



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MÚSICA-PRÁTICAS INTERPÉTATIVAS (CANTO)

**ASPECTOS DEL ESTILO TONAL DE SILVIO RODRÍGUEZ
EN EL ÁLBUM MARIPOSAS**

ANGÉLICA MARÍA GÓMEZ REYES

Foz do Iguaçu
2025



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA-PRÁTICAS INTERPETATIVAS
(CANTO)**

**ASPECTOS DEL ESTILO TONAL DE SILVIO RODRÍGUEZ
EN EL ÁLBUM MARIPOSAS**

ANGÉLICA MARÍA GÓMEZ REYES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia

Foz do Iguaçu
2025

ANGÉLICA MARÍA GÓMEZ REYES

ASPECTOS DEL ESTILO TONAL DE SILVIO RODRÍGUEZ EN EL ÁLBUM MARIPOSAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música – Práticas interpretativas (Canto).

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia
UNILA

Profa. Dra. Maria Beatriz Cyrino Moreira
UNILA

Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira
UNILA

Foz do Iguaçu, 14 de Março de 2025.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Angélica María Gómez Reyes

Curso: Música

Tipo de Documento

- | | |
|---|--|
| <input checked="" type="checkbox"/> graduação | <input type="checkbox"/> artigo |
| <input type="checkbox"/> especialização | <input checked="" type="checkbox"/> trabalho de conclusão de curso |
| <input type="checkbox"/> mestrado | <input type="checkbox"/> monografia |
| <input type="checkbox"/> doutorado | <input type="checkbox"/> dissertação |
| | <input type="checkbox"/> tese |
| | <input type="checkbox"/> CD/DVD – obras audiovisuais |

Título do trabalho acadêmico: Aspectos del estilo tonal de Silvio Rodríguez en el álbum mariposas

Nome do orientador(a): Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia

Data da Defesa: 14/03/2025

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra gratuitamente e de acordo com a licença pública Creative Commons Licença 3.0 Unported.

Foz do Iguaçu, 14 de Março de 2025.

Assinatura do Responsável

Este trabajo está dedicado a la memoria de Alejo Carrillo y a su paso en este mundo. A mi familia y amigos por motivarme cada día a seguir viva.

“Más de una mano en lo oscuro me conforta y más de un paso siento marchar conmigo, pero si no tuviera, no importa, sé que hay muertos que alumbran los caminos”.
Silvio Rodríguez

AGRADECIMENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi orientador Gabriel Navia que durante toda mi estadía en Brasil y mi paso por la UNILA me motivó, creyó en mí y me brindó su apoyo, su comprensión, su cariño y la parte más valiosa para mí, su conocimiento. Su contribución a mi conocimiento y amor por la teoría musical es invaluable y voy a atesorarla para siempre.

Agradezco también a la profesora Analia Cheriñavsky y al profesor Luciano Simões por su paciencia y cariño durante mi formación como cantante, fue impresionante ver como evolucioné en estos años como cantora gracias a su incansable trabajo.

Agradezco a mi banca, la profesora Bia Cyrino y el profesor Gabriel Ferrão por las orientaciones brindadas que ciertamente van a ayudarme a mejorar, y también por los conocimientos adquiridos durante la carrera.

Agradezco a mi mamá Marcela Reyes, la mujer más fuerte y admirable que conozco que siempre me apoyó a estudiar música en contra de la opinión pública y que siempre fue, aún en la distancia, la persona que más me dio fuerza para seguir luchando en el día a día, sin ti nunca hubiera podido llegar hasta donde estoy.

Agradezco a mis hermanos, Juanita y Andrés por darme la mano cuando más lo necesité, por acogerme y motivarme, por hacerme reír, por quererme aun cuando las cosas se pusieron difíciles para todos, ustedes dos son mi soporte, mi casa. Todo mi amor estará con ustedes siempre.

A mi tía Amalia por ser mi inspiración y mi ejemplo a seguir desde siempre, todo este logro te lo dedico, porque gracias a ti soy lo que soy.

Agradezco a mi tía Ada, por el apoyo incondicional, por el amor, por ser mi ada madrina en todos los aspectos.

A mi gata piñita, por amarme como soy sin condiciones.

A mi amigo Gabriel Brusso porque sin tu amor y apoyo no hubiera podido continuar en esta ciudad, iluminaste mis días y me diste fuerza en los días difíciles, cantar contigo es una de las cosas más lindas que he experimentado en mi vida. Gracias por eso.

A Pedro Brito por el amor, el soporte, la luz. Por amarme y levantarme cada día que estuve mal, por ser mi apoyo en los momentos más difíciles, por existir en mi vida, gracias.

A mis amigos cercanos, por las risas, el cariño, los aprendizajes, las noches.

Me agradezco a mí, por llegar hasta aquí aun cargando con el peso de la depresión

que a veces me hace querer desistir de vivir. Por tener la fuerza, por tener coraje y valentía, por ser dedicada. Aunque muchas veces quise desistir de todo me mantuve en pie. Siempre que lea esto recordaré que lo logré por mí.

Por último, agradezco a Silvio y a su música que me acompaña desde niña hasta el día de hoy.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo interpretar los aspectos armónicos más relevantes del disco *Mariposas* (1999) de Silvio Rodríguez, compositor cubano fundador del movimiento de la nueva trova cubana. Para ello se hace uso de herramientas analíticas que se enmarquen en un contexto que tome en cuenta las particularidades estilísticas de este repertorio, a través de la categorización de los distintos tratamientos armónicos presentes en el álbum.

Palabras clave: Silvio Rodríguez, Nueva Trova Cubana, Análisis musical, Cadencias plagales, Mixtura modal.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo interpretar os aspectos harmônicos mais relevantes do álbum *Mariposas* (1999) de Silvio Rodríguez, compositor cubano e fundador do movimento da nova trova cubana. Para isso, são utilizadas ferramentas analíticas que se inserem em um contexto que considera as particularidades estilísticas desse repertório, por meio da categorização dos diferentes tratamentos harmônicos presentes no álbum.

Palavras-chave: Silvio Rodríguez, Nueva Trova Cubana, Análise musical, Cadências plagais, Mistura modal.

ABSTRACT

This study aims at interpreting the most relevant harmonic aspects of the album *Mariposas* (1999) by Silvio Rodríguez, a Cuban composer and founder of the Nueva Trova Cubana movement. In order to achieve this, we choose analytical tools within a framework that takes into account the stylistic characteristics of this repertoire, categorizing the different harmonic practices featured in the album.

Keywords: Silvio Rodríguez, Nueva Trova Cubana, Musical Analysis, Plagal Cadences, Modal Mixture.

LISTA DE EJEMPLOS

Ejemplo 1 – Cadencia plagal en el himno Jesus, dulcis memoria	28
Ejemplo 2 – Cadencia plagal en la canción Viñeta	32
Ejemplo 3 – Cadencia plagal en la canción Olivia	33
Ejemplo 4 – Cadencia plagal en la canción Sueño Valseado	34
Ejemplo 5 – Cadencia plagal en la canción Esta primavera	35
Ejemplo 6 – Incongruencia entre el modo de la función y la afinidad modal principal	40
Ejemplo 7 – Roles de la submediante en Rasguña las piedras (Charly García)	42
Ejemplo 8 – J. S. Bach Befiehl du deine wege	44
Ejemplo 9 – Colores armónicos en la canción Tu sonrisa ha cambiado	45
Ejemplo 10 – Colores armónicos en la canción Y tantos huesos chocarán.....	46
Ejemplo 11 – Colores armónicos en la canción Y tantos huesos chocarán.....	47
Ejemplo 12 – Colores armónicos en la canción Y tantos huesos chocarán.....	48

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Silvio Rodriguez	21
Figura 2 – Portada del disco <i>Mariposas</i> (1999)	27
Figura 3 – Modelo armónico-sintáctico con funciones sintagmáticas subordinadas	31
Figura 4 – Grados de la escala y sus descripciones funcionales	39
Figura 5 – Desmontaje de la submediante.....	41
Figura 6 – Desmontaje del acorde de séptimo disminuido.....	43
Figura 7 – Análisis del texto en la canción <i>Mariposas</i>	50
Figura 8 – Análisis del texto en la canción <i>Mariposas</i>	51

INDICE

1	INTRODUCCIÓN	14
2	CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA	16
2.1	LA TROVA TRADICIONAL CUBANA	16
2.2	LA NUEVA TROVA CUBANA	17
2.3	NOTAS BIOGRÁFICAS	18
3	UN PANORAMA DEL ESTILO ARMÓNICO DE SILVIO RODRÍGUEZ .	22
3.1	METÁFORAS ARMÓNICAS EN LAS CANCIONES DE SILVIO RODRÍGUEZ	22
3.1.1	Descripción de las Canciones y Métodos Analíticos.....	23
3.1.1.1	Resumen Canciones políticas de la primera etapa	24
3.1.1.2	Resumen de canciones de amor e inspiración personal hasta 1970 ..	24
3.1.1.3	Resumen de canciones de los años 70.....	24
3.1.1.4	Resumen de canciones de los años 90.....	25
3.2	EL DISCO <i>MARIPOSAS</i>	25
3.2.1	lista de canciones	26
3.2.2	Créditos.....	27
4	CADENCIAS PLAGALES EN <i>MARIPOSAS</i>: ENTRE TRADICIÓN Y RENOVACIÓN	28
4.1	LA CADENCIA PLAGAL	28
4.1.1	Más Allá del Canon	29
4.1.2	Modelo armónico-sintáctico	30
4.2	EJEMPLOS DE CADENCIAS PLAGALES EN EL DISCO <i>MARIPOSAS</i> .	32
5	MÁS ALLÁ DEL MAYOR Y MENOR	37
5.1	MIXTURA MODAL	37
5.2	LA FUNCIÓN ARMÓNICA DESDE DANIEL HARRISON	38
5.2.1	Bases Funcionales	39
5.2.2	Agentes Funcionales.....	39
5.2.3	Asociados Funcionales	40
5.2.4	Tríadas Secundarias.....	41
5.3	EL COLORIDO ARMÓNICO DE SILVIO RODRIGUEZ	44
5.3.1	Ejemplos de colores armónicos en <i>mariposas</i>	45
5.4	<i>MARIPOSAS</i>	48
	CONSIDERACIONES FINALES	52
	REFERENCIAS	54

1 INTRODUCCIÓN

Silvio Rodríguez, uno de los fundadores del movimiento de la nueva trova cubana, es reconocido como uno de los compositores más influyentes de Cuba y Latinoamérica. Con un catálogo que se estima entre 500 y 1000 canciones, ha lanzado más de 20 álbumes de estudio, además de varios álbumes en vivo y recopilaciones. Aunque Silvio Rodríguez es uno de los mayores exponentes de la música latinoamericana y ha inspirado numerosos estudios y libros, a excepción de un único artículo – de autoría de Noriko Manabe – no existen investigaciones que se centren en un análisis profundo de su obra musical y la relación entre música y letra. La mayoría de los estudios se enfocan exclusivamente en el texto.

El análisis es relevante para el estudio de la música porque proporciona una comprensión profunda de la estructura y la organización de piezas, estilos, géneros, etc. Nos ayuda a comprender los aspectos intrínsecos de una obra, lo que brinda al músico la posibilidad de entenderla de una manera más extensa. En un segundo nivel, puede conducirnos a la reflexión sobre la manera cómo la teoría aborda ciertos tipos de procedimientos compositivos y si es posible o no explicarlos con las herramientas y conceptos teóricos disponibles. A lo largo de los años se han hecho análisis de diferentes obras y estilos musicales. En un contexto clásico, se dispone de una amplia variedad de libros, artículos científicos y estudios enfocados en el análisis de obras, músicos, estilos y períodos específicos. En el ámbito de la música popular ha venido cobrando fuerza principalmente en el siglo XXI. Autores como Walter Everett, John Covach, Nicole Biamonte, David Temperley y Drew Nobile han realizado importantes contribuciones en el ámbito del rock anglosajón, mientras que, en la música latinoamericana, se destacan los trabajos de investigadores como Sergio Freitas, Carlos Almada y Diego Madoery.

Este trabajo buscó identificar los aspectos armónicos relevantes que demuestran una madurez estilística y compositiva en la obra del compositor. A través de distintas etapas, incluyendo el análisis armónico, la categorización, la comparación y la interpretación de todas las canciones del álbum, se buscó profundizar en el tratamiento armónico del compositor en este trabajo. Este proceso permitió reflexionar sobre cómo la teoría musical actual aborda ciertos tipos de tratamientos armónicos y cuáles son los límites de las herramientas teóricas convencionales en un contexto de música popular Latinoamericana.

