

Las canciones de la inundación, a veinte años. Santa Fe 2003–2023



The songs of the flood, twenty years. Santa Fe 2003–2023

López, María Inés; Pittau, Verónica P.

María Inés López

maineslopez.88@gmail.com

Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral (ISM—UNL), Argentina

Verónica P. Pittau

vpittau@gmail.com

Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral (ISM—UNL), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 22, e0025, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454202003/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0025>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El 29 de abril de 2003 las aguas del río Salado ingresaron a la ciudad de Santa Fe (Argentina) por un tramo de terraplén sin terminar que, paradójicamente, ya se había inaugurado. La inundación afectó a más de 150.000 personas, un tercio de la población de la ciudad. Esta tragedia ocurrió poco tiempo después de la crisis social, política y económica que en 2001 sacudió al país. A lo largo de estos 20 años la región generó producciones artísticas de todo tipo sobre esta inundación. La canción fue una de las manifestaciones predominantes que canalizó el dolor individual y colectivo para convertirse en memoria musical que actualiza la vigencia de los hechos. El repertorio local que se desarrolló aborda una gama amplia de géneros y sectores sociales, interpelados por una causa y una memoria común.

En el marco del proyecto de investigación y desarrollo CAI+D 2020 del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral: «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación», estudiamos a la canción popular como fenómeno comunicacional que se constituye en un emergente de condiciones de producción específicas y coordinadas de tiempo-lugar. Desde este enfoque, realizamos un relevamiento y análisis del repertorio de canciones sobre la inundación en Santa Fe que se produjo en la ciudad desde 2003 hasta el presente. Nos proponemos estudiar las diferentes maneras de mantener viva la memoria de los hechos, procesar el dolor, denunciar la impunidad de los responsables políticos o la ausencia del estado para asistir a las víctimas y relatar las historias de los protagonistas.

Palabras clave: Música popular, Inundación, Santa Fe 2003.

Abstract: On April 29, 2003, the waters of the Salado River entered the city of Santa Fe (Argentina), through an unfinished stretch of embankment that paradoxically had already been inaugurated. The flooding affected more than 150 000 people, a third of the city's population. This tragedy occurred shortly after the social, political and economic crisis that shook the country in 2001. Throughout these 20 years the region generated artistic productions of all kinds about this flood. The song was one of the predominant productions that channeled individual and collective pain to become a musical memory that updates the events. The local repertoire that was developed addresses a wide range of genres and social sectors, questioned by a common cause and memory. Within

the framework of the CAI+D 2020 research and development project of the Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral: «Creative processes in Argentine popular song: composition, arrangement, version and interpretation» we study popular song as a phenomenon communication that constitutes an emergent of specific production conditions and time–place coordinates. From this approach, we carried out a survey and analysis of the repertoire of the songs that were produced from 2003 to the present about the flood in Santa Fe. We propose to study the different ways to keep the memory of the events alive, process the pain, denounce the impunity of the political leaders or the absence of the state to assist the victims and tell the stories of the protagonists.

Keywords: Popular music, Flood, Santa Fe 2003.

1. INTRODUCCIÓN

Luego de frecuentes e intensas lluvias, el 29 de abril de 2003 las aguas del río Salado ingresaron a la ciudad de Santa Fe (Argentina), por un tramo de terraplén que se había inaugurado en 1997 a pesar de estar incompleto. La provincia estaba gobernada por Carlos Reutemann y el intendente de la ciudad en ese momento era Marcelo Álvarez, quienes fueron repetidamente señalados como responsables políticos por sus actuaciones en momentos previos y posteriores a la tragedia. La inundación dejó, según un relevamiento realizado por organismos de derechos humanos y asociaciones civiles, 158 personas fallecidas, que perdieron la vida en el momento de la inundación o por secuelas posteriores y afectó a más de 150.000, un tercio de la población de la ciudad. Este informe data de 2005 y se aclara que puede haber muchas más víctimas que no han sido relevadas aún^[1]. Esta tragedia ocurre poco tiempo después de la crisis social, política y económica que en 2001 sacude al país y afecta a la región, así la ciudad se vio doblemente castigada por estos sucesos y sus secuelas.

Desde ese día, y a lo largo de estos 20 años, la región no dejó de generar producciones artísticas de todo tipo sobre la inundación de 2003, más que sobre ninguna de las otras que sufrió antes y después: documentales, muestras fotográficas, textos literarios y músicas. El formato canción es el que predominó y pareció vehicular el dolor individual y colectivo para convertirse en memoria musical que actualiza la vigencia de los hechos.

Si bien hubo referentes musicales nacionales y latinoamericanos que abordaron el tema en sus canciones, nos enfocaremos en el repertorio local que desarrolló una gama amplia de géneros y abarcó sectores sociales diferentes. En esta lista^[2] de, hasta ahora, 20 canciones podemos encontrar cantautores vinculados a la fusión, al folklore (a través del chamamé, o la canción litoraleña), grupos más cercanos al rock, cumbia santafesina, murga y un tango. Todas estas son escenas musicales locales de gran relevancia y significativas en la conformación de identidades sonoras de la ciudad.

En el marco del proyecto de investigación y desarrollo CAI+D 2020 del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral: «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación », estudiamos a la canción popular como fenómeno comunicacional que se constituye en un emergente de condiciones de producción y coordenadas de tiempo–lugar específicas. Se la enfoca entonces como entidad discursiva en la construcción de sentidos que propone la relación letra–música (Goldsack, 2020). Constituye un objeto de estudios complejo, en su vínculo con una zona muy sensible de la subjetividad (Pujol, 2010), como proceso (González, 2013), en su naturaleza trashumante (Gilbert y Liut, 2019) y a través del análisis sus rasgos estilísticos (Madoery, 2021). En el marco de dicho proyecto y en colaboración con el proyecto (2019–2021) «Territorios de la Música Argentina Contemporánea» dirigido por Martín Liut, Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), hemos desarrollado un trabajo de relevamiento y estudio de las canciones producidas a partir del impacto de la crisis de 2001 en Argentina^[3].

