbamos camino
- (31) del colegio a mi hogar.
- (32) El tiempo ha pasado,
- (33) pero no he olvidado
- (34) cuando firme en mi mano
- (35) solías viajar.
- (36) Carril de colegiala,
- (37) te llevaré en mi mente,
- (38) para que nuevamente
- (39) podamos caminar.

El texto lírico de *Carril de colegiala* se compone, a excepción del verso 34 que es hexasílabo, de versos heptasílabos, constituyéndose en una composición poética en arte menor. Mantiene una estructura estrófica de cuatro versos (cuarteto), mientras que la rima sigue una secuencia ABBC: "Mis sueños y mis penas, / contigo se han unido, / cuando íbamos camino / del colegio a mi hogar".

En general, su estructura se aproxima, con pequeñas variaciones, a la endecha⁹, un tipo de estrofa que solía ser empleada, principalmente, para abordar temáticas de carácter melancólico o nostálgico, y que la autora de *Carril de colegiala* emplea con particular destreza, pese a no ser una forma muy popular en los textos líricos de las canciones populares modernas. Ello permite evidenciar que el bagaje retórico y las pretensiones estéticas de Fabiola Toral se distancian de la espontaneidad e inmediatez observadas en los textos líricos previamente analizados.

La observación anterior se ve reforzada cuando se procede al análisis del objeto lírico¹: un carril, especie de mochila de cuero empleada por los adolescentes de la época para portar los útiles escolares. El hablante lírico, en un primer momento, describe las funciones utilitarias del carril, para lo cual emplea como figura retórica a la enumeración: "Los cuadernos forrados, / lápices, borradores, / la caja de labores, / los hilos de color." Pero más interesante resulta el uso del mismo objeto durante la generación de reflexiones sobre los años transcurridos: "... horas hermosas / que nunca han de volver", o para relacionarlo con aquellos recuerdos personales propios de una adolescente: "tú sabes mis secretos" o "mis sueños y mis penas / contigo se han unido".

Durante la exploración de las posibilidades poéticas del objeto lírico, la autora recurre a la prosopopeya, específicamente en versos como: "serás mi confidente / si es que me ves llorar", "tú sabes mis

secretos” o “podemos caminar”. Tal muestra de recursos formales y retóricos ratifica la especificidad de la canción *Carril de colegiala* al interior del contexto cultural y musical del periodo estudiado, al tiempo que demuestra que, la influencia ejercida por la radiodifusión y otros medios de comunicación, se dio de manera diferenciada en los intérpretes y compositores cuencanos de la época.

Respecto al imaginario poético de Fabiola Toral, presente en *Carril de colegiala*, se perciben analogías con temas y personajes principales de algunas de las películas españolas que tuvieron mucha acogida entre la niñez y la juventud cuencana de la época, como lo confirma Diana Sojos (*comunicación personal*, 5 de agosto de 2020). Se podría referir puntualmente a dos:

Canción de juventud y *Tómbola*, ambas de 1962, dirigidas por Luis Lucia¹¹ y protagonizadas por púberes y adolescentes. En el caso de la primera película, el personaje de la chica de dieciséis años a la que sus padres envían a un internado de señoritas, es interpretado por

Rocío Dúrcal¹²; mientras que en el segundo film, la colegiala inquieta y soñadora a la que le ocurren varias aventuras, es caracterizada por Marisol¹³.

Es necesario destacar que ambas actrices tuvieron una gran presencia radial en Cuenca, durante los primeros años de la década del sesenta; Rocío Dúrcal con las canciones incluidas en su primer álbum *Las películas de Rocío Dúrcal* (1963), principalmente con *Canción de juventud* y *La luna se ha vuelto loca*, y Marisol con *Chiquitina* o *Tombola*. Un repaso a los textos líricos de estas canciones permite evidenciar analogías con la temática de *Carril de colegiala*, en aspectos como: la evocación nostálgica por el pasado, la sutil fantasía del hablante lírico y un cándido romanticismo adolescente.