El análisis armónico funcional de las canciones del álbum *Mariposas* permitió reconocer y estructurar los elementos más importantes del disco, que fueron organizados en distintas categorías. Entre estas, se incluyeron las cadencias plagales, colores armónicos característicos,

mixtura modal y progresiones modales. A través de este procedimiento, fue posible profundizar en cada una de estas categorías con ejemplos específicos y mediante una revisión de la literatura relevante, incluyendo los trabajos de Steven G. Laitz, Robert Gauldin, Daniel Harrison, David Temperley e incluso parte de la teoría desarrollada por Gabriel Venegas y Gabriel Navia. Este último, además de ser miembro del cuerpo docente de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA), es el orientador de este proyecto, lo que refuerza y enriquece la conexión entre los objetivos de esta investigación y los enfoques teóricos contemporáneos desarrollados en el contexto latinoamericano.

2 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

2.1 LA TROVA TRADICIONAL CUBANA

El origen de la trova cubana se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, en el contexto de las guerras de independencia en Cuba y la necesidad de construir una identidad nacional, un proceso al que se sumaron principalmente los sectores populares. La canción trovadoresca surge en Santiago de Cuba, influenciada por la migración haitiana, que llegaba a la isla huyendo de la guerra de independencia. Con ella, llegaron tanto la guitarra como músicos que enseñaron a tocarla, elementos fundamentales en el desarrollo del género. El primer exponente de la trova santiaguera fue Pepe Sánchez, quien realizó los primeros aportes significativos al estilo.

La palabra *trovador* hace referencia al cantante que, acompañado de su guitarra, interpreta sus historias, evocando la tradición de los juglares medievales. Este género integra varios ritmos tradicionales cubanos – como el son, la guajira y la habanera, entre otros –, a través de los cuales el trovador transmite su mensaje. Además, uno de los aspectos más distintivos de la trova es la importancia de sus letras, que suelen abordar temas sociales, sentimentales y poéticos (JIMENEZ, 2019, p. 43).

Uno de los más grandes exponentes de la trova cubana fue Sindo Garay (1867–1968), un compositor y trovador autodidacta cuya vida estuvo estrechamente ligada a la lucha por la independencia de Cuba. Durante la segunda mitad del siglo XIX, Garay desempeñó un papel clave como mensajero del ejército independentista, lo que fortaleció su vínculo con las causas sociales y políticas de su tiempo.

El papel de la trova fue contribuir al mantenimiento de la memoria histórica, especialmente en un contexto en el que Cuba buscaba su independencia político-económica, principalmente de España. En esta construcción de una identidad nacional, la trova se convirtió en un vehículo para transmitir un mensaje político a la sociedad. Una de las estrategias utilizadas fue la modificación de canciones originalmente escritas como poemas de amor, que ya formaban parte de la memoria colectiva, adaptándolas para expresar ideas políticas y reforzar el sentido de identidad. Como afirma Marco António Jiménez,

en este sentido, la trova tradicional fue importante en la configuración del proyecto nacional cubano debido tanto a la práctica directa de los músicos en la gesta, como a sus obras musicales que buscaron narrar los acontecimientos de ese periodo. (JIMENEZ, 2019 p. 45)

Por lo tanto, desde sus inicios, la trova contenía en su esencia un profundo sentido social, algo que la Nueva Trova iría a retomar en el inicio de la Revolución con los integrantes del

movimiento.

2.2 LA NUEVA TROVA CUBANA

A finales de los años sesenta, comenzó a gestarse uno de los movimientos más importantes de la canción latinoamericana: la Nueva Trova Cubana. Cabe destacar que el movimiento encontró sus raíces en la Trova Tradicional, ya que ésta había desempeñado un papel fundamental en la consolidación de la identidad nacional cubana y representaba sus ideales políticos (GARCIA, 2022, p. 82).

El surgimiento de la Nueva Trova fue posible gracias a la apertura de múltiples espacios culturales promovidos tras la Revolución Cubana, los cuales buscaban enriquecer las expresiones culturales del país. Un ejemplo de esto fue el festival de la Canción Protesta, organizada por la Casa de las Américas y el encuentro de Jóvenes Trovadores celebrado en Manzanillo, donde se reunieron sus principales representantes, tales como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, entre otros. Adicionalmente, los medios masivos de comunicación disponibilizaron diferentes espacios para estos jóvenes trovadores, lo que contribuyó a que su música tuviera una mayor difusión.

No obstante, la nueva estética e ideologías de los trovadores generaron desconfianza en el gobierno cubano. Tiempo después, las autoridades comenzaron a censurar a estos artistas, a quienes consideraba rebeldes, temiendo que “*extranjerizaran*” la música cubana ya que expresaban abiertamente que su música tenía influencias de géneros y artistas que estaban prohibidos en la Isla. El gobierno temía que sus letras pudieran contradecir el mensaje de la Revolución. Fue en este contexto que Haydée Santamaría, directora de la Casa de las Américas, acogió a los trovadores y comenzó a generar espacios artísticos y culturales para ellos, brindándoles apoyo en su labor creativa. Más adelante, con la creación del GESI (Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC), recibieron formación musical y se consolidó una red de músicos que fortaleció el movimiento, ya que recibieron apoyo de diferentes sectores para la difusión de su música.

Los exponentes de la Nueva Trova incorporaron influencias que transformaron el estilo de composición de la época. Mantuvieron los géneros tradicionales, pero los fusionaron con ritmos modernos como el jazz, el rock, el country y hasta la propia canción protesta estadounidense. Sin embargo, la diferencia clave radica en que el discurso político de la Nueva Trova se utilizaba para promover los ideales de la Revolución Cubana, en contraste con los discursos de otras partes de Latinoamérica, Norteamérica y Europa, que generalmente se

oponían a sus respectivos gobiernos. Sobre esto, Jiménez habla en su artículo *La Trova Cubana: Continuidad e identidad*:

Estas manifestaciones artísticas fueron ubicadas entre las configuraciones artísticas que se posicionaban en contra de la hegemonía política representada por Estados Unidos, con la particularidad de que, a diferencia de la nueva trova, las otras sonoridades no sólo se manifestaron contra esa hegemonía, sino también contra los proyectos de sus respectivos gobiernos. Mientras que la trova de ese momento en Cuba, constituía parte del discurso que legitimó a la Revolución. (JIMENEZ, 2019 p. 47)

No obstante, estas no fueron las únicas influencias que aportaron al género, ya que, en paralelo, se consolidaba la Nueva Canción Latinoamericana y la canción protesta. En diversas entrevistas, los representantes de la Nueva Trova han destacado especialmente la influencia lírica y poética que ejerció la música de otros países de la región. Figuras como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui y Chico Buarque fueron referentes fundamentales, aportando una profundidad poética y un compromiso social que enriquecieron el movimiento. Esta fusión de influencias dio lugar a un sonido renovado que marcó una evolución en el estilo de la Nueva Trova. Como sintetiza Jiménez,

así, la canción de la trova constituyó un lenguaje desde el que se crearon y recrearon signos que dotaron de sentido la relación entre cultura y realidad material desde una perspectiva social. Dicho sentido partió de la construcción y mantenimiento de la memoria histórica latinoamericana, generando así un grado de compromiso por parte de quienes se identificaban con la lucha y los procesos sociales de la región. De igual manera, el canto trovadoresco, al lado de la canción latinoamericana y la nueva canción, tuvo la función de refuerzo en la elaboración de una conciencia colectiva orientada a la reflexión acerca de la realidad y los acontecimientos de ese momento. (IDEM, p. 49)

2.3 NOTAS BIOGRÁFICAS

Silvio Rodríguez Domínguez nació en San Antonio de los Baños, provincia de La Habana, Cuba, en 1946. En 1955, comenzó a recibir clases de piano, pero, debido a los constantes viajes de su familia entre La Habana y su pueblo natal, tuvo que abandonarlas. Sin embargo, su interés por el arte y su espíritu autodidacta lo llevaron a incursionar en el dibujo y la poesía, disciplinas que complementaban su pasión por la lectura y las artes visuales.

El 1° de enero de 1959, tras el triunfo de la Revolución Cubana, Silvio, con 12 años, se radicó en La Habana. Identificado con el nuevo movimiento político del país, se afilió a la Asociación de Jóvenes Rebeldes y, en 1961, participó en la campaña de alfabetización, enseñando a leer y escribir a campesinos en distintas zonas de Cuba. A los 16 años, comenzó a trabajar como ilustrador en la revista *Mella*, donde hizo contacto con otros jóvenes intelectuales. Además, en este año, tuvo su primer encuentro con la guitarra y la creación musical. En este

momento, surgió su primera canción, *El rock de los fantasmas*, con un corte humorístico y sin mayores pretensiones (DÍAZ, 1993, p.12).

Durante su tiempo en la revista *Mella*, Silvio intentó retomar sus estudios de piano, pero no fue posible. En abril de 1964, fue reclutado en el primer llamado del Servicio Militar Obligatorio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). Fue en esta época cuando comenzó su labor como trovador. Llevó consigo su guitarra y, alentado por sus propios compañeros de armas, empezó a componer numerosas canciones durante su estancia en el ejército, canciones con contenido social. Además, participó en diversos concursos de música y poesía, afianzando así su camino como compositor.

Una vez culminado su servicio militar en 1967, y gracias a sus constantes apariciones en público y participación en diversos espacios culturales de la ciudad, Silvio Rodríguez fue invitado a formar parte del programa de televisión *Música y estrellas*, en la sección *Caras nuevas*, donde interpretó algunas de sus canciones. Esta aparición le otorgó mayor visibilidad y, poco tiempo después, comenzó a dirigir un nuevo programa titulado *Mientras tanto*, con frecuencia semanal, cuyo nombre fue tomado de una de sus composiciones (IDEM, p.18).

Durante este período, a través de sus letras, Silvio buscó abrir nuevos horizontes para la cultura, en oposición a las posturas conservadoras que dominaban el país y que restringían la expresión artística:

Había sectores que no creían en nosotros, y no sólo del pueblo si no del poder en la cosa cultural y tomaban medidas. Incluso había gente que pensaba que no éramos revolucionarios porque asumíamos la crítica desde la canción. También había sectores dentro de la cultura que pensaban que sí, que eso justamente era lo que había que hacer, como Haydée Santamaría, la directora de Casa de las Américas. (RODRIGUEZ *apud* GODOY, 1984, p. 29)

Además, el hecho de reconocer abiertamente la influencia de *The Beatles* en su música contribuyó a la censura que sufrió. Como consecuencia, fue suspendido de la televisión y censurado en la radio. Como nos cuenta el compositor,

Fue una tontería, una inmadurez tanto por parte mía como por parte de quien lo sancionó así. Todo fue por una entrevista que me hicieron acerca de los Beatles: me preguntaron qué opinaba de ellos y yo dije que eran muy buenos, figuras de vanguardia, y me botaron, me echaron. (IDEM)

En febrero de 1968, Silvio Rodríguez se unió como miembro fundador al Centro de la Canción Protesta, tras haber participado en un recital junto a Pablo Milanés, Noel Nicola y otros trovadores en el *1º Festival Internacional de la Canción Protesta*. Poco tiempo después, fue invitado a presentarse en recitales en la Casa de las Américas por su directora, Haydée Santamaría, una destacada promotora cultural que brindó apoyo a los nuevos trovadores en un momento en que muchos enfrentaban censura. En 1969, Silvio emprende un viaje en el barco

Playa Girón de la Flota Cubana de Pesca, donde escribió la mayoría de sus éxitos. Fue una época muy productiva en que compuso 62 canciones en un lapso de 5 meses.

Al regresar de este viaje, en febrero de 1970, Silvio Rodríguez se unió oficialmente al Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (1970–1974), junto a otros trovadores como Pablo Milanés, Eduardo Ramos y Sergio Vitier, entre otros. Durante dos años, recibió una formación musical intensiva bajo la guía de los maestros Federico Smith, Juan Elósegui y Leo Brouwer, quien dirigía el grupo. Pablo Milanés se refirió a Brouwer en el documental *Hay un grupo que dice* (dirigido por Lourdes Prieto, 2013), destacando el importante trabajo realizado por el compositor:

Un talento extraordinario, un talento a nivel mundial que pudo haber sencillamente dedicado su tiempo a escribir su música, a tocar su guitarra. Uno de los grandes guitarristas del mundo, uno de los grandes compositores contemporáneos del mundo. Y ese tiempo, Leo desinteresadamente lo dedicó a formarnos, a hacer el grupo de experimentación Sonora ICAIC. (PRIETO, 2013)

El Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC se dedicaba a la creación musical experimental, fusionando las raíces cubanas con influencias de la música internacional, con el propósito de componer bandas sonoras para el cine cubano. Su participación en el ICAIC le brindó a Silvio grandes oportunidades para difundir su música entre los jóvenes, tanto a nivel nacional como internacional, permitiéndole viajar a distintas partes de Europa y América Latina como representante cubano de la canción popular latinoamericana. Además, el éxito del proyecto contribuyó a que el gobierno levantara la censura, permitiendo que su música volviera a sonar en la radio y la televisión (DÍAZ, 1993, p. 21–25).