Desde este enfoque trabajamos con el repertorio de canciones sobre la inundación en Santa Fe compuestas desde 2003 hasta el presente. Nos proponemos estudiar cómo a través de la construcción de sentidos en el vínculo letra–música, su contexto histórico–social y su relación con escenas constituidas por determinados géneros musicales en la ciudad, se observan diferentes maneras de mantener viva la memoria de los hechos, procesar el dolor, denunciar la impunidad de los responsables políticos o la ausencia del estado para asistir a las víctimas y relatar las historias de los protagonistas.

2. LA INUNDACIÓN DESDE DIFERENTES PERSPECTIVAS

El Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) en su informe anual 2002–2003 considera a la inundación de 2003 como una de las mayores en la historia argentina, que se destaca por sus dimensiones, su impacto y porque podría haber sido evitada:

La ineficiencia, la desidia y la incapacidad de reacción del Estado no solo caracterizó las tareas (o la falta de ellas) relacionadas con la previsión de la catástrofe, sino también las políticas ligadas a la evacuación, la asistencia a las personas afectadas, la contención, el seguimiento del regreso a los hogares y el registro y la reparación de los daños ocasionados (tanto en materia de vivienda, como de fuentes y herramientas de trabajo, situación sanitaria y de salud, educación, entre muchas otras)^[4].

El organismo afirma que la inundación no puede ser entendida como fenómeno de la naturaleza, de manera aislada, sino en el contexto de las alteraciones al medio ambiente y la negligencia e irresponsabilidad de gobiernos locales. En otra parte de este mismo informe, plantea que «En la catástrofe de Santa Fe, la imprevisión de los responsables directos de la protección de la población, trajo aparejada una desoladora y precaria situación a más de 150 mil damnificados» (CELS, 2003:464).

Según nos aporta Juan Cruz Echarri, integrante del equipo de investigación del mencionado proyecto CAI +D, los siguientes trabajos dan cuenta de la inundación también desde diferentes perspectivas o analizan cómo la percibe alguna parte de la población^[5]:

- Como consecuencia de una ausencia de políticas públicas de gestión de riesgo (Haidar, 2007:199)
- Como emergente y continuación de las políticas neoliberales implementadas en el país en el gobierno de Menem desde años anteriores y continuadas por Reutemann como gobernador de Santa Fe (Guerrero, 2022).
- Como desastre natural: «todavía gran parte de la población percibe a los desastres naturales como inevitables, como actos de la Providencia, de Dios o de la naturaleza. Incluso, muchas veces se enfatiza en forma exagerada el “factor sorpresa” de la ocurrencia de un desastre natural, cuando, actualmente es posible identificar y pronosticar muchos de los desastres» (Lara, 2005:1)
- Como interpeladora del modelo de producción de conocimiento y de comunicación de las instituciones a la ciudadanía, que tomó un rol central en la exigencia de conocer y participar en la planificación y ejecución de las obras públicas (Vallejos, Matharán, Marichal 2014:147)

Lo cierto es que algunos sentidos que se construyen en las perspectivas abordadas por las canciones, pueden vincularse a estas maneras de procesar y entender la tragedia por parte de la sociedad santafesina. Se encuentran similares formas de relacionarse con el hecho en canciones pertenecientes a la misma época, escena musical de la ciudad o género. En este sentido es posible producir varios agrupamientos que permiten encontrar rasgos en común entre algunas de las canciones. También encontramos diferencias entre la perspectiva de los autores que fueron directamente damnificados (se inundaron sus viviendas) y los que vivieron la tragedia como parte de la comunidad afectada pero más indirectamente.

3. LAS DOS CRISIS. EL REPERTORIO DE LA INUNDACIÓN

La llamada «crisis de 2001» fue un estallido social que se produjo durante el gobierno de Fernando de la Rúa. La adversa situación política, social y económica en nuestro país provocó protestas en varios centros urbanos y tuvieron su pico el 19 y el 20 de diciembre de ese año, cuando se desató una feroz represión policial que ocasionó numerosas víctimas en el territorio nacional y provocó la renuncia del presidente^[6]. Esta situación alcanzó también duramente a la sociedad santafesina y dejó secuelas tanto en el aspecto socioeconómico como en la herida profunda que le propinaron los hechos de violencia que produjeron siete víctimas fatales^[7]. En este sentido, dada la cercanía con la fecha de la inundación vemos que sus consecuencias en el tejido social santafesino son aún peores por no haber podido recuperarse de la crisis anterior. Ambos sucesos se conectan en una continuidad que deja a una comunidad devastada, los daños son más profundos y se siente más el embate de las pérdidas en una situación económica, social y emocional más endeble.

En los sucesos de diciembre de 2001, Santa Fe, en ese entonces también gobernada por Carlos Reutemann como al momento de la inundación, fue la provincia que tuvo mayor cantidad de víctimas fatales, heridos y detenidos en relación con la cantidad de habitantes. Se evidenció en estos hechos una decisión política de reprimir, dado que la mayor parte de las víctimas fueron abatidas por disparos de balas de plomo de la policía. La responsabilidad política sobre estos hechos, y sobre los sucesos vinculados a la inundación quedó impune, familiares y amplios sectores de la sociedad santafesina siguen reclamando justicia. Las canciones que surgieron –y lo siguen haciendo–, como tantas otras manifestaciones artísticas, fueron un aporte en la construcción de la memoria de los hechos y las consecuencias. Emergen en momentos de crisis para canalizar algo de ese dolor colectivo, bronca, frustración e incluso ante la necesidad de comprender o encontrar responsables.

En este mismo sentido va el planteo del libro colectivo en el que participamos: *2001. Una crisis cantada*, en el cual, afirma Liut:

¿Cómo funciona la música en relación con esta memoria colectiva? Consideramos que lo hace de un modo doble, ya que, en verdad, toda la música que escuchamos atravesando el estallido de 2001 forma parte de aquel paisaje histórico de nuestro país. Pero dentro de este corpus musical, emergen una serie de creaciones que representan ejercicios musicales de la memoria popular y colectiva. (Liut, 2021:27)

En la publicación mencionada, planteamos ya el vínculo entre ambas crisis a través del análisis de la canción «Ciertas cacerolas» de Mario Hugo Sosa, que forma parte del disco *Voy* de su hermano Martín Sosa, cantautor santafesino de gran trayectoria. La canción remite directamente a la crisis de 2001 pero la salida del disco y su presentación, que debió postergarse, están atravesadas por el momento de la inundación (Pittau, 2021:138). En la ciudad en esos días de 2003 todo se detuvo, la actividad musical se vio profundamente afectada y todos los eventos programados se suspendieron por largo tiempo.