Lo expuesto sugiere que la temática lírica de *Carril de colegiala* estaría cercanamente vinculada con una corriente artística impulsada por la industria musical y cinematográfica proveniente de la España de principios de los sesenta, la que ejercería su influencia en las programaciones radiales de la ciudad de Cuenca y, por ende, en los compositores e intérpretes locales, como es el caso de Fabiola Toral.

Análisis formal-estructural

Estructura: A - B - C - A - B - C- coda.

Esta balada posee una estructura de variada acentuación rítmica, utiliza compases binarios y cuaternarios, que se suceden entre “A” y “B” al cambiar de *tempo* entre lento y moderato. La melodía está estructurada, fundamentalmente, sobre intervalos de 2das, 3ras y 4tas. Armónicamente se destaca el uso de dominantes secundarias (V7/II, V7/V) para crear una tonalización y el intercambio modal con la escala paralela menor armónica en el cuarto grado (compases 30, 70 y 87). Melódica y armónicamente esta canción se inserta en las tendencias de la balada romántica, de influencia española y mejicana, vigente en el lapso 1960 - 1980.

La versión analizada es cantada por su autora, Fabiola Toral, con el acompañamiento de sintetizador, bajo, guitarra eléctrica, secuenciador y batería¹⁴.

CONCLUSIÓN

De las canciones seleccionadas por su representatividad musical e impacto social, las baladas *El baladí* y *La calle de los olvidados* cuentan historias de amor no correspondido, en las que la mujer es tratada bajo estereotipos peyorativos; mientras que en la balada *Carril de colegiala* se aborda el tema de la nostalgia adolescente, a través de un imaginario que alude a la etapa colegial. En ambos casos se constata la influencia de canciones foráneas difundidas por las emisoras de la época. Por su parte, *El rock de los chinitos*, cuyo principal objetivo es incitar al baile –al igual que otras canciones bailables difundidas por las emisoras cuencanas del periodo de estudio–, recurre a textos y figuras literarias que apuntan al reforzamiento de la rítmica de la canción. En el aspecto musical, las cuatro canciones seleccionadas se caracterizan por presentar estructuras rítmicas, melódicas y armónicas fácilmente asimilables, utilizando estilos compositivos muy usuales en las canciones de la época, en las que es notoria la influencia de artistas españoles, mejicanos y argentinos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, J. (2016). *Música y literatura en Cuenca: El pasillo, performatividad, identidad e historia*. Buenos Aires: Tesis de doctorado en Musicología. Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de Buenos Aires.
- Astudillo, J. (1956). *Dedos y labios apolíneos*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Baúl de recuerdos musicales. (Febrero de 2015). Los Locos del Ritmo - El Rock de los chinitos. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=4-NImdpRVuk>
- Carpio, R. (1978). *Vida y andanzas de Rafael Carpio Abad*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Cuenca.
- Domínguez, J. (2014). *Métrica española*. Madrid: UNED.
- Fernández, A. (2005). Amor idealizado, llanto y traición en la canción romántica. *Boletín americanista*, 55, 101-122.
- Freire, C. (2011). *Archivo musicográfico virtual, música y músicos de Cuenca: siglos XIX y XX*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Cuenca.
- Godoy, M. (2018). *El pasillo en América*. Tomo I. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Guarinos, V. (2012). Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* (7), 297-314.
- Guerrero, P. y Mullo, J. (2006). *Memorias y reencuentro, el pasillo en Quito*. Quito: Museo de la Ciudad.
- Guerrero, P. (1996). *La música en el Ecuador: Panorámica de las artes musicales*. Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Tomo I. Quito: Conmúsica.