Gracias a sus actuaciones a nivel nacional e internacional y a la labor que tuvieron los distintos compositores que representaban la canción cubana, en 1972 se consolida la creación del movimiento de La Nueva Trova Cubana, en la ciudad de Manzanillo, Cuba. Silvio Rodríguez fue uno de los miembros fundadores del movimiento que se convertiría en uno de los más importantes dentro de la canción protesta en el mundo.

En el año de 1974, comenzó la grabación de su primer disco solista *Días y flores*, producido por Frank Fernández. En 1977, Silvio inicia una etapa de giras por Europa y Latinoamérica, consolidándose, así como representante de la Nueva Trova Cubana, (IDEM, p. 28). De esta época data la composición de la canción *Mariposas*.

Durante los años 80, Silvio Rodríguez se convirtió en uno de los artistas cubanos con mayor proyección internacional, obteniendo diversos premios y reconocimientos a nivel mundial. Para finales de 1989, su discografía ya incluía ocho álbumes, entre ellos el disco triple *Tríptico* y el emblemático *Causas y azares*, grabado junto a la orquesta de jazz AfroCuba, un

innovador ensamble que fusionaba el jazz con las raíces afrocubanas. Todas estas producciones fueron realizadas entre España y Cuba.

Silvio Rodríguez, ya consolidado como un referente de la Nueva Trova Cubana, ofreció conciertos multitudinarios desde la década de 1990 hasta el día de hoy. Durante los años 90, contribuyó a la creación de los estudios Ojalá y Abdala, donde, a partir de 1996, grabó la mayor parte de su discografía, que hasta la fecha incluye 21 álbumes de estudio y 4 discos en vivo. Su archivo personal contiene además una colección de más de 250 canciones inéditas. Paralelamente, mantuvo una activa participación política: en 1993, asumió su primer cargo como diputado de la Asamblea Nacional del Poder Popular de Cuba, función que desempeñó hasta 2008. A lo largo de su trayectoria, ha sido distinguido con múltiples títulos de Doctor Honoris Causa en arte y ciencias sociales por diversas universidades de América Latina, incluyendo instituciones en Cuba, Perú, México y Argentina. Estos reconocimientos reflejan su impacto tanto en el ámbito artístico como en la sociedad.

Figura 1 – Silvio Rodríguez



Fuente: JOSEBA, 1994

3 UN PANORAMA DEL ESTILO ARMÓNICO DE SILVIO RODRÍGUEZ

3.1 METÁFORAS ARMÓNICAS EN LAS CANCIONES DE SILVIO RODRÍGUEZ

En este capítulo abordo de forma general el estilo compositivo de Silvio Rodríguez, a partir del artículo *Amantes y gobernantes lo real y lo surrealista: Metáforas armónicas en las canciones de Silvio Rodríguez* de Noriko Manabe (2006).

Este artículo, derivado de una ponencia presentada en la [International Conference on Music Since 1900](#) (UK, 2007), toma en consideración 136 canciones de Silvio Rodríguez, haciendo un análisis detallado de 17 de ellas, para destacar patrones melódicos, armónicos y formales que se repiten en su obra. Para eso, la autora organiza la producción de Silvio en tres períodos: 1) 1967–1970, cuando fue censurado; 2) 1971–1989, cuando se institucionalizó la nueva trova; y 3) después del año 1990, durante el período especial en Cuba.

Antes de pasar a los análisis de las canciones de Silvio, Manabe presenta una visión general del estado de los estudios analíticos sobre el compositor cubano, específicamente, y sobre el área de música popular.

En el caso de Silvio, el análisis que presenta Manabe tiene el objetivo de dejar más clara la relación que hay entre la letra y la música de sus canciones. Silvio ha indicado en varias ocasiones que, al momento de componer, hace la música y la letra simultáneamente o, en algunos casos, primero hace la música y después la letra (ZAPATA, 1996, p. 40). Esto sugiere que la creación de las armonías es tan o más importante que la letra para el desarrollo y significado de sus canciones. En diferentes épocas su música ha tenido relación con la política en Cuba. En los años 60, pasó de ser rechazado por el gobierno a ser un embajador cultural en los años 70. Para la autora, las armonías de Silvio son interesantes con relación a su historia. Así las cosas, en este artículo, Manabe demuestra que Silvio ha utilizado patrones armónicos y melódicos que, en sí mismos, son una metáfora¹ que complementa la letra de sus canciones, a lo largo de su carrera.

La autora expone el contexto político y social en Cuba y cómo éste influyó en la formación musical de Silvio. La cuestión de cómo un gobierno puede fomentar o limitar a un artista es aplicable a Silvio, ya que, en un inicio, fue censurado por el contenido de sus letras, y, tiempo después, fue promovido por el gobierno cubano, que terminó brindándole la educación musical. Más tarde entró al Grupo de Experimentación Sonora (GES) en el instituto

¹ La autora utiliza el término metáfora armónica para describir cómo una serie de recursos musicales refleja y enfatiza el texto y las emociones presentadas en él, basada en los tópicos discutidos por Hatten (1995, 2004).

de cine ICAIC con el compositor Leo Brouwer, influencia que es muy notoria en las músicas de los años setenta en adelante, donde se destaca un refinamiento en las técnicas armónicas.

Después de exponer el contexto político y social del que hacía parte Silvio, Manabe pasa a demostrar cómo elementos musicales suplementan el texto a través de metáforas musicales. Una de las formas es mediante la oposición de ideas en canciones con estructuras multiseccionales, donde la tonalidad principal representa una emoción o un punto de vista en la primera sección y su relativa o paralela representa el punto de vista opuesto en la siguiente sección. Otro ejemplo es utilizar pasajes cromáticos, mixtura de modos y acordes dominantes sin resolución para expresar incertidumbre, contrastando con pasajes diatónicos que reiteran la tonalidad para expresar verdad o certeza.

La autora organiza los análisis detallados de 17 canciones en tres períodos. En el primero (1967–1970), están las canciones políticas y lo que la autora denomina canciones con temas personales. En el período de los años 70, están las canciones que hablan de fenómenos naturales y surrealistas. Por último, en el tercer período, están las canciones escritas en los años 90 cuando retoma, en sus letras, situaciones políticas y sociales de una manera más abierta.

3.1.1 Descripción de las Canciones y Métodos Analíticos

Manabe presenta una tabla que contiene el análisis general de forma, estilo, armonía y letras de 136 canciones y presenta sus conclusiones. Se estima que Silvio ha escrito entre 500 y 1000 canciones, de las cuales han sido grabadas comercialmente 246, esto hasta el 2006.

Al tener una mayoría en estilos que denomina internacional, la autora decide hacer el análisis, con el método analítico usado para el rock, para las definiciones de forma utiliza la terminología de los métodos de Everett y Covach. Opta por utilizar números romanos ya que es un modo de preservar la eficacia del análisis en canciones que han sido transportadas.

Estilo: un 30% de las canciones con estilo acústico, 18% con estilos de rock, 13% lo que denomina canción (armonías cromáticas que recuerdan el lied o la canción italiana), 15% pop y el 24% restante en estilos tradicionales cubanos.

Armonías: Tiende a usar la música occidental como base con algunas variaciones modales. 80% con cadencias V-I, 6% cadencias V-IV-I, 9% modo mixolidio, 10% cadencias \flat VII-I o doble plagal \flat VII-IV-I, 5% termina en V.

Forma: un 4% de las canciones tiene *Patrón bipartito* donde no se retoma el tema principal, más de la mitad tiene forma estrofa-coro, aunque algunas canciones no siguen las convenciones del formato, contienen secciones que presentan todas las características de coro (sección más

dramática, aumento de volumen, etc.), pero la letra no se repite. 17% contienen puentes sin coro, 9% contiene ganchos, 18% canciones sin coro, que cuentan una historia o punto filosófico. **Letras:** un 50% hablan de temas de índole biográfico, 25% temas políticos, 9% elegías o tributos a personas concretas (políticos, artistas, músicos, amigos, familiares, etc.), 19% son filosóficas en general. Todas las interpretaciones son visiones personales de la autora a menos que se indique lo contrario.

3.1.1.1 *Resumen Canciones políticas de la primera etapa*

Las canciones de esta etapa muestran mucho del estilo autodidacta, con influencias de Sindo Garay y María Teresa Vera, canciones multiseccionales, donde cada sección muestra un punto de vista diferente y para esto utiliza mixtura de modos, tonos diferentes, ritmos y motivos nuevos para dar tal contraste.

Para dar énfasis al texto utiliza mixturas modales tales como iv en vez de IV, acorde napolitano o la inserción de iii en vez del V. También destaca el uso de armonías más sencillas en las canciones que contienen un mensaje más complejo en sus textos.

En cuanto al estilo en esta etapa tiene mucha influencia del rock anglo de los 60, utiliza la progresión \flat VII-I popular de esta época, en general contiene armonías más simples y hay un especial énfasis en el texto.

3.1.1.2 *Resumen de canciones de amor e inspiración personal hasta 1970*

La técnica utilizada en esta etapa es muy similar a sus canciones políticas, secciones múltiples contrastantes, mixturas modales para enfatizar texto, dos aspectos que recalca es el uso de armonías estables con cadencias perfectas y armonías inestables para diferenciar y enfatizar aspectos del texto y el uso de acordes disminuidos que utiliza en secuencias ascendentes en las canciones que analiza. “*Dado que la secuencia ascendente tiene una función armónica distinta de las secuencias descendentes que se encuentran en los boleros*”. En general son canciones un poco más elaboradas y experimenta con gran variedad de progresiones armónicas para describir emociones más complejas.

3.1.1.3 *Resumen de canciones de los años 70*

Demuestran continuidad con la etapa anterior, pero con más refinamiento, con secciones

claramente más contrastantes. Empieza a utilizar cadencias plagales y doble plagal que suelen aparecer en canciones que no tienen acción o representan situaciones sin fin o suspendidas, como la memoria, el encanto, la reencarnación, la lucha continúa, la resignación, el fatalismo o el cansancio, y reserva las cadencias auténticas para momentos más dramáticos del texto. En esta etapa también después de su paso por el ICAIC empieza a mostrar más referencias a la música clásica en la orquestación y el estilo de las introducciones donde hace citaciones.

3.1.1.4 *Resumen de canciones de los años 90*

Las canciones de los años 90 marcan un regreso a letras con contenido político, esta vez enfocadas en la situación interna de Cuba, a diferencia de las de los años 70, que en su mayoría estaban dirigidas al imperialismo norteamericano. En esta etapa, Silvio continúa refinando sus técnicas armónicas y rítmicas, consolidando una evolución estilística que ya había desarrollado en períodos anteriores. Además, explora temas metafóricos y odas a la naturaleza, utilizando la ambigüedad modal como recurso expresivo para representar situaciones inciertas. El estilo de sus grabaciones también cambia en esta etapa: tras experimentar con música orquestada en discos anteriores, Silvio regresa al acompañamiento de guitarra y a los ritmos tradicionales cubanos, en lo que puede considerarse el retorno del trovador.

Finalmente, la autora concluye que el compositor ha desarrollado un estilo propio, aunque de manera involuntaria, al recurrir a técnicas basadas en patrones armónicos y melódicos recurrentes a lo largo de su obra para representar estados de ánimo y emociones, como se ha demostrado en el artículo.

Asimismo, propone diversos campos de investigación en torno a la música popular latinoamericana, destacando la riqueza de su mezcla entre estilos autóctonos y foráneos, así como la profunda influencia que estos han ejercido en su evolución. (MANABE, 2006, p. 1-77).

3.2 EL DISCO *MARIPOSAS*

Mariposas es el decimotercer álbum de Silvio Rodríguez, entre 1998 y 1999 en los estudios Ojalá, en Cuba. El disco fue grabado en colaboración con el guitarrista cubano Rey Guerra, compositor y Guitarrista clásico, reconocido por su amplia trayectoria a nivel nacional e internacional, interpretando un amplio repertorio que incluye obras de compositores europeos, caribeños y latinoamericanos de distintas épocas y estilos. Este disco explora una sonoridad

que enfatiza la técnica tanto en la guitarra como en los arreglos, con una instrumentación muy sencilla: dos guitarras, bajo y flauta.

A lo largo de su discografía, Silvio había experimentado con diversas sonoridades. Algunos de sus discos fueron grabados con orquestas de jazz y arreglos de cuerdas, mientras que otros, por el contrario, se centraron en la guitarra, siendo ejecutada por él mismo. *Mariposas*, sin embargo, marca un punto distintivo, ya que es la primera vez que el cantautor realiza un álbum con el acompañamiento de un guitarrista clásico. Esta colaboración con Rey Guerra le permite explorar una sonoridad que hasta entonces no había abordado, en donde la guitarra no solo acompaña, sino que dialoga activamente con la voz. La producción se llevó a cabo bajo la premisa de crear arreglos interesantes desde el punto de vista musical y guitarrístico, según mencionó Silvio en el documental *Mariposas*, grabado en los estudios Ojalá bajo la dirección de Roberto Chile (CHILE, 1999).