Así, la perspectiva de análisis que adoptamos al relevar y observar el repertorio de la inundación se relaciona con esta mirada inicial sobre la crisis de 2001, estableciendo continuidades:

No se componen canciones en el vacío, mucho menos aquellas que intentan dar respuestas a una crisis de esta dimensión. Nuestra premisa es que las músicas que la tematizaron se produjeron en una encrucijada que combina elementos individuales y sociales, conjugados dentro de una trama de mediaciones específicas interpersonales, materiales y simbólicas. Tampoco música y política funcionan por homología, sino que son ensamblajes de dos campos complejos y heterogéneos, los que a su vez se entrelazan de maneras particulares, provocando esta diversidad musical. (Liut, 2021:7)

En síntesis, en Santa Fe, ambas crisis se imbrican, tanto por su cercanía temporal como por las consecuencias devastadoras que producen en la comunidad y generan la participación activa de parte de la ciudadanía, interpelada para ser parte de manifestaciones colectivas sociales y/o artísticas. Como lo expresa Bordas:

Nos tocó ser parte de una generación de militantes que «entró» al activismo político a caballo de dos crisis: el proceso de crisis económica sucedió durante 2001–2002 y la crisis urbana provocada por inundaciones urbanas que afectaron a los pobladores de la ciudad de Santa Fe durante el año 2003. Somos una generación cocinada y templada por estas dos crisis: vimos grandes experiencias de organización colectiva, experiencias que demuestran la creatividad que tenemos abajo cuando crujen los cimientos; y también vimos cómo se desplomaron y cómo fueron desmanteladas, unas u otras. (Bordas, 2015:3)

Luego de un primer relevamiento de la producción artística sobre la inundación encontramos numerosos documentales^[8], relatos^[9], obras pictóricas, esculturas y canciones. De las veinte canciones relevadas y analizadas en primera instancia, realizamos un primer recorte que abarca solo las canciones producidas por autores de la región.

En la imagen 1 se presentan las veinte canciones, de las cuales las primeras dieciséis responden a este primer recorte que agrupa canciones de composición local o regional. Las siguientes cuatro —con fondo gris— son canciones compuestas por autores que no pertenecen geográfica ni musicalmente a la zona afectada.

Cabe señalar que en algunos casos hay mucha distancia entre la fecha de creación y la de publicación, independientemente del medio elegido (canal de *youtube* o disco), por lo que solo se considera para este trabajo la primera de ellas. Teniendo en cuenta, entonces, la fecha de composición podemos generar tres agrupamientos: en el primero y más cercano a la fecha de la inundación, aparecen las canciones de Suñé, Joannas, Los Palmeras, Coty, Guarany y Colombo. Otros dos agrupamientos relevantes conectan canciones con eventos traumáticos que impactan nuevamente en la ciudad: una nueva inundación sucedida en 2007^[10] reúne las canciones de Armas, Chauque, La Clave y Heredia; y la reciente pandemia (2020–2021) propició nuevas acciones —canciones, videos, reversiones— entre las que se encuentran las canciones de Paiva, Kamalote y Mendez.

Año	Álbum/Discográfica Soporte	Nombre de la Canción	Banda/cantautor. Autores	Género Musical
2003	Así es la Vida. SFR (2003)	29-04-2003	Los Palmeras Texto y música: Oscar A. Perea y Ruben Deicas	Cumbia
2003	De Jaleo con amigos Ortiz-Joannas productora (2003)	Revivirás (Imagina)	Carlos Joannas	Canción
2003	Mujeres del Litoral I. UNL- ATE (2006)	Río	Ana Suñé	Canción litoraleña
2003	Coty de colección. El más parrandero. Leader Music (2016)	La prueba de Dios	Coty y la banda del Huy Huy Huy	Cumbia
2003	Cantor de Cantores. Plaza Independencia (2003)	Carta abierta al río Salado	Horacio Guarany	Chamamé
2003	Los que esperan. Unión Músicos Independientes (2008)	29 de abril	Grupo La Clave. Letra: Javier Gonzalez y Mario Ruiz Música: Ruiz	Balada rock
2003	Youtube	Hermano Río	Beer. Letra: Carlos De Giorgio, Música: Julio Ribas	Rock
2003/4	Libertad y Misterio. Ed. de autor (2014)	Eulalia	Efraín Colombo. Letra: Julián. Ratti. Efraín Colombo, Julio Migno Música Ratti y Colombo	Chamamé
2004/5	La suerte está echada. Sonic Wave Studios (2009)	Sirirí, locuras del Salado	Pasamanos. La banda nativa	Canción /rock
2007	Facebook (2019)	Mil manos, un río	Jeremías Chauque	Murga
2007	Youtube (2020)	Gente del Agua	Joaquín Armas	Canción litoraleña
2011	youtube (2017)	Tuviste abril	La Gran 7	Rock
2019	sencillo	Reza	Dario Chiesa	Canción
2019	youtube	Ojos de agua	Claudia Paiva	Chamamé
2020	youtube	Socavón	Kamalote	Ska
2022	youtube	El destierro	Lucas Mendez	Tango
2003	Canciones con Santa Fe. Grabación en vivo.	Cita con Ángeles	Silvio Rodríguez Música: Rodríguez. Letra: Rodríguez y Víctor Heredia (una estrofa)	Canción
	La argentinidad al palo. Universal Music S. A. (2004)	Otra sudestada	Bersuít Vergarabat Letra: Gustavo Cordera Música: Cordera, Pepe Céspedes y Carlos Martín	Rock
	Fenix. AlterNativo Americano (2008)	Rita	Víctor Heredia.	Valseado
	El Gran Pez. Cíclope, SRL. Montevideo Music Group. (2009)	La correntada	Alejandro Balbis.	Murga

IMAGEN 1.

Tabla de canciones ordenadas cronológicamente por año de composición.