- León, T. (1962). *Biografías de artistas y artesanos del Azuay*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- Longhitano, S. (2006). La canción popular en la Italia del siglo xx: una visión antagónica de la historia. *Anuario de Letras Modernas*, 13, 95-111.
- Martínez, A. (2006). Entre Señoras, Mujeres con Sombrero y Princesas: La Representación Femenina en Serrat, Silvio y Sabina. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 3(1), 33-43.
- Moreno, S. (1972). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: CCE Benjamín Carrión.
- Moscoso, M. (1999). *La canción de la Rocola*. Quito: Editorial El Conejo.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>
- Mullo, J. (2013). *La no industria musical en Ecuador: hacia la recuperación de un paciente terminal*. Cartón y Piedra. <https://www.letelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/1/la-no-industria-musical-en-ecuador-hacia-la-recuperacion-de-un-paciente-terminal>
- Real Academia Española de la Lengua. (2019). Diccionario de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>
- Salgado, L. (1952). *Música Vernácula Ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Torremocha, P. (2004). Literatura y juego: las canciones escenificadas infantiles. Disparidades. *Revista de Antropología*, 59(2), 175-194.
- Wong, K. (2004). *Un quijote de la música*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana / Banco Central del Ecuador.
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
- la rima se da entre los versos intermedios de cada estrofa, por ejemplo: "que guardas tantas cosas / de esas horas hermosas" (rima consonante); "con pétalos de rosas / un trébol de cuatro hojas" (rima asonante); "lápices, borradores, / la caja de labores" (rima consonante); "te guardaré por siempre / serás mi confidente" (rima asonante); "que llevas escondidos / los besos y suspiros" (rima asonante); "contigo se han unido, / cuando fbamos camino" (rima asonante); "pero no he olvidado / cuando firme en mi mano" (rima asonante); "te llevaré en mi mente, / para que nuevamente" (rima consonante).
10. Motivo o tema de la obra poética; la situación, idea, emoción o sentimiento en torno al cual se construye el poema.
11. Luis Lucia Mingarro (Valencia, 24 de mayo de 1914 - Madrid, 13 de marzo de 1984), jefe de producción, guionista y director de cine español.
12. María de los Ángeles de las Heras Ortiz (Madrid, 4 de octubre de 1944 - Torrelodones, 25 de marzo de 2006), fue actriz y cantante española. Su inicio en el cine se dio con la película *Canción de juventud*, cuyo personaje principal fue concebido con base en la personalidad de la, por entonces, adolescente Dúrcal.
13. Josefa Flores González (Málaga, 4 de febrero de 1948), más conocida como Marisol o Pepa Flores, es una actriz y cantante española. En la década de 1960 alcanzó el éxito gracias a películas musicales del género infantil.
14. La versión analizada puede escucharse en: <https://www.facebook.com/fabiola.toralcordero/videos/1171401949925996>

NOTAS

1. La versión analizada puede encontrarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=RWc3J2IeBI>
2. La versión analizada se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vK8fEyEmD0A>
3. Canción del año 1959 interpretada por Enrique Guzmán y Los Teen Tops. Es una adaptación de *Good Golly Miss Molly* (1956), compuesta por Robert Blackwell y John Marascalco e interpretada por el norteamericano Little Richard.
4. Canción del año 1961 interpretada por la banda mexicana Los Teen Tops. Es una adaptación de *Bony Moronie*, compuesta e interpretada por el norteamericano Larry Williams.
5. Canción del año 1960 interpretada por la banda mexicana Los Teen Tops. Es una adaptación de *Jailhouse rock* (1957), compuesta por Jerry Lieber y Mike Stoller e interpretada por el legendario cantante norteamericano Elvis Presley.
6. Canción interpretada por la agrupación mexicana Las Ventanas. Es una adaptación de *Hush* (1967), escrita y compuesta por Joe South y cuya versión más difundida es la de la banda británica Deep Purple.
7. Una consonante africada es un tipo de sonido consonántico obstruyente que se inicia con una oclusión (obstrucción del flujo de aire) y una fricación (liberación del flujo de aire) de forma rápida y sucesivamente entre los órganos articulatorios. En español pertenecen a este tipo de consonantes las letras: «y», «ll», y «ch».
8. La versión analizada puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=y9N74e1Okxs&feature=youtu.be>
9. La endecha son grupos de estrofas de 4 versos (por lo general hexasílabos o heptasílabos) que riman (generalmente en asonante) los versos pares. Sin embargo, en el texto analizado