Entre las composiciones que hacen parte del álbum, Silvio retoma dos canciones compuestas en la década de los 70: *Días y flores*, que originalmente formó parte de su primer trabajo discográfico y que en este álbum presenta con arreglos totalmente renovados y diferentes, y *Mariposas*, la canción que da nombre al disco, la cual permanecía inédita hasta ese momento. Esta canción fue compuesta un tiempo después de tomar clases con Leo Brouwer en su paso por el ICAIC, dejando en evidencia la gran influencia que el músico ejerció en él.

El proceso de investigación de este TCC involucró el análisis armónico de todo el disco y la organización de los procedimientos en distintas categorías, se escogieron dos de ellas, las cuales consideramos que marcan el estilo de Silvio Rodríguez: Cadencias plagales y mixtura modal. Así, a continuación, presentamos una reflexión sobre el abordaje de Silvio Rodríguez en estos dos procedimientos en las canciones del álbum *Mariposas*.

3.2.1 lista de canciones

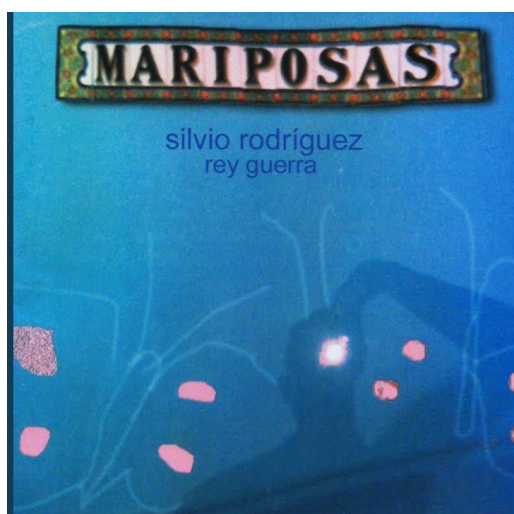
1. Quien tiene viejo el corazón [Silvio Rodríguez] (3:23)
2. Olivia [Silvio Rodríguez] (4:16)
3. Y tantos huesos chocarán [Silvio Rodríguez] (3:13)
4. Tu sonrisa ha cambiado [Silvio Rodríguez] (3:04)
5. Al final de la segunda luna [Silvio Rodríguez] (3:16)
6. Días y flores [Silvio Rodríguez] (5:56)
7. Derecho humano [Silvio Rodríguez] (5:18)
8. Viñeta [Silvio Rodríguez] (2:47)
9. Sin hijo ni árbol ni libro [Silvio Rodríguez] (3:36)
10. Sueño valseado [Silvio Rodríguez] (3:56)
11. Alguien [Silvio Rodríguez] (3:46)

12. Como quien dice [Silvio Rodríguez] (2:25)
13. Mariposas [Silvio Rodríguez] (7:33)
14. Esta primavera [Silvio Rodríguez] (2:38)

3.2.2 Créditos

Primeras y segundas guitarras: Rey Guerra
Voces y segundas guitarras: Silvio Rodríguez
Bajos: Jorge Alexander (Sagüa)
Flautas: Niurka González
Producción y dirección general: Silvio Rodríguez
Grabación: Miguel Ángel Bárzagas (Maykel)
Mezcla: Maykel y Silvio
Masterización (Protools VI): Víctor Circard
Fotos y diseño de portada: Silvio Rodríguez
Diseño de libro: Eva González

Figura 2 – Portada del disco *Mariposas* (1999)



Disponible en <https://zurrondelaprendiz.com/blogs/admin/feed>

4 CADENCIAS PLAGALES EN *MARIPOSAS*: ENTRE TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

4.1 LA CADENCIA PLAGAL

La cadencia es un dispositivo de finalización que se define por características armónicas, melódicas y rítmicas. En la literatura sobre la música clásica, la cadencia plagal es concebida comúnmente como un punto de cierre post-cadencial, más débil que su contraparte auténtica debido al movimiento no tan conclusivo de las voces hacia la tónica (GAULDIN, 1997, p.). Es decir, para la teoría tradicional, la cadencia plagal no tiene una función cadencial estructural.

Un ejemplo podría ser el himno *Jesus, dulcis memoria*, donde la cadencia plagal (c. 5-6) únicamente confirma la cadencia auténtica estructural (3-4) que cierra el himno, confirmación que se nota incluso en el texto con la palabra “Amén”.

Ejemplo 1– Cadencia plagal en el himno *Jesus, dulcis memoria*

Sol: V i (iv I)

Fuente: GAULDIN, 1997, p. 131.

La cadencia plagal se empezó a popularizar entre los compositores del siglo XIX, esto debido a una intención de crear sonoridades novedosas y evitar, en situaciones específicas, el uso de la dominante. Como observa Laitz,

Durante el siglo XIX, el papel de la armonía dominante cambió gradualmente. En su mayor parte, las progresiones seguían conduciendo hacia la tónica, pero la dominante a menudo estaba notablemente ausente de la cadencia. (LAITZ, 1996, p. 629)

En la música popular, la cadencia plagal es tratada con el mismo nivel estructural de una cadencia auténtica. Diversos géneros populares han utilizado la cadencia plagal incluso con más frecuencia que la cadencia auténtica. Como observa Temperley, en su artículo *The cadencial IV in rock* (2011),

Se puede observar que el acorde IV es la armonía "pre-tónica" más común por un

margen considerable; V es el siguiente más común. Además, la frecuencia con la que aparece el IV en posición pre-tónica es mayor que su frecuencia en general; [...] Así, no solamente es el IV la armonía no tónica más común, sino que suele aparecer a menudo en una posición pre-tónica². (TEMPERLEY, 2011, p. 5)

Este uso común ha requerido un análisis más sensible a las características de prácticas tonales diversas y asimismo una clasificación que incluya los diferentes tipos de cadencias plagales.

4.1.1 Más Allá del Canon

En el artículo *Teorizando para além do cânone: Tonalidade, função harmônica e prolongamento*, Navia y Venegas cuestionan cómo la teoría armónica en América Latina ha sido históricamente restringida a los parámetros del canon centroeuropeo. Este sesgo, resultado de un prolongado proceso de colonialidad, ha permeado la educación musical, convirtiendo la enseñanza de la teoría en una herramienta de adoctrinamiento que marginaliza las prácticas tonales ajenas al canon. Los autores enfatizan la necesidad de replantear el enfoque con el que se estudian estos repertorios, reconociendo que poseen lenguajes propios que requieren herramientas analíticas adecuadas a sus características intrínsecas. Para ello, proponen reformular dos aspectos centrales en el estudio de la direccionalidad tonal: primero, la fusión entre identidad y comportamiento tonal en el concepto de función armónica; y segundo, la limitación del concepto de extensión armónica al ámbito de los principios contrapuntísticos.

Para los fines de este trabajo, nos centraremos en el primer aspecto. Los autores analizan el concepto de función armónica partiendo de la visión de Riemann, quien acuñó el término. Riemann concibe la tonalidad desde una perspectiva dualista estructurada en tres términos: dos dominantes equidistantes en direcciones opuestas—la dominante superior y la dominante inferior—que gravitan alrededor de un centro tonal, es decir, la tónica. Estas funciones no existen ni actúan de manera aislada; su significado depende de su relación con las demás funciones dentro del sistema tonal. Este enfoque sugiere que las funciones armónicas no son simplemente un conjunto de acordes, sino posiciones dentro de una estructura de relaciones. Al escuchar un acorde como tónica, dominante o subdominante, percibimos su ubicación dentro del sistema tonal y su conexión implícita con los otros dos elementos del conjunto (Tónica–subdominante–dominante) (NAVIA; VENEGAS, 2024, p. 4-10).

Después de establecer una relación con la concepción actual de la función armónica,

² Para más informaciones sobre el uso de la cadencia plagal en la música popular, ver Nobile 2016, 2020; Tagg 2018, p. 421–422.

explican la perspectiva de Caplin, destacando que se aparta de la visión riemanniana.

Desde esta perspectiva, la función armónica está asociada a la manera en que un acorde se mueve o actúa dentro de una progresión y, por lo tanto, un acorde es dominante porque expresa la urgencia de resolución sobre la tónica [...] La diferencia entre la comprensión actual de la función armónica y la de Riemann se hace evidente una vez más cuando el término “pre-dominante” se entiende como una alternativa al término “subdominante”, una estrategia común cuando la escucha tonal se restringe al canon europeo del siglo XVIII, hábito auditivo en el cual, como todos sabemos, los acordes con función subdominante desempeñan un único papel sintáctico en las progresiones cadenciales: preceden a los dominantes. Siguiendo esta línea de pensamiento, sería incluso razonable utilizar el término pre-tónica como una alternativa a dominante y, por lo tanto, pre-pre-tónica en lugar de pre-dominante (IDEM, p. 12)

Los autores retoman la perspectiva riemanniana, entonces, para diferenciar entre lo que una función es y lo que una función hace. Asignar términos distintos a cada función ejercida por un acorde dentro de una progresión armónica facilita la comprensión de esta distinción. Una función armónica posee dos dimensiones tonales complementarias que no se excluyen entre sí: una dimensión espacial y una dimensión temporal. En este sentido, el concepto de función armónica puede definirse a partir de dos propiedades: la función paradigmática, que corresponde a la dimensión espacial, y la función sintagmática, que se relaciona con la dimensión temporal, como explican a continuación:

Definimos la propiedad paradigmática como la impresión tonal que un acorde proyecta debido a su posicionamiento y comportamiento espacial, es decir, dentro del triunvirato riemanniano Subdominante-Tónica-Dominante. Por otro lado, la propiedad sintagmática está necesariamente asociada al tiempo y, de esta manera, se refiere a la impresión tonal proyectada por un evento armónico debido a su posicionamiento y comportamiento temporal, es decir, dentro de una progresión armónica. (IDEM, p. 14)

A partir de este momento y con el fin de explicar el modelo sintáctico que los autores proponen, y que va a ser utilizado para analizar las canciones del disco, vamos a centrarnos en la propiedad sintagmática de las funciones armónicas. Hacemos uso de este modelo para realizar el análisis, ya que es una forma clara para investigar el comportamiento sintagmático de los acordes en contextos cadenciales.

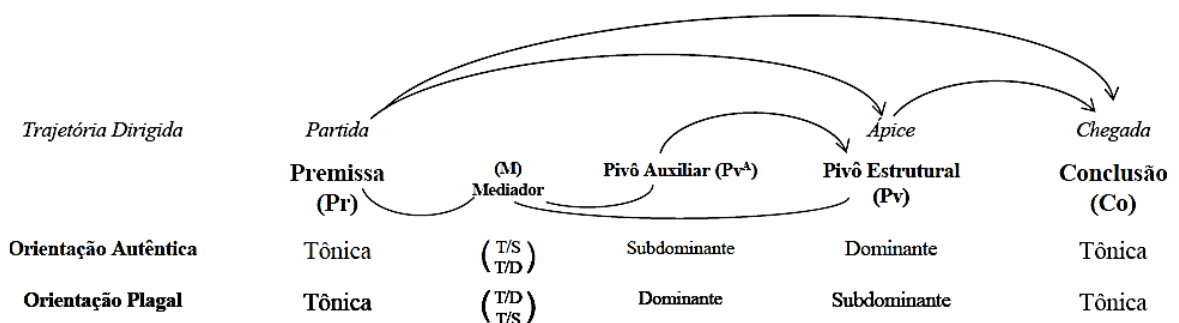
4.1.2 Modelo armónico-sintáctico

Para la teoría tradicional, la direccionalidad de la música tonal se construye a partir de una fusión específica de las dimensiones paradigmática y sintagmática de la función armónica: la trayectoria partida–alejamiento–llegada suele materializarse solamente mediante el esquema Tónica–Dominante–Tónica. Entretanto, como demuestran los autores, es posible concebir un modelo armónico-sintáctico donde la sensación tonal de alejamiento o tensión no esté asociada

al paradigma dominante específicamente. Si el punto de partida y llegada de una trayectoria tonal están asociadas al paradigma tónica, el punto intermedio debe contener por lo menos un elemento que permita establecer una diferencia cualitativa entre las armonías de tónica inicial y final. Los autores denominan este punto medio como *Pivote estructural* (Pv), el cual actúa como articulación entre las sensaciones de alejamiento y llegada a la tónica. Asimismo, hacen una distinción entre las distintas funciones que cumplen dentro de esta trayectoria la tónica inicial y la tónica final, a las cuales van a referirse como *premis*a (Pr) y *conclusión* (Co) respectivamente. Así la función sintagmática (partida-alejamiento-llegada) queda representada como *premis*a–pivote estructural–conclusión (Pr-Pv-Co) (IDEM, p. 14-15).