Las dos canciones que tomamos a modo de ejemplo y proponemos analizar en el presente artículo son: *Revivirás/Imagina* de Carlos Joannas (2003) y *Río* de Ana Suñé (2003). Son elegidas para el análisis en esta primera instancia, dado que están dentro del grupo de las canciones compuestas en fecha cercana a la inundación, y revelan dos perspectivas diferentes en relación con la tragedia. En el caso de Suñé, ella fue directamente damnificada ya que se inundó su vivienda y hace referencia explícita en la letra de la canción cuando dice, dirigiéndose al río; «parece mentira tenerte en mi casa como pasajero que entra sin golpear». En el caso de Joannas, el vínculo con los sucesos lo ubica en una perspectiva más esperanzada. Si bien el agua llega al estudio donde estaba grabando, no sucede lo mismo con su vivienda personal, lo cual le permite tomar un poco más de distancia sobre los hechos. Por otra parte, ambos son cantautores santafesinos de vasta trayectoria y reconocimiento.

4. ASPECTOS RELACIONADOS A LOS GÉNEROS MUSICALES DE LAS CANCIONES

Es notorio que muchas de las escenas musicales locales se sienten interpeladas por la inundación o sus consecuencias. Es así que se producen canciones situadas alrededor de diferentes géneros musicales.

Observamos también cómo los rasgos vinculados a los géneros se relacionan de alguna manera con la perspectiva desde la cual se procesa la tragedia, si bien esto no puede leerse de manera unilateral ni esquemática, encontramos algunas características en común para seguir indagando.

La mayoría de las canciones relevadas vinculadas a lo folklórico, en mayor o menor medida, están asociadas a un ritmo del litoral, son canciones litoraleñas o chamamés sobre la superposición 6-8 3-4. Notamos, en este caso, una identificación directa de la temática del río con ritmos geográficamente situados en la región. Plantea Adorni (2017:178) al mencionar a los referentes de la llamada canción popular litoraleña argentina (Linares Cardozo, Ramón Ayala, Aníbal Sampayo, Ariel Ramírez, y Cholo Aguirre) que las ciudades de donde son oriundos, todas costeras, ofrecen el río como temática común en sus creaciones. Este vínculo se retoma y opera en el imaginario de los autores, resulta claro en el corpus de canciones analizado, y se vuelve evidente al observar el alto porcentaje de canciones folklóricas en relación al total. Sus letras reflejan historias de personas afectadas por la inundación o personifican al río, y también están muy presentes las referencias a lo paisajístico.

En los ejemplos relevados, podemos encontrar algunas canciones más cercanas al paradigma clásico del folklore (Díaz, 2022), por sus aspectos estilístico– musicales, uso de la voz o características de la letra, como es el caso de la de Efraín Colombo. A medida que las canciones se acercan a la escena de cantautores con un perfil menos identificado dentro de marco genérico, aparece un lenguaje más metafórico–poético y decisiones tímbricas más vinculadas a la fusión, como en el caso de las canciones de Ana Suñé y Joaquín Armas.

Las canciones con géneros cercanos al rock o el *ska* tienen un componente más contestatario y están relacionadas a las dos primeras perspectivas sobre la inundación que enumeramos: la de la ausencia de políticas públicas o la de la inundación como consecuencia directa de las políticas asociadas al neoliberalismo. En este sentido la canción de Kamalote aporta otra posición, si bien hay una referencia a la ausencia del estado, se asumen las perspectivas individualistas que instala el neoliberalismo desde el lugar de enunciación.

En cuanto a la cumbia, los dos ejemplos que encontramos se vinculan a la perspectiva de considerar la inundación como «actos de la Providencia, de Dios o de la naturaleza». En la canción de Coty Hernández está muy presente la idea sobrenatural o religiosa. Lo mismo aparece pero de manera más escéptica en la de Los Palmeras.

En el repertorio seleccionado encontramos un ejemplo vinculado al tango (de Lucas Méndez), en este caso se evidencian en él algunos rasgos de la música contemporánea y la relación texto literario–música destacada con efectos tímbricos armónicos y texturales en función de generar distintos climas y estados que aumentan el dramatismo.

También hay una murga, que en palabras de su autor, Jeremías Chauque^[11], es elegida «por ser un género barrial, popular, parte de la identidad rioplatense que en Santa Fe tiene esas bases». Plantea, además, que optó por el ritmo de marcha camión para grabarla con una murga local y movimientos sociales, lo que evidencia la intención del autor de plasmar sus ideas sobre la inundación en un canto colectivo. El género, en este caso, ayuda a vehicular esta impronta.

Del total de las 20 canciones relevadas, seis pueden vincularse con lo folklórico (específicamente géneros del litoral), cinco cercanas al rock, dos son cumbias, dos son murgas y hay un tango. Hay otras cuatro que se ubican como un tipo de canción urbana con rasgos no tan claramente identificables dentro de los géneros si bien sus autores pertenecen a determinada escena.

5. ANÁLISIS DE LAS CANCIONES SELECCIONADAS

A continuación se realiza el análisis de las canciones *Revivirás/Imagina* de Carlos Joannas y *Río* de Ana Suñé. En cada caso se presenta al autor/autora, seguido de datos generales sobre músicos acompañantes, disco y/o presentación. El análisis literario comienza con la transcripción del texto^[12] y continúa con comentarios relacionados a la estructura poética de la canción, recursos literarios utilizados y la interpretación del mismo.

Para el análisis musical se utiliza un gráfico en tablas que representa, de izquierda a derecha, su transcurrir temporal (Aguilar, 1991:108), y de arriba hacia abajo su estructura estratificada^[13]. La última fila identifica cuáles y qué cantidad de versos se incluyen en las unidades formales más pequeñas^[14]. Seguidamente se comentan particularidades relacionadas a aspectos musicales de la canción—melodía, ritmo, armonía, timbre, género—destacando aquellos que se vuelven significativos en función de los objetivos de este trabajo.