Imagen 1

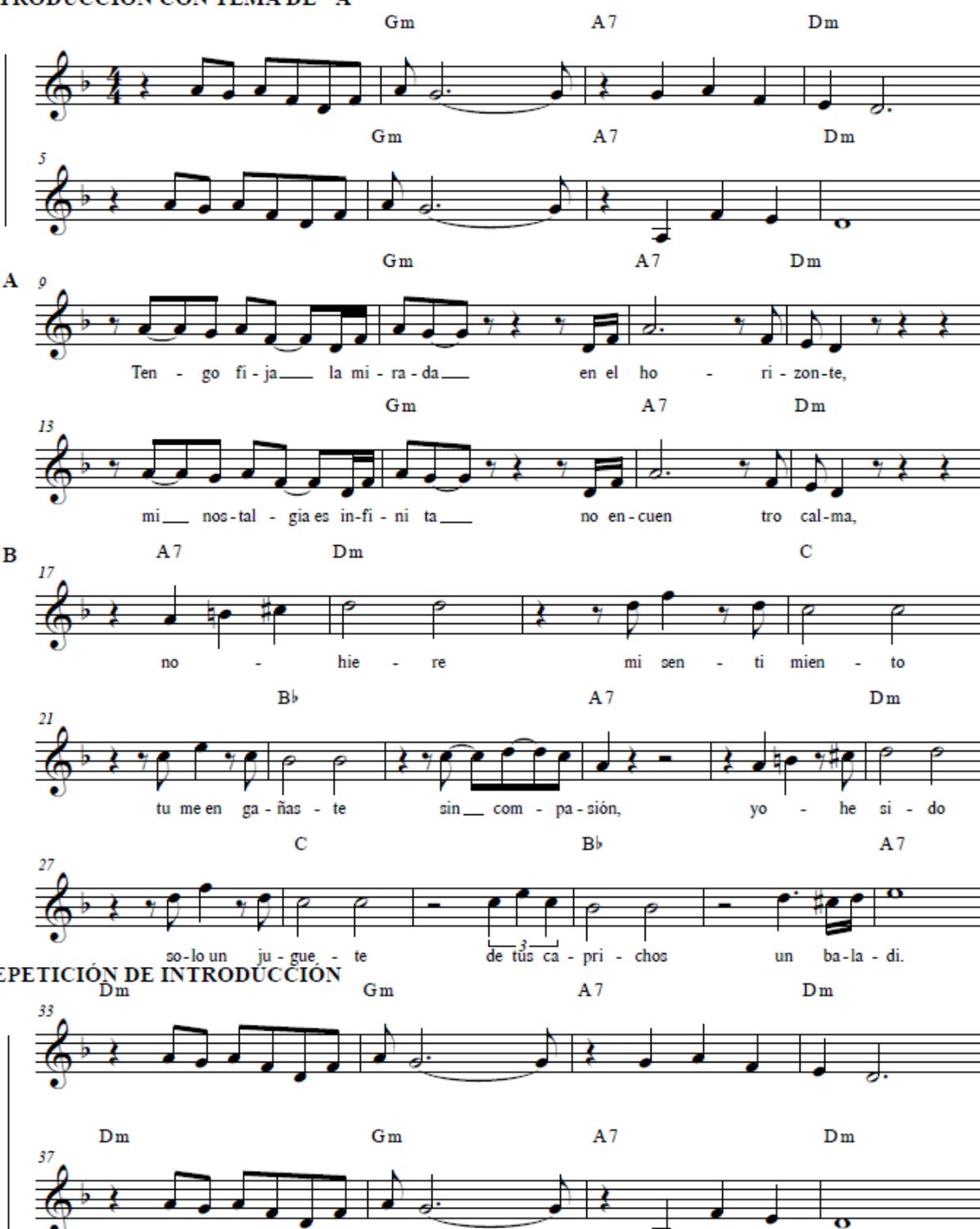
Partitura de El Baladí

El Baladí

Balada

Paúl Sol
Transcripción: Fernando Morales
Revisión: Jannet Alvarado

INTRODUCCIÓN CON TEMA DE "A"