Si el pivote estructural, como antitónica principal de la trayectoria tonal, puede representarse a través de los paradigmas subdominante y dominante, se deduce la existencia de dos orientaciones tonales: la auténtica y la plagal. Así, en la orientación auténtica, la trayectoria entre premisa y conclusión está dirigida por un pivote estructural alineado con el paradigma dominante, mientras que, en la orientación plagal, el pivote estructural se alinea con el paradigma subdominante. Finalmente, hay dos funciones sintagmáticas subordinadas que elaboran el modelo tripartito: El pivote auxiliar (PvA) y el mediador (M). El pivote auxiliar articula el movimiento tonal, guiando la transición desde la estabilidad inicial contenida en la premisa, hasta el momento de máxima tensión asociada al pivote estructural. Por lo tanto, en la orientación auténtica, el pivote auxiliar se manifiesta como una subdominante, mientras que, en la orientación plagal, como una dominante. Por otro lado, el mediador actúa como un puente entre la premisa y el pivote auxiliar o estructural, anticipando la función paradigmática que va a ser introducida por cualquiera de los dos (IDEM, p. 15-16).

Figura 3 – Modelo armónico-sintáctico con funciones sintagmáticas subordinadas



Fuente: NAVIA; VENEGAS, 2024, p. 16

4.2 EJEMPLOS DE CADENCIAS PLAGALES EN EL DISCO *MARIPOSAS*

Pasaremos ahora a analizar casos de cadencias plagales en el disco *Mariposas*, utilizando el modelo armónico-sintáctico de Navia y Venegas.

En la segunda parte de la estrofa de la canción *Viñeta*, Silvio articula una cadencia plagal donde el pivote estructural (IV) es extendido por un movimiento melódico cromático alrededor de la quinta del acorde. Para Manabe, Silvio utiliza este tipo de cadencias para expresar situaciones que tienen una especie de suspensión en el tiempo³. El término *viñeta* hace referencia a cada uno de los cuadros que componen una historieta; en este sentido, la letra de la canción describe una escena o un paisaje. Podría interpretarse, entonces, que cada sección de la canción funciona como una *viñeta*. La armonía refuerza las imágenes evocadas por la letra, como es el caso del movimiento cromático que acompaña el pivote estructural, el cual sugiere la imagen de un remolino, un giro que parte de un punto y regresa a él.

Ejemplo 2 – Cadencia plagal en la canción *Viñeta* (0:43)

♩ = 90

A A(#5) A6 A(#5) A A(b5)

un remo-li - no le - van - ta unas ho - jas quede - sa - pa - re - cen muy

IV
S
Pv

4 A E

Verdes aún

I
T
Co

Encontramos otro ejemplo de cadencia plagal en el cierre de la canción *Olivia*. Aquí, a diferencia del ejemplo anterior, Silvio realiza el circuito plagal utilizando el V como PvA para preparar la articulación de la cadencia. En la letra, Silvio narra la historia de Olivia enmarcada

³ En su artículo, Manabe describe las diferentes metáforas que Silvio ha utilizado a lo largo de su discografía al momento de usar cadencias plagales (MANABE, 2006, p. 55).

en paisajes cotidianos. Como también señala Manabe, el cantautor reserva las cadencias plagales para momentos en los que el texto sugiere algún tipo de resignación o aceptación. En este caso, la cadencia plagal subraya el sentimiento de Olivia al aceptar su propia soledad y decidir salir a caminar sin ella.

Ejemplo 3 – Cadencia plagal en la canción *Olivia* (3:38)

♩ = 80

Y sa-lió desu is - la a ca-mi-nar sin la so-le-dad e - ra

la so - le - dad o - yó can - tar

vi

En el final de la estrofa de la canción *Sueño valseado*, Silvio utiliza un acorde de C# para moverse a la cadencia, pero en lugar de tratarlo como un V del V en una progresión auténtica, Silvio lo interpreta como un II que colorea el movimiento plagal estructural iv - I. El uso de la progresión armónica I - II - iv - I como cierre de la estrofa, nos permite establecer una relación de esta canción con *Yesterday* de los Beatles los cuales, como hemos visto anteriormente, influyeron en Silvio Rodríguez tanto en su técnica musical como en sus letras e impacto cultural.

Desde el punto de vista sintáctico, la progresión I - II - iv - I empieza con orientación auténtica, ya que la premisa, representada por el I, se mueve a una subdominante, expresada por el II mayor y que proyecta la función de pivote auxiliar. Pero en lugar de seguir hacia una función dominante para concluir el circuito auténtico, Silvio utiliza lo que Navia y Venegas

denominan *track shift*⁴ y así dirige la progresión hacia una orientación plagal, utilizando el iv como pivote estructural. Es decir, la primera parte de la progresión presenta una orientación auténtica, moviéndose de la tónica a la subdominante, y la segunda parte, una orientación plagal en la que la subdominante como pivote estructural resuelve sobre la tónica. La cadencia plagal estructural es inmediatamente seguida por un movimiento V - I que refuerza el cierre cadencial por medio de una interpolación completa⁵, repitiendo el último verso y trayendo el primer grado melódico a la melodía. Es interesante destacar que, desde el punto de vista del texto, Silvio explora filosóficamente la relación entre el soñador y su propio sueño. El momento en que el sueño adquiere conciencia del soñador y reconoce que está siendo soñado coincide con una sorpresa armónica: la progresión I - II - iv - I. Esta sucesión parece sugerir un rumbo establecido, que, de repente, se desvía, reforzando musicalmente la revelación y el desconcierto que emergen en la narración.

Ejemplo 4 – Cadencia plagal en la canción Sueño *Valseado* (1:10)

The musical score for 'Sueño Valseado' (1:10) is presented in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is shown in a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "yo sin sa-ber que el sa - bia que sa - bi - a que sa - bi - a que sa - bi - a". Above the staff, chords are indicated: B, C#, Em, B, F#, B. The first two measures (1-2) are marked with a '3' and a '3', indicating a triplet. Below the staff, the orientation is detailed: 'ORIENTACIÓN AUTÉNTICA: Pr' (I T) and 'ORIENTACIÓN PLAGAL: Pv' (II S, iv S). A red arrow points from the Pv label to the Em chord. Below this, 'Co' is written with a red line extending to the right. A 'TRACK SHIFT' label is placed between the authentic and plagal orientations. The score continues with measures 7-10, with chords F#, B, F#, B and lyrics '- bi - a que sa - bi - a'.

Por último, veamos los dos casos de cadencias plagales que ocurren en la sección B de *Esta Primavera*. Silvio articula la primera cadencia por medio de la progresión vi - V6 - IV6 - I, que se hace menos conclusiva por el uso de inversiones, sin embargo, contiene el circuito

⁴ Track shift es un término utilizado por Navia y Venegas en el *V Encontro da associação brasileira de teoria e análise musical*, que se refiere al cambio de orientación que sucede en la mitad de una progresión. Esto ocurre cuando una progresión inicia con una orientación plagal y en el medio cambia a una orientación auténtica o viceversa. La conferencia se encuentra en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=3LCOKHAYUsw>

⁵ Para Navia y Venegas, la elaboración por interpolación completa (I.C) es una técnica de prolongación, en la cual la repetición de un único paradigma es elaborado mediante la interpolación de un nuevo paradigma armónico de menor estabilidad, por ejemplo, T-D-T o T-S-T (NAVIA, VENEGAS, 2024 p. 25).

plagal completo (Pr–PvA–Pv–Co) que se repite dos veces antes de dar paso a la progresión final. Inmediatamente después, una segunda progresión cadencial cierra la parte B de la canción. Esta segunda cadencia involucra casi los mismos acordes utilizados en la cadencia plagal de *Sueño valseado*, pero en este caso es el IV (como pivote auxiliar) que antecede el II (como pivote estructural). La yuxtaposición del IV y del II resulta nuevamente en un *track shift* que dirige la progresión de una orientación auténtica hacia una orientación plagal. A lo largo de esta canción, la primavera se presenta como un símbolo de renacimiento y transformación. El texto refleja el anhelo de quien espera su llegada como un presagio de cambio, pero al mismo tiempo expresa la incertidumbre y la zozobra ante la posibilidad de que ese cambio nunca se materialice. La repetición del circuito plagal inicial, enfatiza este estado de resignación: escuchamos su reiteración constante, reflejando dudas y expectativas. Finalmente, cuando la cadencia final introduce la posibilidad de un cambio a través del circuito auténtico, la repentina alteración de la dirección sugiere que, en última instancia, es el miedo el que se impone, interrumpiendo la resolución esperada.

Ejemplo 5 – Cadencia plagal en la canción *Esta primavera* (2:42)

F#	G#m	B	G#
----	-----	---	----

I	vi	IV	II
T	T/S	S	
Pr	M	PvA	Pv

ORIENTACIÓN PLAGAL: Pv

TRACK SHIFT

5

-cer

I

T

Co

En este capítulo se puede definir que Silvio Rodríguez, además de utilizar las cadencias plagales tradicionales (I-V-IV-I), también hace uso de cadencias menos frecuentes que involucran armonías cromáticas (II-I), enriqueciendo la relación entre música y texto. Además, utiliza lo que Navia y Venegas denominan *track shift*, para representar la imposibilidad de un cambio o la aparición de acontecimientos repentinos en sus canciones. Estos movimientos

armónicos refuerzan el mensaje de sus letras, confirmando la tesis de Manabe de que Silvio utiliza metáforas armónicas.

En el siguiente capítulo vamos a abordar el uso de acordes cromáticos, a través de la visión de Daniel Harrison, acerca de las funciones armónicas.

5 MÁS ALLÁ DEL MAYOR Y MENOR

5.1 MIXTURA MODAL

Durante el período Barroco (aproximadamente entre 1600 y 1750), los modos mayor y menor se consolidaron gradualmente como los únicos representantes diatónicos de la música tonal. Aunque mucha música de la época se restringía al ámbito diatónico de estos modos, con el tiempo, compositores comenzaron a explorar las posibilidades de intercambio armónico entre elementos de los modos mayor y menor. El uso de esta técnica se intensificó en las primeras décadas del siglo XIX, con compositores como Beethoven y Schubert. La presencia de este recurso aumentó a lo largo de este siglo a tal punto que era difícil determinar si un pasaje estaba en modo mayor o menor, creando, en algunos casos, ambigüedad tonal.

La teoría tonal denomina esta técnica de intercambio armónico como mixtura o préstamo modal, y la define, de manera general, como el proceso de tomar acordes del modo paralelo e integrarlos en el modo original, manteniendo el mismo centro tonal (de mayor a menor y viceversa). Como indica Laitz,

El complejo funcionamiento de las notas cromáticas se convirtió en una característica fundamental de las composiciones del siglo XIX. A través de la mixtura modal, una nota cromática puede aparecer tempranamente y en la superficie de una obra. A medida que la obra avanza, la mixtura adquiere importancia y evoluciona hasta integrarse en los niveles más profundos de la estructura musical. (LAITZ, 1996, p. 633)

Aunque es posible intercambiar armonías entre los modos mayor y menor, en la música centroeuropea de los siglos XVIII y XIX es mucho más común importar elementos armónicos del modo menor hacia el modo mayor. Los grados característicos del modo menor ($\flat 3$, $\flat 6$, $\flat 7$) se utilizan para formar acordes que no están disponibles diatónicamente en el modo mayor: 1) el $\flat 3$ se usa con frecuencia para alterar el modo de la tónica mayor ($I \rightarrow i$) y como la fundamental del acorde de $\flat III$; 2) el $\flat 6$ generalmente altera las subdominantes (ii y IV , por ejemplo) y puede servir como la fundamental del acorde de $\flat VI$, y 3) el $\flat 7$ se utiliza a menudo como la quinta del acorde de $\flat III$, como la fundamental del $\flat VII$, y ocasionalmente para alterar el modo del V (transformándolo en v).

En general, la mixtura modal está estrechamente vinculada a la interacción entre música y texto. Para los compositores, esta es una herramienta que permite moldear la relación entre música y poesía, utilizando el intercambio de modos para realzar el significado poético del texto. Como comenta Laitz,

En la Alemania y Austria del siglo XIX, el género de la canción (Lied, en plural Lieder) se convirtió en un importante laboratorio de experimentación. La idea era desarrollar fuerzas expresivas musicales capaces de satisfacer las necesidades de comunicar la poesía emocionalmente rica de la época. La mezcla modal a menudo estaba en el centro de estas innovaciones. Por ejemplo, la yuxtaposición de tonos y armonías mixturadas frente a las diatónicas es casi siempre un signo de conflictos emocionales, tensiones o contradicciones. (LAITZ, 1996, p. 650)

En las composiciones vocales, el intercambio entre los modos mayor y menor permite crear un efecto de cambio de ánimo, por ejemplo, pasando de lo alegre o luminoso a lo triste u oscuro, lo que intensifica el contraste dramático de un pasaje.