5.1. Revivirás/imagina—Carlos Joannas[15]

5.1.1. Aspectos generales

Carlos Joannas (Santa Fe, 1950–2014) fue un pionero del rock santafesino que comenzó su actividad artística en torno a 1968. Perteneció a la banda Bichos de Candy, con la que grabó su primer sencillo en la Odeón Pop. El disco incluía el tema *Oh! Darling* de Lennon y McCartney, entre otros. *Revivirás/Imagina* es el tema número 8 del disco *De jaleo con amigos*, grabado entre abril y junio de 2003^[16]. Los músicos permanentes que acompañaron a Carlos Joannas (guitarra y voz) fueron Carlos Fernández (percusión y coros), Juan Carlos Cabrera (bajo y coros), Luis Mehring (batería) y Alfredo Hernández (piano). En esta grabación participaron los músicos invitados: Pepe Díaz (udu y shake), Rubén Carughi (trombón), Javier Visuara (teclados y coros) y Eduardo Nelli (Bajo). Las aguas de la inundación llegaron al estudio de grabación Zerbonia –de Walter Chávez–, ubicado en calle Mendoza frente al Hospital de Niños, donde Carlos Joannas y sus músicos se encontraban grabando su disco. La emergencia los obligó a trasladarse al estudio de Rotger, sobre Avenida Freyre^[17].

5.1.2. Texto

REVIVIRÁS/IMAGINA - Carlos Joannas (1946-2014)

- I. Me sigo imaginando
un mundo sin fronteras
Como me dijo Lennon en un bar
Con serias previsiones,
no más inundaciones
Imagine all the people sin remar en la ciudad.

- II. Y así la Vera Cruz
no hará resucitar
A un mundo que se fue por un canal
Y así revivirá,
de puro corazón
Imagine all the people sin remar en la ciudad.

- III. Me sigo imaginando
que el mundo sigue andando
Y no paren el mundo que no me voy a bajar
Y así revivirá,
de puro corazón
Imagine all the people sin remar en la ciudad.
A ha aaa

IMAGEN 2.

Letra de la canción *Revivirás* (Imagina) de Carlos Joannas

De forma poética estrófica, toda la canción es un juego intertextual^[18] con la canción «Imagine» de John Lennon y Yoko Ono^[19]. El texto de Joannas menciona a Lennon directamente «como me dijo Lennon en un bar». El verso «me sigo imaginando un mundo sin fronteras», referencia a la letra de la canción: *Imagine there's no countries*. Joannas va imbricando el sentido de la letra de esa canción con lo ocurrido en la inundación desde un lugar esperanzador, como lo plantea el título. Por otra parte hay una referencia literal a la canción «Una vueltita más» de Alberto Cortéz^[20] en la frase «que no paren el mundo, no me quiero bajar». Se utiliza el recurso literario epífora^[21] en la repetición del último verso de cada una de las tres estrofas «*Imagine all the people* sin remar en la ciudad», cita textual en todos esos finales. Hay referencias concretas a la inundación de Santa Fe: «Con serias previsiones, no más inundaciones» «Y así la Vera Cruz^[22] no hará resucitar a un mundo que se fue por un canal».

5.1.3. *Música:*

Revivirás (Imagina) Carlos Joannas – C – 4x4 – pulso: 68																					
A Estrofa I			B Estrofa II				Interludio		A' Estrofa III												
a		a'	b		b'				a	b'											
a	a'	b	a	a'	c	d	d'	e	d	d'	c			a	a'	b	d	d'	c		
2	1+1+2		1+1+2			1+1+2			1+1+2			∕		∕			12.13.14		10.11.6	2	15
	1.2.3		4.5.6			7.8.9			10.11.6												

IMAGEN 3.

Estructura de la canción *Revivirás (Imagina)* de Carlos Joannas.

Así como el título y el texto de la canción de Joannas citan en parte uno o más elementos de *Imagine*, también la música se identifica con algunos aspectos de aquella, a saber: la tonalidad de *do* mayor, los dos primeros compases cuyos acordes iniciales son iguales, el verso «*Imagine all the people*», común a ambas canciones, coinciden en alturas y diseño melódico, también son similares en el aspecto rítmico, aunque finalizan con distinto tipo de cadencia.



IMAGEN 4.

Imagine (Lennon–Ono)^[23]

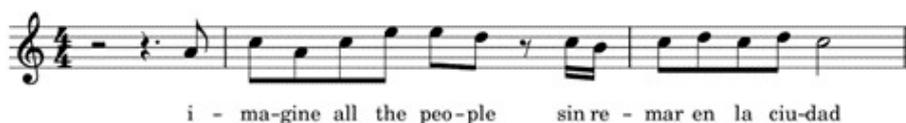


IMAGEN 5.

Imagina (Joannas)

Al final de la canción de Joannas el lalaleo retoma el que Lennon entona al final de las estrofas:

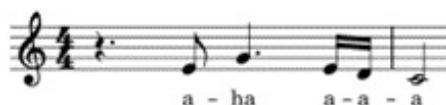


IMAGEN 6

Fnal: *Imagina*

Estructuralmente no son coincidentes ya que la canción de Lennon posee estribillo y la de Joannas no, pero la relación o subordinación de una canción a otra permite hablar de un caso de paráfrasis, entendiéndose esta como «el proceso mediante el cual un compositor cita una melodía con gran fidelidad, pero la elabora libremente según va avanzando» (Spark, 1963)^[24]. Si bien más arriba se corroboraron algunas diferencias en la estructura poética y musical, son muchas, también, las coincidencias. Esta alusión de un texto a otro —o más precisamente de una canción a otra— invita a reflexionar sobre la relación entre ambas canciones y autores. Nos preguntamos ¿qué buscó el autor con estas referencias concretas? Si tenemos en cuenta lo icónico asociado a esta canción de Lennon y Ono, podríamos suponer que apela a la esperanza, a la ilusión de imaginar que la inundación no sucedió o al menos no volverá a suceder; el texto parece invitar a seguir andando, seguir viviendo en la ciudad a pesar de las circunstancias.

5.2. *Río–Ana Suñé*

5.2.1. *Aspectos generales*

Ana Suñé (Santa Fe, 31/03/65) cantautora santafesina de extensa labor artística en grupos musicales como Confluencia, La Naranja, El Espejo, El Puente, Pasaje Mix, Ana Suñé grupo y Madreluz. Actualmente integra el colectivo Mujertrova. La canción fue compuesta en diciembre de 2003 y grabada por primera vez en el disco: *Mujeres del Litoral I*. UNL– ATE 2006. El video de Youtube que integra la *playlist* es de 2019.