The musical score is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system contains the introduction and the first line of the main theme. The second system contains the rest of the main theme and a repetition of the introduction. Chords are indicated above the staves, and lyrics are written below the notes.

System 1:

- Measures 1-4: Gm, A7, Dm
- Measures 5-8: Gm, A7, Dm
- Measures 9-12: Gm, A7, Dm
- Measures 13-16: Gm, A7, Dm

System 2:

- Measures 17-20: A7, Dm, C
- Measures 21-24: Bb, A7, Dm
- Measures 25-28: C, Bb, A7
- Measures 29-32: Dm, Gm, A7, Dm
- Measures 33-36: Dm, Gm, A7, Dm
- Measures 37-40: Dm, Gm, A7, Dm

Lyrics:

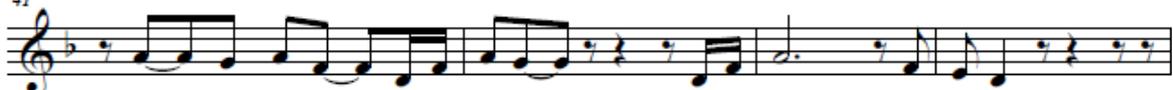
Ten - go fi - ja - la mi - ra - da - en el ho - ri - zon - te,
mi - nos - tal - gia es in - fi - ni ta - no en - cuen - tro cal - ma,
no - hie - re mi sen - ti mien - to
tu me en ga - ñas - te sin - com - pa - sión, yo - he si - do
so - lo un ju - gue - te de tús ca - pri - chos un ba - la - di.

REPETICIÓN DE INTRODUCCIÓN

2 El Baladí

A

41 Gm A7 Dm



Hoy me en cue - tro des - tro - za - do en - tre el re - cuer - do,

45 Gm A7 Dm



tu fi - gu - ra es mi fan - tas - ma que - me per - si - gue,

B

49 A7 Dm C



e - res un dar - do que me a se - si - na

53 Bb A7 Dm



e - res - la es - pi - na de la trai - ción, quie - ro bo - rrar - te

59 C Bb A7



de mi me - mo - ria quie - ro a - ran - car - te del co - ra - zón

65 Dm Bb A7 Dm



quie - ro a ran - car - te del co - ra - zón.

Elaborado por: Fernando Morales y Jannet Alvarado

Imagen 2

Partitura de La calle de los olvidados

La calle de los olvidados
(Balada)

Aulo Gelio
Transcripción: Fernando Morales
Revisión: Jannet Alvarado

INTRODUCCIÓN



The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. It consists of an introduction and a main body of music with lyrics. The introduction is 6 measures long. The main body starts at measure 4 and ends at measure 25. Chords are indicated above the staff, and lyrics are written below the staff. There are two section markers, 'A' and 'B', indicating specific points in the music.

C#m G#7 C#m C#m G#7

C#m C#m G#m7 C#m C#m G#m7 C#m

C#m G#7

C#m F#m C#m

G#7 C#m C#m

G#7 C#m

F#m C#m G#7

C#m B E

B E G#7

sol se ocul-ta-ba tras los mon-tes, a la ve-da del ca-mi-no yo en-con-
tré, a un an-cia-no que llo-ran-do a mar-ga-men-te, esta his-
to-ria de tra-ge-dia me con-tó. U-na-tar-de de sep-tiem-bre en pri-ma-
ve-ra, a la chi-ca de mis sue-ños la en-con-tré, y con
be-sos y con flo-res nos ju-ra-mos, u-na e-ter-na pri-ma-ve-ra en-tre-los-
dos. Pa-só el tiem-po y fe-liz con e-lla es-ta-ba, y u na
no-che con o-tro hom-bre me en-ga-ño. E-lla-se-fué ro-bó mi a-

©

2 **La calle de los olvidados**

C#m

28 mor, e - lla - se fué ro - bó mi a - mor, por es - so

G#7 C#m

31 vi - vo yo en la ca - lle de los ol - vi - da - dos.