5.2 LA FUNCIÓN ARMÓNICA DESDE DANIEL HARRISON

Sin embargo, hay otras maneras de concebir el color de los acordes. En el capítulo II de su libro, *Harmonic Function in Chromatic Music* (1994), Daniel Harrison cuestiona la forma en que la función armónica se ha entendido tradicionalmente. En la teoría tonal institucionalizada, los elementos de un acorde trabajan de manera tan armoniosa que forman una entidad única a la que se le puede asignar un solo nombre, así, su significado y funcionamiento dependen de la unión de sus componentes y no de la individualidad de éstos. Harrison, por otro lado, propone que la función armónica se puede comprender mejor al centrarse en los constituyentes individuales del acorde, lo que implica prestar atención a la relación de cada nota con su centro tonal. La función armónica, por lo tanto, podría no ser un producto de los acordes en sí, sino más bien de los grados de la escala que componen los acordes (HARRISON, 1994, p. 41).

Harrison señala que existen tres tríadas primarias que son capaces de expresar su función de manera clara e inequívoca: Subdominante (IV), Tónica (I) y Dominante (V). Por lo tanto, un entendimiento más profundo de la función armónica debe partir de estas tríadas y sus componentes individuales. La Fig. 4 descompone las tríadas primarias en sus grados constituyentes, detallando, en el lado derecho, los roles que cada grado desempeña en la expresión de la función armónica, denominados base, agente y asociado.

Figura 4 – Grados de la escala y sus descripciones funcionales

1	5	2 ← Asociados
6	3	7 ← Agentes
4	1	5 ← Bases
Subdominante	Tónica	Dominante

Fuente: HARRISON, 1994, p. 45

5.2.1 Bases Funcionales

En la música tonal, la relación de quinta es crucial para la organización armónica, así, los grados $\hat{4}$ y $\hat{5}$ se destacan por su conexión con la tónica, reforzando el dualismo de tres términos Subdominante–Tónica–Dominante al actuar como *fundamentales* de los acordes primarios. Sin embargo, aunque correspondan al mismo grado de la escala, fundamentales y bases funcionales cumplen roles distintos: mientras que las fundamentales actúan como el elemento generador de un acorde, las bases funcionales están directamente vinculadas al centro tonal. A diferencia de las fundamentales, que mantienen su significado (de generadoras) independientemente de la inversión del acorde, el significado de las bases puede variar según el contexto (HARRISON, 1994, p. 45). Como explica Harrison,

Una diferencia importante entre fundamentales y bases es que las primeras expresan su función [*rootness*] sin importar dónde se encuentren en el acorde; el sentido de la fundamental del acorde no cambia cuando un acorde 5/3 se invierte en un 6/3. Sin embargo, una base funcional es muy sensible a su ubicación y, en última instancia, es una comunicadora volátil de esa función. Necesitando un lugar prominente en un acorde, puede operar sólo bajo dos condiciones:

CONDICIÓN 1. La base es la voz más grave en un acorde.

CONDICIÓN 2. Si no está en la voz más grave, la base debe estar acompañada por el agente funcional. (HARRISON, 1994, p. 46)

De este modo, entenderemos los grados $\hat{1}$, $\hat{4}$ y $\hat{5}$ como bases funcionales de tónica, subdominante y dominante, respectivamente.

5.2.2 Agentes Funcionales

Los agentes funcionales, a diferencia de las bases, están completamente dedicados a la función específica que cumplen. Cada grado de la escala que actúa como agente, según se muestra en la Fig. 4, está definido de manera única para cada tríada primaria. Al estar vinculados

exclusivamente a una función, los agentes pueden expresarla de manera clara, permitiéndoles actuar sin restricciones ni condiciones.

Los agentes no solo definen las funciones armónicas, sino también el modo en que estas funciones operan, a diferencia de las bases, que pueden expresar la función, pero no el modo. Esta capacidad les otorga a los agentes una influencia más fuerte sobre nuestra percepción armónica. Riemann señaló que las funciones tienen afinidades modales: la función Dominante se vincula más directamente al modo mayor, mientras que la Subdominante está más relacionada con el modo menor (RIEMANN, 1889, p. 171). Sin embargo, el modo y la función no siempre coinciden. Un ejemplo es el cuarto grado diatónico en una tonalidad mayor, que puede seguir expresando su función subdominante, a pesar de la incongruencia entre el modo del acorde (mayor) y la afinidad modal principal de la función subdominante (menor). El resultado funcional de tal incongruencia es que el acorde pasa a expresar su función de forma más débil. Esa comprensión se vuelve más informativa aun cuando nos permite entender el acorde de v grado menor como una dominante que proyecta con cierta debilidad su función ya que incluye el agente que está a un tono de distancia de su punto de resolución (HARRISON, 1994, p. 49).

Ejemplo 6 – Incongruencia entre el modo de la función y la afinidad modal principal

IV I v i

S T D T

5.2.3 Asociados Funcionales

Los asociados son la parte funcional más débil de una tríada, ya que dependen completamente de la base o el agente para tener algún poder funcional. Según la enseñanza tradicional, la quinta de un acorde puede ser omitida sin comprometer la funcionalidad de la tríada, que, aunque incompleta en su estructura, seguirá siendo funcionalmente efectiva. De este modo, la ausencia de un asociado no altera el carácter esencial de la función del acorde. Por otro lado, su presencia revela la volubilidad de las bases funcionales, donde un mismo grado de la escala puede ser muy poderoso en un contexto y totalmente ineficaz en otro, como ocurre con el quinto grado en el acorde de dominante, actuando como base, y su papel totalmente

prescindible en la tríada de tónica (HARRISON, 1994, p. 55).

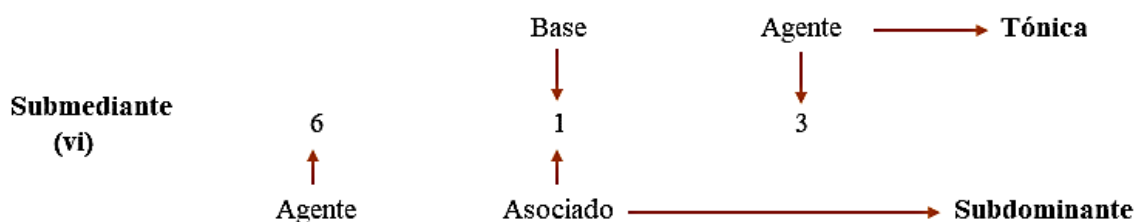
5.2.4 Tríadas Secundarias

Como hemos visto, para Harrison, cada grado de la escala tiene la capacidad de comunicar una función armónica. Debido a esto, al analizar los componentes individuales de tríadas secundarias, se generan estructuras funcionalmente híbridas, que son capaces de expresar más de una función simultáneamente. Esta comprensión transforma nuestra percepción de la función armónica, haciendo con que percibamos las tríadas secundarias como mezclas funcionales.

Por ejemplo, la tríada secundaria de submediante (vi) está compuesta por los $\hat{6}$, $\hat{1}$ y $\hat{3}$ (ver Fig. 4). Estos grados corresponden a la base y el agente de la tónica, así como al agente y el asociado de la subdominante. Por lo tanto, este acorde es capaz de expresar de manera precisa tanto la función de tónica como la de subdominante, dependiendo del contexto, la inversión y la disposición de las voces del acorde (HARRISON, 1994, p. 60). Como nos dice Harrison,

Al depender menos de las características estructurales inherentes para la expresión de la función que las tríadas primarias, las tríadas secundarias son mucho más sensibles al contexto musical y a las fuerzas que actúan sobre el grado de escala individual de la tríada. (HARRISON, 1994, p. 62)

Figura 5 – Desmontaje de la submediante



Fuente: HARRISON, 1994

Ejemplo 7 – Roles de la submediante en *Rasguña las piedras* (Charly García) (0:22)

$\text{♩} = 70$ G D/F# Em Bm/D
 a po yomis espal das y/es pe roque meabra ces a
 I V6 vi iii6
 T D T T/D
 Pr —————

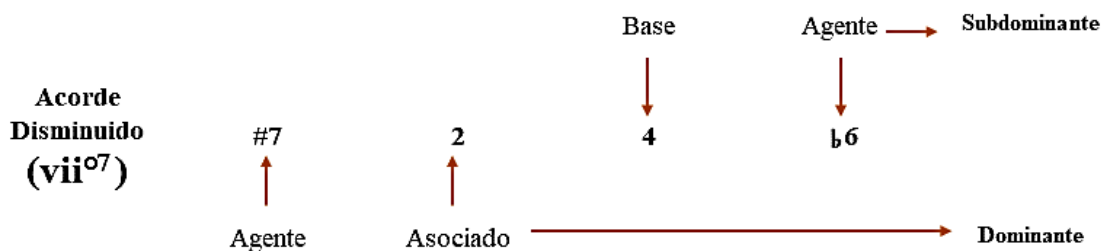
4 C Em F D
 tra ve san do/el mu ro de mis di as
 IV vi ♭VII V
 S S D D
 PvA ————— PvE

En el ejemplo de *Rasguña las piedras* de Charly García, se observa cómo la submediante (vi) desempeña diferentes roles a lo largo del verso. Inicialmente, al escuchar el acorde de submediante ($\hat{6}$, $\hat{1}$, $\hat{3}$) en la elaboración de la función de tónica a través del movimiento I–V6–vi, se interpreta el grado $\hat{1}$ como la base de la tónica, ya que este mismo grado acaba de sonar como parte del acorde de I. Sin embargo, en el compás 4, con la llegada del IV como pivote auxiliar, el $\hat{1}$ se convierte en el asociado de la subdominante y, consecuentemente, cambia la forma como se percibe el acorde de submediante que está a continuación, es decir, el vi pasa a proyectar principalmente la función de subdominante.

Este ejemplo nos informa también sobre las distintas calidades de urgencia de resolución de los agentes de la dominante. Al escuchar el acorde $\flat VII$ ($\flat\hat{7}$, $\hat{2}$, $\hat{4}$) en el compás 5, se identifica la llegada del pivote estructural que expresa la función de dominante, pero de forma menos intensa que el V. Esto se debe a que el grado $\flat\hat{7}$, que actúa como el agente de la dominante que no mantiene la afinidad modal de esta función, está a un tono de distancia de su resolución. El paso cromático entre los agentes en el movimiento ($\flat VII$ –V) intensifica la urgencia de resolución, generando lo que llamamos una *focalización* de la función dominante⁶.

⁶ *Focalización* es un término utilizado por Navia y Venegas en el *V Encontro da associação brasileira de teoria e análise musical* que se refiere al direccionamiento de la energía entre los agentes de la dominante hacia su punto de resolución, intensificando el color de dominante entre las funciones. La conferencia se encuentra en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=3LCOKHAYUsw>

Figura 6 – Desmontaje del acorde de séptimo disminuido



Fuente: HARRISON, 1994

Un acorde que gana nuevos matices si es entendido a partir de la concepción de función armónica de Harrison es el séptimo grado disminuido. Este acorde, comúnmente concebido como un representante de la dominante, combina grados de la escala que contienen de forma equilibrada las funciones de Dominante ($\hat{4}$ y $\hat{2}$) y Subdominante ($\hat{4}$ y $b\hat{6}$). Así, como en el caso de las mediantes, su interpretación funcional depende de factores contextuales, como la inversión, disposición de las voces y duplicación de notas. El énfasis en la superficie acústica a grados de una u otra función es lo que genera, en última instancia, el desbalance entre los grados que componen el acorde y nos permite definir su función preponderante.

En posición fundamental, el movimiento del bajo, tal como la resolución $\hat{7}-\hat{1}$, refuerza la función de Dominante, mientras que los grados Subdominantes, como el sexto y el cuarto, suelen opacarse especialmente si están en las voces internas. Sin embargo, cuando estos grados ocupan la posición del bajo en inversiones específicas, pueden resaltar y acentuar la función de Subdominante. De hecho, cuando el bajo se desvía de las resoluciones tradicionales, la función de Subdominante puede aparecer con mayor claridad. Un ejemplo de esto es el salto $\hat{4}-\hat{1}$, que evidentemente genera un movimiento plagal, demostrando la capacidad del acorde para expresar la función Subdominante (HARRISON, 1994, p. 65).

Ejemplo 8 – J. S. Bach *Befiehl du deine wege*

The musical score shows a piano accompaniment in G minor. Below the staff, the harmonic analysis is as follows:

i	III	Am: III ⁶	vii ⁴ / ₃	vii ⁷	V ⁴	#3	i	v
		T	S		D		D	
		Pr	PvA		Pv		Pv	

El coral de J. S. Bach *Befiehl du deine Wege* nos ofrece un ejemplo claro de cómo el acorde de vii⁷, en inversiones específicas, puede proyectar la función subdominante. El coral comienza con una progresión en Ré menor y, en el primer tiempo del segundo compás, realiza una tonicización hacia Fa mayor. A partir de ahí, se desarrolla una progresión moduladora hacia La menor, que presenta un encadenamiento típico de Pr–PvA–Pv–Co.