Los miembros de Ana Suñé grupo que participaron de la primera presentación realizada en la Asociación Cultural El Puente, fueron Rosanna García en teclado, Pepe Díaz en percusión, Daniel Bianchi en guitarra y Mariano Ferrando en bajo, además de Ruy Gatti, como músico invitado, en la armónica^[25].

5.2.2. Texto

RIO - Ana Suñé

Río que te embriagas y te vuelves loco
derramas tu furia sobre la ciudad:
tu cuerpo encrespado sacude la calma
dando dentelladas por el litoral.

Sin pudor te vuelcas en un fuerte abrazo
del que sólo algunos logran escapar
parece mentira tenerte en mi casa
como pasajero que entra sin golpear.

*Río, río, espejo de nuestro destino
Muestras, Río la herida de tu corazón.*

Río, me apavoras con tu voz rugiente
Yo que tantas veces descansé en tu paz...
Ahora te siento más frío que nunca
y me da miedo, río, tu espada de sal.

Al fin te vas volviendo, oscuro, a tu morada,
dejando en los barrios la desolación
tristes las miradas, vacías las casas
y un sonido mudo en el corazón...

Río, río...

IMAGEN 7.

Letra de la canción *Río* de Ana Suñé

En su lenguaje poético utiliza el recurso literario de la personificación como: «río que te embriagas» además de metáforas «cuerpo encrespado» «dando dentelladas». La canción está dirigida al río Salado pero no lo llama por su nombre. En el texto no hay referencias concretas a la inundación de 2003, en este sentido podría atribuirse a cualquier espacio-tiempo afectado por una inundación. Usa la palabra *apavoras* del portugués que en español se podría traducir como *aterrorizas*.

5.2.3. Música

"Río" Ana Suñé – G – 6x8/3x4 – pulso: 64											
	primera						segunda				
Intro	A Estrofa I			A Estrofa II	B Estribillo		Inter	A Estrofa III	A Estrofa IV	B Estribillo	Coda
	a	b	c	/	d	d	/	/	/	/	
16	5	4	4	/	4	4	16	/	/	/	5
versos	1-2	3	4	5-8	9	10		11-14	15-18	9-10	

IMAGEN 8.

Estructura de la canción *Río* de Ana Suñé

En cuanto al género, su autora manifiesta que es una canción litoraleña. Plantea en la entrevista que le realizamos, «urbanizar» la canción, reemplazando el acordeón tradicional por una armónica. Como ya lo

mencionamos, en esta y en varias canciones seleccionadas —también en la de Efraín Colombo y Joaquín Armas— el tópico del río está representado a través de la canción litoraleña con ritmo tipo chamamé en 6/8–3/4^[26]. Además el uso de la armónica tiene reminiscencias de acordeón en su fraseo. Su tipo de vocalidad es de cantautora urbana.

En cuanto a la estructura interna de las estrofas, en vez de las habituales cuatro frases de cuatro compases, una por verso de la canción, encontramos que los dos primeros versos de cada estrofa se reúnen en una frase de cinco compases. El diseño de esta melodía asciende progresivamente hacia su extremo agudo, con mayor densidad cronométrica respecto al transcurrir rítmico del resto de la estrofa. El ámbito de la melodía abarca un intervalo de décima, llegando a su nota más aguda (*si* 4) en la sílaba acentuada de la palabra *encrespado*^[27], correspondiente al tercer verso de cada estrofa.



IMAGEN 9.

Melodía de la primera frase de las estrofas de la canción *Río* de Ana Suñé.

Como puede verse en el contorno de la melodía, la frase puede subdividirse en 1 + 1 + 3 compases. En cada uno de estos segmentos la nota más aguda va ascendiendo (re 4– mi 4 – la 4) al mismo tiempo que aumenta el ámbito de la melodía: tercera menor, sexta mayor, novena mayor respectivamente, esto podría asociarse a la imagen del vaivén del movimiento del río, cada vez más amplio, agudo y abarcador.

En la entrevista^[28] realizada recientemente para este trabajo, Suñé comenta que después de haberla compuesto no pudo cantarla por mucho tiempo porque la retrotraía al momento de la inundación, el tema sonaba en los aniversarios del hecho pero ella ya no lo cantaba. Nos explica que «No es lo mismo quejarse de una manera coloquial que poner en palabras poéticas el dolor. Palabras poéticas y además musicales, porque es una canción. Es como que algo que es dramático y trágico cobra una dimensión superadora y sanadora a través del arte. Yo como cantautora me sano a mí misma componiendo canciones cuando algo me duele mucho».

Ana Suñé comenta que para la versión actual del tema omite una parte C —no expresada en la letra ni en el gráfico—, porque el texto ya no la representa^[29]. En esta estrofa buscaba reconstruir su relación con el río, cosa que considera realizada. Ella reconoce que tiene un vínculo muy fuerte desde siempre y hasta el día de hoy con el agua.

6. LAS CANCIONES Y LA MEMORIA COLECTIVA

*...es testimonio puesto a rodar (...) La canción testimonial es colectiva
porque no fue hecha para ser cantada en soledad sino con otros.
Pretende perdurar en la memoria de los pueblos
y salir a la luz cada vez que haga falta volver a decir « eso».*

Fuente: Ana Suñé, 2022[30]

Este trabajo ha expuesto las diferentes formas del vínculo entre la producción artística, en forma de canción y la memoria. Las canciones, desde la primera hasta la última producida a lo largo de estos veinte años, son marcas que recuperan un contexto particular, un espacio geográfico, un grupo social, una serie de responsables, y hasta cierto punto un proceso de asimilación personal/local de los hechos, inscritos en un devenir histórico temporal. Cada canción es un hito con el que es posible reconstruir las formas de transitar el hecho y de percibir la ciudad/comunidad posinundación. Hay un comienzo marcado por el acontecimiento

de la inundación en sí mismo y un final, pero el acto de recordar a través de la creación artística no lo vislumbra y ya tiene una historia de dos décadas.