B E B

34 E G#7

37 E - lla se fué ro - bó mi a - mor, e - lla se

C#m G#7

40 fué ro - bó mi a - - - - vi - vo yo en la ca - lle de los

C#m

43 ol - vi - da - dos. **ESTRIBILLO**

G#7 C#m

46

49 F#m C#m G#7

52 C#m B E **REEXPOSICIÓN DE B**

Pa - só el tiem - po y fe - liz con e - lla es - ta - ba, y u - na



La calle de los olvidados 3



55 **B** **E** **G#7**
no - che con o - tro hom - bre me en - ga - ño. E - lla - se - fuè ____ ro - bó ____ mi a -

58 **C#m**
mor, e - lla - se fuè ____ ro - bó ____ mi a - mor, por es - so

61 **G#7** **C#m** **G#7** **REITERACIÓN DE MOTIVOS FINALES**
vi - vo yo ____ en la ca - lle de los ol - vi - da - dos. en la ca - lle de los

64 **C#m**
ol - - - vi - da - dos.

65 **G#7** *Ad libitum*
en la ca - lle de los ol - vi - da - a - dos.

CODA **C#m** **G#m7 C#m** **C#m** **G#m7 C#m**
a tempo *a tempo*

67

Elaborado por: Fernando Morales y Jannet Alvarado

Imagen 4

Partitura de Carril de Colegiala

Carril de Colegiala

Lento ♩=70

fff Ca - rril de co - le - gia - la que guar - das tan - tas co - sas dee - sas ho - ras her -
mo - sas que nun - cahan de vol - ver los li - bros se - ña - la dos con
pe - ta - los de ro - sas un tre - bol de cua - tro ho - jas in - di - cau - na lec - ción los
cua - der - nos fo - rra - dos la - ñi - ces bo - rra - do - res la ca - ja de la - bo - res los
hi - los de co - lor ca - rril de co - le - gia - la te guar - da - ré por siem - pre
se - ras mi con - fi - den - te sies - que me vez llo - rar ca - rril de co - le - gia - la tu sa - bes mis se -
cre - tos ca - rril de co - le - gia - la ca - rril de co - le - gia - la ca - rril de co - le -
gia - la que lle - vas es - con - di - dos los be - sos y sus - pi - ros de mis car - tas dea -

2 **Carril de Colegiala**



49 mor mis sue - ños y mis pe - nas con - ti - go sehan u - ni - do cuan -
Bm Am Am D D

55 doi - ba - mos ca - mi - no del co - le - dia miho - gar el tiem - po que pa - sa
G Bm Bm Am Am

61 do pe - ronoheol vi - da - do cua - do - fir - meen va - no So - lí - as via -
D Moderato ♩=100 C Cm Bm

67 jar ca - rril de co - le - gia - la te lle - va - reen mi men - te
E A D G

73 pa ra que nue - va - men - te po - da - mos ga nar ca - rril de co - le
Bm Am D G

77 gia - la tu sa - bes mis se - cre - tos ca - rril de co - le gia la ca - rril de co - le
Bm Am D G

81 gia - la guar - da - mee - sos se - cre - tos ca - rril de co - le gia la
C Cm

85 ca - rril de co - le - gia - la te guar - da - ré por
Bm E A D G

88 siem - pre se - ras mi con - fi - den - te sies - que me vez llo rar

Elaborado por: Fernando Morales