En esta progresión, el acorde III⁶ cumple la función de tónica, y donde normalmente encontraríamos el acorde ii⁶ desempeñando la función de subdominante, aparece en su lugar el acorde vii⁴/₃. Existen tres aspectos clave que nos llevan a concluir que este acorde reemplaza al ii⁶. La primera es la similitud entre los dos acordes: ambos incluyen las notas Si (♭2), Ré (♂4) y Fá (♯♂6). La segunda es la inversión en que se encuentra el vii⁷. Como se ha observado, es más probable que este acorde exprese la función de subdominante cuando el grado ♂4 o el ♂6 esté en el bajo. En este caso específico es precisamente la base de la subdominante (♂4) que se encuentra en la voz más grave, haciendo que se refuerce su capacidad para proyectar la función de subdominante. Y la tercera es su ubicación en la progresión ya que, en un circuito sintáctico auténtico, la dominante es preparada por la función de subdominante. En este caso, el vii⁴/₃ desarrolla la función de PvA juntamente con el siguiente acorde cromático, preparando la dominante cadencial. Note que la base de la subdominante (♂4) asciende cromáticamente a la base de la dominante, movimiento característico del paso entre las funciones sintácticas de PvA y Pv.

5.3 EL COLORIDO ARMÓNICO DE SILVIO RODRIGUEZ

El uso de acordes cromáticos es una herramienta ampliamente utilizada por Silvio

Rodríguez para enfatizar la relación entre la música y el texto, como indica Jannet Emperatriz Alvarado Delgado:

En Latinoamérica tuvo lugar un fenómeno singular con el uso mixto de la modalidad y la tonalidad, dos ejemplos pueden relatarlo; por un lado lo que llegaría a ser la llamada música folklórica latinoamericana o música protesta y por otro la nueva trova cubana de reivindicación social y revolucionaria, ambos hechos relacionados con referentes ideológicos de pensamiento socialista suramericano; [...] Por su parte los cubanos Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, también buscaron renovarse, este último autor, trabajó con mezclas armónicas modales y de inestabilidad tonal junto con textos que definían sus melodías; de esta forma se entiende su popular obra *Mariposas* (compuesta en 1977) y otras más. (ALVARADO, 2023, p. 7).

Así, para analizar la música de Silvio Rodríguez en el disco *Mariposas*, vamos a utilizar la teoría sobre funciones armónicas propuesta por Daniel Harrison, lo cual nos va a permitir un entendimiento más profundo y claro sobre los colores armónicos comunicados en su música por armonías cromáticas.

5.3.1 Ejemplos de colores armónicos en *mariposas*

Ejemplo 9 – Colores armónicos en la canción *Tu sonrisa ha cambiado* (2:41)

ben - di - taes - ta tu ri - sa Amén

I V bVII V I
T D D T
Pr Pv Co

En la frase final de la canción *Tu sonrisa ha cambiado*, Silvio utiliza el acorde $\flat VII$ en el compás 2 como pivote estructural para colorear armónicamente lo que, de otro modo, sería una progresión bastante sencilla (I–V–I). El $\flat VII$ elabora la función dominante al introducir, antes de la llegada del quinto grado, un agente modalmente incongruente con la función dominante; es decir, un agente funcional que está a un tono de distancia de su resolución. Esto genera una focalización de la energía armónica en el compás 4 con la llegada del V, intensificando, mediante el movimiento cromático, la urgencia de resolución de los agentes de la dominante. El uso de la dominante con la sensible rebajada puede remitirnos a la música modal, sacra, antigua. En la canción, este recurso viene a representar el ambiente sacro evocado por la letra al bendecir la risa de una persona y finalizar con la afirmación Amén. Desde el punto de vista puramente armónico, cabe señalar que este es un ejemplo similar al que analizamos anteriormente en *Rasguña las piedras* de Charly García

Ejemplo 10 – Colores armónicos en la canción *Y tantos huesos chocarán* (0:27)

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff contains five measures of music, each with a whole note chord. The chords are B7, B7, B7, B7, and A7. Below the notes are the lyrics: "Veré los gallos esconderse", "las palabras reducirse", "las miradas apagarse", and "Todo eso". Below the lyrics are the chord functions: I, T, and \flat VII7, D. The second staff starts at measure 6 and also contains five measures of music with whole note chords: G7, G7, G7, G7, and F#m. The lyrics are: "Veré una piedra humedecerse", "las cenizas calentarse", "los silencios acusarse", and "Todo eso y mucho más". Below the lyrics are the chord functions: \flat VI7, S, and v, d.

En la canción *Y tantos huesos chocarán*, se pueden encontrar diferentes acordes cromáticos que colorean el ambiente armónico. Aunque esta canción tiene una sonoridad *blues*, caracterizada por el empleo de acordes mayores con séptima menor, su estructura no se ajusta a la forma *blues* tradicional de 12 compases. La progresión armónica de la estrofa sigue las funciones, T–D–S–D. Silvio utiliza acordes cromáticos para colinear esta progresión, incorporando grados provenientes de la tonalidad menor paralela que resultan en el movimiento $I7 \rightarrow \flat VII7 \rightarrow \flat VI7 \rightarrow v$. En este ejemplo, el acorde v con función de dominante contiene el agente modalmente incongruente (a un tono de distancia de su resolución), expresando la función dominante de manera menos intensa que con el V.

El ejemplo 10, también nos remite al uso del bajo de lamento, que, en su forma tradicional, consiste en un bajo ostinato que desciende una cuarta diatónica o cromática desde la tónica hasta la dominante, armonizando cada paso. Generalmente se utiliza en tonalidades menores con la progresión $i - \flat VII - \flat VI - V7$, aunque existen diversas variaciones. Este recurso es ampliamente empleado para evocar sensaciones de tristeza o tragedia en la música.

En este ejemplo, la progresión $I7 \rightarrow \flat VII7 \rightarrow \flat VI7 \rightarrow v$ presenta similitudes estructurales con el bajo lamento. Sin embargo, en lugar del tradicional acorde menor en la tónica (i), aquí se emplea un acorde mayor (I), lo que sugiere una inversión del punto de partida. Asimismo, la progresión culmina en una dominante menor (v en lugar de V), lo que altera el destino habitual de este recurso. Esta canción parece hablar acerca de la muerte y de lo que podría ocurrir al momento de morir. El uso de la dominante menor en el momento que dice “todo eso”, haciendo

alusión a las situaciones que describió anteriormente en la estrofa, donde expresa una sensación de pérdida, genera un contraste entre la sonoridad oscura de la dominante menor y el aspecto rítmico y armónico alegre de la pieza. Algo que a su vez resalta el carácter satírico y crítico de la música.

Ejemplo 11 – Colores armónicos en la canción *Y tantos huesos chocarán* (0:53)

D E Bm G A

Y nos sen-te-mos con i - gual fres - cu - ra que las pie-dras de un arro - yo vie - jo

I II vi IV V
T S T S D

A continuación, en el ejemplo 11, en la parte del pre-coro, Silvio realiza una tonicización de Ré mayor, donde se escucha la progresión T–S–T–D. En este caso, el acorde II contiene la base de la subdominante alterada ($\#4$), en el movimiento I-II, donde el movimiento cromático ($\#4-5$) genera una urgencia de resolución sobre el asociado de la tónica. Este paso hace que el acorde de II guarde en su expresión armónica un trazo de la dominante, ya que el movimiento $\#4-5$ puede ser interpretado como como una especie de "espejo" del movimiento $7-8$ ⁷. Así las cosas, podríamos considerar el II como una versión “autenticada” (es decir, “dominantizada”) de la función subdominante. El uso de la subdominante alterada aporta una sonoridad más brillante y colorida al contexto armónico, dando un énfasis especial a la palabra “frescura”, refiriéndose a la tranquilidad que emite este paisaje: ser piedra en un arroyo. Importante destacar que en la repetición del pre-coro ya no utiliza el II.

Más adelante, en el coro de la canción, escuchamos la progresión \flat III– \flat VII–IV–I7, una secuencia de cuartas descendentes. Los grados \flat III y \flat VII son provenientes de la tonalidad paralela menor, mientras que los acordes IV e I7 pertenecen al ámbito diatónico mayor.

Este pasaje de la música condensa en varios niveles una intención de ambigüedad y contradicción. En primer lugar, está la yuxtaposición de los modos menor y mayor que genera un contraste sonoro notable. Cabe recordar que anteriormente se había escuchado una tonicización de Ré mayor, y esta progresión inicia precisamente con este acorde, pero ahora

⁷ Para Harrison, el movimiento $\#4-5$ funciona como una proyección contraria que deriva del semitono $7-8$, por lo tanto, se manifiesta como una propiedad funcional de la dominante. (HARRISON, 1994, p. 117)

con la función de \flat III, dirigiéndose hacia el I7. La yuxtaposición mayor-menor aunada a la reinterpretación armónica del acorde de D generan un ambiente armónico ambiguo. Por otro lado, en la letra, Silvio hace una descripción del sonido de los huesos chocando, siendo los huesos un símbolo de la parte más esencial del ser humano, pudiendo representar el fin, la muerte. Al mismo tiempo habla de una fragmentación del alma de manera irreversible. La letra, cargada de un fuerte impacto emocional y una visión sombría de la muerte, se acompaña, contradictoriamente, de forma muy vibrante, con ritmo armónico y tempo muy acelerado. Estos elementos musicales intensifican la sensación de contradicción y la tensión entre opuestos, reforzando el carácter dual y conflictivo de la canción de manera satírica.

Ejemplo 12 – Colores armónicos en la canción *Y tantos huesos chocarán* (1:14)

D A E B7 D A E B7 D A E B7

Ytan - tos huesos cho - ca - rán ru - gien - do des - mem - bran - doel al - ma para siem -

\flat III \flat VII IV I7 \flat III \flat VII IV I7 \flat III \flat VII IV I7

T D S T T D S T T D S T

Pr _____

4 B7 A7 B7

-pre pa - ra siem - pre

I \flat VII I

T D Pv T Co

5.4 MARIPOSAS

Por último, analizaremos la canción que da nombre al disco, *Mariposas*. Su análisis nos parece relevante por la síntesis que presenta de los recursos armónicos y poéticos previamente discutidos y, no menos importante, por su papel central dentro del álbum homónimo.

Esta canción fue compuesta por Silvio Rodríguez en el año 1977, y continuó inédita hasta 1999 cuando grabó el disco que lleva su nombre. Silvio se refiere a esta canción como una “canción amorosa”, en una entrevista realizada en el año de 1978 por el periodista cubano Rolando Cartaya, para el periódico *juventud rebelde* en Cuba, publicada en el sitio web oficial

de Silvio Rodríguez:

Evidentemente es una canción amorosa, a la que yo he incorporado un símbolo extraído de una cultura precolombina. La mariposa representaba en la cultura náhuatl -del antiguo México- el alma de los guerreros caídos, reencarnada en la gracia de ese animal hermoso para alegrar la vida de aquellos a quienes amaron. Para mí, que tuve una época en que era -y aún lo soy- fanático de aquellas culturas exterminadas, ese símbolo tuvo un tremendo poder evocador en medio una vivencia difícil, y por eso está en la canción. (RODRÍGUEZ *apud* CARTAYA, 1978)

Mariposas puede ser interpretada como la síntesis tanto poética como musical del disco. La influencia del compositor Leo Brouwer es evidente en esta obra, especialmente en su exploración sonora de armonías no triádicas, la alusión al minimalismo y el tratamiento idiomático de la guitarra, elementos característicos de su estilo. Un ejemplo de esta conexión es la *Suite El Decamerón Negro*, compuesta por Brouwer en 1981 y basada en los relatos de Leo Frobenius. Aunque esta obra fue escrita después de *Mariposas* (1977), cuando Silvio decide grabar la canción en 1999, parece incorporar elementos sonoros característicos de la estética de Brouwer. Esto sugiere que, más allá de una influencia estilística, la obra de Brouwer hizo parte del imaginario musical que Silvio Rodríguez llevó al estudio para la grabación del álbum. En esta canción, Silvio evoca una añoranza, pero que está acompañada de una profunda aceptación y serenidad. La memoria de quien ya no está se transforma en luz, evocando la visión náhuatl⁸ de las mariposas. Así, el recuerdo no es solo melancolía, sino una presencia que ilumina y perdura en el tiempo.

Desde el punto de vista armónico, Silvio inicia con un conjunto de acordes suspendidos y debido a esto, en el momento inicial, es difícil determinar la tonalidad de la canción, ya que da preferencia a acordes con la tercera omitida. A lo largo de la música, estas suspensiones, que aparecen tanto en la melodía como en la armonía, generan la sensación de ingravidez, de levedad, lo cual parece evocar el vuelo sutil de una mariposa que flota en el aire.