Las canciones son, además, estrategias de acción y lugar de enunciación, actos de militancia, lugar de posicionamiento y acción política. En este contexto las canciones adquieren una función: expresan su dolor o indignación, denuncian o reclaman al río y/o a los responsables políticos, se solidarizan, alientan y consuelan a los afectados^[31] o dan su testimonio. Todo trauma inaugura una necesaria y compleja relación entre el testimonio y la memoria, y su expresión a través de la creación/recreación artística se vuelve un medio indispensable. En este sentido las canciones toman posturas, hablan desde un lugar.

La mayoría de las canciones seleccionadas tienen un video asociado; en el video, la interacción de palabra, sonido e imagen busca trascender la singularidad de cada una de sus expresiones, potenciando una a través de la/las otra/s. La memoria es sensible, se recuerdan imágenes, acciones, sensaciones, espacios, olores, sonidos. El video, en su multisensorialidad, es un lugar ideal para reconstruir la memoria, se convierte en medio para recordar. En algunos casos se escuchan, integrados a las canciones, sonidos referenciados directamente con la tragedia (sonido de agua, helicópteros, tiros, gritos), tomados de los documentales cuyos fragmentos se incorporan en los videos de las canciones (29/04/2003 de Los Palmeras, *Socavón*, de Kamalote).

Es interesante dar cuenta también de que, en resonancia con la percepción de tragedia colectiva que se vivió durante la pandemia o luego de ella, el tema de la inundación cobró impulso nuevamente, es así que se compusieron varias canciones (*Ojos de agua* de Claudia Paiva, *El destierro* de Lucas Méndez), o se subieron videos de canciones con imágenes documentales y en algunos casos fueron re versionadas (*Río* de Ana Suñé, *Mil manos un río* de Jeremías Chauque, *Gente del agua* de Joaquín Armas, *Tuviste abril* de La Gran 7).

También pueden observarse en las letras de las canciones algunos rasgos que evidencian la manera en que los autores se posicionan ante lo sucedido. En este caso el tipo de persona utilizada y el tono del texto dan cuenta de estas diferencias. En muchos casos se apela a una primera persona que hace referencia a sentires, emociones o impresiones de quienes enuncian. Otras veces se utiliza la primera persona del plural, en canciones que son más apelativas a un «nosotros» que es interpelado para actuar, de manera conjunta y solidaria. También encontramos canciones que dan cuenta o acusan por la desidia o el actuar a terceros, funcionarios a los que señalan como responsables de lo sucedido y los autores les hablan directamente a ellos. Por otra parte, en otros casos, la tercera persona, se utiliza para el relato de quienes protagonizaron los sucesos.

Otro rasgo notable es el tipo de relación que establecen con el río las canciones que lo mencionan, en todos los casos personificándolo. A veces se lo acusa, para manifestar enojo, miedo, dolor o decepción (Suñé). En otros casos se le ruega que «no se ponga malo», ni se ensañe con Santa Fe (Los Palmeras). La tercera postura es la que nos presenta Chauque, y de alguna manera aparece como novedosa porque combina la acusación a los responsables con la exoneración de culpas al río «yo sé bien hermano río, que te dejaron entrar (...) la puerta ya estaba abierta y ahora te quieren culpar».

En dos de las canciones se hace presente el rol protagónico del canto o de la canción en la canción misma como vehículo expresivo, a modo de lo que Sánchez (2016) denomina "autorreferencialidad"^[32]. Coty siente que su canción no llega a expresar la gravedad de los hechos: «para describir lo que vivimos no me alcanza con esta canción» y Joaquín Armas encuentra en su instrumento musical, en este caso la guitarra, abrigo y medio de expresión: «y me cobijo en mi guitarra para cantar pidiéndole al río nos dé un respiro para seguir».

Ante todo lo expuesto, podemos afirmar que los autores de las canciones, con recursos poéticos y musicales diversos buscaron trascender la memoria, hacerla fecunda a través de la creación. Ellos encontraron diversas maneras de dar cuenta o de transformar los hechos y el dolor que generaron. Las filmaciones, fotos, testimonios y recuerdos produjeron documentales, poesía, cuentos y canciones. La memoria emocional busca trascender y recrearse a partir del arte, pero también sanar, «digerir» y asimilar, como lo expresa Suñé.

Es innegable que el cuerpo de canciones que surge en torno a 2003 se conecta con el de 2001. Un factor evidentemente vinculante es el modo colectivo de percibir y de expresar la tragedia. Estas producciones artísticas resuenan como memoria de hechos que nos afectan como comunidad humana. Violi se pregunta

en su libro "¿Cómo dar un sentido vivo a lo que recuerda la muerte?"^[33]. Puede haber todo tipo de respuestas a esta pregunta pero tenemos claro que la canción es portadora de estas búsquedas de sentido. «Nada de lo que viví se ha muerto en tanto yo siga vivo» dice el cantautor argentino Víctor Heredia en algunos versos de su canción *Patria*. Solo quisiéramos agregar que, en tanto la creación artística sobreviva a sus autores y a las comunidades, es posible ampliar el alcance de los versos de Heredia diciendo que la memoria de los hechos colectivos y sus protagonistas seguirá viva mientras sigan sonando canciones que hablan de ellos.