De forma general, *Mariposas* contiene una ambigüedad armónica entre las tonalidades de Fa mayor y Si \flat mayor. Este recurso prioriza, en un principio, la creación de una atmósfera armónica más que la definición de un centro tonal, pero, con el desarrollo de la canción, nos permite estar en una tonalidad u otra casi de manera imperceptible. En la introducción, la relación de cuarta en el bajo sugiere, en un primer momento, que Si \flat podría cumplir la función de tónica. Sin embargo, en la estrofa, esta percepción cambia: La función de tónica ahora parece estar en el segundo acorde de la progresión (IV-I \flat -III \flat -VI), cuando escuchamos el agente de la tónica aparecer por primera vez en la melodía. Más adelante, vamos a reafirmar esta

⁸ La mariposa representaba en la cultura náhuatl, del antiguo México, el alma de los guerreros caídos en combate, que regresaban reencarnados en este animal para alegrar la vida de sus seres queridos.

observación con la aparición del V7 de Fa mayor.

En la primera parte de la progresión (IV–I– \flat III–VI) en las dos estrofas, Silvio evoca la falta y la añoranza de la persona amada. Como hemos visto en ejemplos anteriores, recurre a la yuxtaposición de los modos mayor y menor para expresar una oposición de ideas: ayudado por aquella sonoridad contrastante de la segunda parte de la progresión, establece una metáfora en la que compara a la persona amada con la naturaleza en ambas estrofas.

Silvio emplea los acordes \flat III y \flat VII como un puente hacia el modo menor, preparando la progresión subsecuente (i \flat 6/4–ii \flat 7–vii \flat 7/V–V7). En la frase "Y tú apareces", evoca por primera vez la imagen de la mariposa como símbolo de la persona ausente. Justo cuando la letra menciona el deseo de querer permanecer inmóvil para que la mariposa duerma y no se vaya, la armonía confirma la tonalidad de Fa, ahora en modo menor, mediante una progresión que prolonga la función de dominante sobre un pedal. Paradójicamente, esta función generalmente implica movimiento, haciendo que el texto se transforme en una aceptación de lo inevitable: la mariposa está destinada a irse.

Figura 7 – Análisis del texto en la canción *Mariposas* (1:27)

Fm/C	Gm \flat 7/C	B \flat 7/C	C7
Y tu apareces en mi ventana suave y pequeña con alas blancas, yo ni respiro para que duermas y no te vayas			
i ⁶ ₄	ii \flat 7	vii \flat 7/V	V7
T	S	D	D
Pedal V _____			

Como mencionamos, al inicio de la canción, Silvio se aprovecha de la ambigüedad armónica que puede existir entre dos acordes mayores separados por una quinta (F y B \flat). Esta restricción armónica temporaria permite que, al introducir un acorde del campo tonal de alguna de ellas, se genere la sensación de modulación o reafirmación tonal. Esto ocurre, en un primer momento, cuando surge la dominante de F, la cual reafirma que estamos en esa tonalidad y, en un segundo momento, como veremos más adelante, sucede con la introducción de la subdominante de B \flat , lo que provoca la percepción de un cambio.

El pre-coro se construye sobre una progresión que integra ambas tonalidades. La primera parte, transcurre en Fa mayor con la progresión IV–I–IV–I. Posteriormente, la llegada del acorde de E \flat , IV grado de B \flat , nos permite establecer que ya nos encontramos en Si \flat Mayor, llevándonos a interpretar la progresión retrospectivamente como I–vi–IV–V. Estas dos secciones están conectadas por los acordes de B \flat y Gm, los cuales pertenecen al campo

armónico de ambas tonalidades (F y B \flat), actuando como pivotes eficaces para la transición entre ellas.

Figura 8 – Análisis del texto en la canción *Mariposas* (1:42)

	B\flat	F	B\flat	F	B\flat	Gm	E\flat	F
	Que maneras	más curiosas	de recordar	tiene uno	Que maneras	más curiosas	Hoy recuerdo	mariposas
F:	IV	I	IV	I	IV	ii		
					B\flat:	vi	IV	V

En el texto, la primera parte de la progresión reflexiona sobre las maneras curiosas que tenemos de recordar. Nuevamente, justo en el momento en el que surge el acorde que permite determinar la nueva tonalidad (en este caso el IV grado de Si \flat), Silvio evoca las mariposas, como anteriormente sucedió con el V7 en la tonalidad de Fa. A partir de este momento, la canción permanece en la tonalidad de Si \flat .

Finalmente, en el coro, escuchamos la progresión \flat VII–IV–I–V, donde Silvio emplea el acorde \flat VII para evocar la noción de tiempo en frases como “*tu tiempo es ahora una mariposa*” y “*siglos atrás inundaron un segundo*”. De este modo, aprovecha los colores de acordes cromáticos para realzar la expresividad del texto. Más adelante, un interludio de guitarra retoma esta misma progresión antes de dar paso a una nueva estrofa. Es interesante notar que, aunque la tonalidad de Si \flat ha sido reforzada y la estrofa comienza en Si \flat , Fa emerge nuevamente como la tónica. Esta transición es casi imperceptible debido a esta ambigüedad tonal, lo que contribuye a la sensación de transformación orgánica constante. La canción parece atravesar un proceso de metamorfosis, reflejando así la imagen de la mariposa.

En conclusión, en el disco *Mariposas*, Silvio Rodríguez emplea acordes cromáticos para establecer una relación entre música y texto. A través de progresiones que combinan elementos modales y tonales, Silvio resignifica sus textos para, de esta manera, no sólo intensificar su carga emotiva sino también aportar más profundidad a su discurso musical. Estos recursos armónicos reflejan contrastes emocionales.

CONSIDERACIONES FINALES

El estudio armónico del disco *Mariposas* de Silvio Rodríguez permitió, en una amplia perspectiva, demostrar la necesidad de repensar las herramientas teóricas disponibles que nos permitan no solo reconocer la riqueza de este repertorio, sino que también conlleven a la comprensión de las características de su propio lenguaje. Este esfuerzo va más allá del reconocimiento cultural: requiere la elaboración de marcos analíticos que se ajusten a las particularidades estilísticas y a los tratamientos armónicos que caracterizan la región.

Históricamente, el análisis musical ha estado dominado por enfoques derivados de la tradición europea, especialmente aquellos desarrollados a partir de la música del siglo XVIII y XIX. Como señalan Navia y Venegas, en gran medida estos modelos han sido adoptados en la enseñanza musical en Latinoamérica sin una reelaboración crítica que incluya los lenguajes armónicos presentes en las músicas populares. Como resultado de esto, muchos de estos procesos armónicos que no se encajan dentro de la teoría tradicional son considerados singularidades, en lugar de ser comprendidos desde su propia naturaleza.

Si bien se ha intentado analizar este tipo de repertorio a partir de herramientas preexistentes, los ejemplos expuestos en este trabajo muestran que su interpretación dentro de la teoría institucionalizada suele verse limitada a excepciones a la regla. En cambio, este estudio evidencia que la música popular latinoamericana no solo desafía los modelos teóricos tradicionales, sino que también aporta nuevas perspectivas y contribuye activamente al desarrollo de modelos teóricos más flexibles y contextualizados, como los que fueron utilizados para fines de este proyecto.

En segundo lugar, este estudio revela un punto de madurez estilística en la trayectoria de Silvio Rodríguez. Desde el punto de vista armónico, *Mariposas* consolida recursos que el cantautor ya había explorado en trabajos previos, como lo señala Noriko Manabe, entre los cuales se destacan el uso de cadencias plagales y el uso de armonías cromáticas, elementos que refuerzan la relación intrínseca entre música y texto. Sin embargo, en este disco, estos procedimientos alcanzan un nivel de refinamiento en la composición y los arreglos que no se había visto con tanta claridad en sus producciones anteriores.

A lo largo de esta investigación, se ha evidenciado que, tanto en *Mariposas* como en discos anteriores, Silvio Rodríguez no solo recurre a la poesía como medio para transmitir su mensaje, sino que también convierte la armonía en un vehículo expresivo que complementa y resignifica el texto. Esto nos confirma que la obra de Silvio Rodríguez no debería entenderse únicamente a través de sus letras.

Este aspecto resulta crucial, especialmente ante la escasez de estudios analíticos sobre su música, lo que suele propiciar una tendencia a priorizar el análisis textual por encima del musical en el ámbito de los géneros musicales con alto contenido político, como la Nueva Trova Cubana y la Nueva Canción Latinoamericana. Como consecuencia, esto conlleva a la interpretación de su obra desde una visión unilateral que minimiza la importancia de su trabajo en el tratamiento armónico y la forma en que este refuerza, resignifica o desafía su discurso poético.

Este trabajo buscó sentar un precedente para futuras investigaciones de la obra musical de Silvio Rodríguez, cuya trayectoria, que abarca más de cinco décadas, ofrece un campo ciertamente amplio para seguir profundizando en su lenguaje musical. Más allá de su relevancia histórica y su compromiso social y político, su producción musical también nos permite comprender más a fondo su lenguaje y cuestionar y enriquecer las herramientas teóricas en el ámbito de la música popular latinoamericana.

REFERENCIAS

ALVARADO, J. Notas sobre música modal, identidade e criação: Perspectivas do Equador. **Música Hodie**, Goiânia, v. 23, 2023. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/75565>>. Acesso en: 10 dic. 2024.

CARTAYA, Rolando. **Silvio habla de la canción mariposas**. 1978. Disponible en: <<https://zurrodelaprendiz.com/entrevistas/silvio-habla-de-la-cancion-mariposas>>. Acesso en: 15 ene. 2025.

DIAZ, clara. **Silvio Rodríguez**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

GARCIA, R. La Nueva Trova Cubana: una visión desde sus artistas. **CARICEN. Revista de Análisis y Debate sobre el Caribe y Centroamérica**, Ciudad de México, n.31-35, p. 79-90, mar-dic 2022. Disponible en: <http://investigacion.politicas.unam.mx/caricen/flips/flip_31_35/index.html#page/1>. Acesso en: 05 feb. 2025.

GAULDIN, Robert. **La práctica armónica en la música tonal**. España: Ediciones Akal, 2009.

GODOY, A. Silvio Rodríguez en buenos aires, primera parte: Chile en la memoria. **Revista La bicicleta**. Santiago de Chile, n.49, p. 29-31, may. 1984.

HARRISON, Daniel. **Harmonic function in chromatic music: A renewed dualist theory and an account of its precedents**. University of Chicago Press, 1994.

HATTEN, Robert S. "Metaphor in Music." In: **Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music**, Eero Tarasti. Berlin: Mouton de Gruyter, p. 373-392. 1995.

HAY un grupo que dice. Dirección: Lourdes Prieto. Productor: Yus Escobar. Entrevistados: Leo Brouwer, Silvio Rodríguez, Sara González, Eduardo Ramos, Noel Nicola, Pablo Milanés. Guión: Lourdes Prieto. Producción: ICAIC 2013. Cuba: Centro Pablo (79min).

JIMENEZ, M. La Trova Cubana: Continuidad e identidad. **CARICEN. Revista de Análisis y Debate sobre el Caribe y Centroamérica**, Ciudad de México, n. 14, p. 40-51, Mayo-Jun 2019. Disponible en: <http://investigacion.politicas.unam.mx/caricen/wp-content/uploads/caricen14/caricen14_0.pdf>. Acceso en: 20 ene. 2025.

LAITZ, Steven. **The complete musician: An integrated approach to tonal theory, analysis, and listening**. New York: Editorial Oxford University Press 2012.

MANABE, Noriko. Amantes y gobernantes, lo real y lo surrealista: Metáforas armónicas en las canciones de Silvio Rodríguez. **Revista transcultural de música**, [S. l.], p. 1-81, 10 dez. 2006.

MARIPOSAS. Dirección: Roberto Chile. Productora: Marta Julia Pérez. Intérpretes: Silvio Rodríguez, Rey Guerra. Cuba: Unidad de control remoto de la Televisión Cubana (34min).

NAVIA, G.; VENEGAS, G. "E onde não queres nada, nada falta": Quo vadis, Harmonielehre? (... o que queremos, o que nos falta?). In: **V ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL**, Curitiba. 19-21 oct. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3LCOKHAYUsw>>. Acceso en: 24 feb. 2025.

NAVIA, G.; VENEGAS, G. Teorizando para além do Cãnone: Tonalidade, função harmônica e prolongamento. **Música Theorica**, v. 9, n. 1, p. 3-38, 2024.

NOBILE, D. **Form as Harmony in Rock Music**. New York: Oxford University Press, 2020.

NOBILE, D. Harmonic Function in Rock Music. **Journal of Music Theory**, v. 60 n. 2, p. 149-180, 2016.

RIEMANN, H. **Katechismus der Kompositionslehre**: Musikalische Formenlehre, Berlín: M. Hesse, 1889.

TAGG, Philip. **Everyday tonality II**. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, p. 421-422, 2018.

TEMPERLEY, David. The cadential IV in rock. **Music Theory Online**, v. 17, n.1-17, 2011.

ZAPATA, Sandra. **Silvio: para letra y orquesta**. Caracas: Alfadil Ediciones, 1996.