REFERENCIAS

- Adorni, A.** (2017). La canción popular litoraleña argentina en los años 60. Una investigación en curso. Giusto, V. (Ed.), *Folklore latinoamericano*. Tomo XVII. págs. 173–191. Universidad Nacional de las Artes (UNA).
- Aguilar, M. del C.** (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas.
- Bordas, J. S.** (2015). Los inundados y otras mistificaciones. La construcción del dispositivo de emergencia en Santa Fe. *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <https://cdsa.academica.org/000-061/875.pdf>
- Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS).** *Informe anual 2002.2003 Medio ambiente y derechos humanos* (págs.456–464)
- Diaz, C.** (2022). *Variaciones sobre el ser nacional.: Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Ediciones UNL.
- Genette, G.** (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus
- Guerrero, M.** (29 de abril de 2022). ¿Por qué inundaron Santa Fe en 2003? *Pausa*, <https://www.pausa.com.ar/2022/04/por-que-inundaron-santa-fe-en-2003/>
- Gilbert, A. y Liut, M.** (2019). *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Goldsack, E** (2020) La canción en el Rock argentino, Almendra, un comienzo. *Revista del Instituto Superior de Música*, (17), págs. 25–42 <https://doi.org/10.14409/rism.v0i17.9712>
- González, J.P.** (2013). *Pensar la música desde América latina*. Buenos Aires:Gourmet Musical.
- Haidar, J.** (2007). La inundación en la ciudad de Santa Fe entre abril y mayo de 2003. Un análisis de políticas públicas. *Pampa. Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales*, 1(3) págs. 197–217 <https://doi.org/10.14409/pampa.v1i3.3147>
- Lara, A.** (2005). Desastres naturales: una oportunidad para el desarrollo. El caso de la inundación de Santa Fe, 2003. *Revista Realidades*, (4/ 5) págs. 201–226.
- Liut, M.** (Comp.) (2021). *2001 Una crisis Cantada*. Gourmet Musical. Libro digital EPUB
- Madoery, D.** (2021). *Charly y la máquina de hacer música, Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972.1996)*. Gourmet Musical.
- Pujol, S.** (2010) *Canciones argentinas (1910–2010)*. Emecé.
- Pittau, V.** (2021) Ciertas cacerolas (2003) de Mario Hugo Sosa. Ecos del estallido (y la inundación). Liut, M. (Comp.) (2021) *2001 Una crisis Cantada*. Gourmet Musical. Libro digital EPUB
- Sánchez, O.** (2016) Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional. *Revista Argentina de Musicología*, 17) págs. 57–82.
- Randel, D. M.** (Ed.) (1997) *Diccionario Harvard de la Música*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Schuttenberg, M y Delgado J.** (Coords). (2018) *Construir sobre los escombros: política y cultura en la Argentina poscrisis del 2001*. Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Vallejos, O. Matharán, G. y Marichal M. E** (2014) Las inundaciones en la ciudad de Santa Fe, Argentina, vistas desde una perspectiva CTS. *Revista CTS*, (25, 9) págs. 147–160.
- Vianno, C. y Amida, M.** (2006). Rebelión y nuevo protagonismo social, en Barrera, D. *Nueva historia de Santa Fe*. Tomo XII. Prohistoria Ediciones.

Violi P. (2014) *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Studi Bonpiani.

Ulrich, G. (2017) *En el Oeste*. Editorial de Entre Ríos.

NOTAS

[1]El informe al que nos referimos lleva la firma del Movimiento EcuMénico por los derechos humanos, Madres de Plaza de Mayo, Familiares de detenidos y desaparecidos por razones políticas, Acción educativa y Asociación civil Canoa. Se hace referencia al mismo en esta publicación del Periódico Pausa de Santa Fe, del 29 de abril de 2020. Se da a conocer allí el mapa de localización de 135 de las víctimas identificadas (de un total de 158 identificadas, 23 fueron reconocidas oficialmente). Acceso en: [<https://www.pausa.com.ar/2020/04/todos-tus-muertos-en-la-inundacion-del-2003/>]

[2]Se pueden escuchar todas las canciones en la *playlist* «Inundación Santa Fe 2003», accesible en el siguiente enlace: [https://youtube.com/playlist?list=PLahfrkFGWjQS5WVCDuVHqM_vl7uXf4OOK]

[3]Los resultados de este trabajo han sido presentados en simposios, congresos y publicados en el libro colectivo *2001: Una Crisis Cantada* compilado por Martín Liut y editado por Gourmet Musical.

[4]Este fragmento del informe también es citado por Lvovich (2021) p. 4, en el artículo que forma parte del presente *dossier*. CELS, 2003:457.

[5]Juan Cruz Echarri menciona estas perspectivas y algunos de estos textos en el artículo de su autoría que integra el presente *dossier*.

[6]Sobre las consecuencias de la crisis de 2001 consultar Schuttenberg, M. y Delgado, J. (Coord). (2018), *Construir sobre los escombros: política y cultura en la Argentina poscrisis del 2001*. Florencio Varela, Universidad Nacional Arturo Jauretche.

[7]Sobre la crisis de 2001 en Santa Fe consultar Vianno, C. y Amida, M. (2006) Rebelión y nuevo protagonismo social en Barrera, D. *Nueva historia de Santa Fe*. Tomo XII. Prohistoria Ediciones. p.18

[8]Langhi, María: *Seguir remando. La tragedia santafesina*. Documental. [<https://www.otraparte.org/agenda-cultural/cine/seguir-remando>] Santa Fe documenta: *Inundaciones*. Documental [<https://www.youtube.com/watch?v=GktNxZ8VHGs>] La conjura TV. Reutemann inundador. Documental. partes 1-4. [<https://www.youtube.com/watch?v=xodGLif34pM>] Traffano, Darío y País, Fernando: *Agua de nadie*. Documental. [https://www.youtube.com/watch?v=amPm_VVlVDo&t=0s] (2005)

[9]Ulrich, Germán (2017) *En el Oeste*. Entre ríos, Editorial de Entre Ríos.

[10]Entre el 26 de marzo y el 4 de abril de 2007 una nueva inundación sacudió a la misma región. Las abundantes precipitaciones sumaron 437 milímetros de agua en el lapso de una semana, lo que produjo un total de 26.000 evacuados. Nuevamente el plan de contingencia falló y se sintió de manera muy profunda la ausencia del Municipio. Para más información ver: <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-82583-2007-03-31.html><https://www.lanacion.com.ar/sociedad/lluvias-record-en-santa-fe-3-muertos-y-26000-evacuados-nid896183/>

[11]Entrevista a Jeremías Chauque realizada vía *WhatsApp* por María Inés López el 7 de noviembre de 2022.

[12]En el texto se utilizan dos tipos de letras, se reserva la cursiva para el estribillo.

[13]La primera fila incluye título y autor de la canción además de tonalidad y compás, la segunda fila representa las unidades formales (U. F.) de mayor envergadura, seguidas hacia abajo por U.F. progresivamente más pequeñas. La fila inicial indica el título de la canción, autor, tonalidad, compás y tempo. El segundo nivel distingue partes vocales —fondo blanco— e instrumentales —fondo gris— (Aguilar, 1991:116 ss), las estrofas poéticas separadas en estrofas y estribillos e identificadas con números romanos. Las U.F se distinguen por su función en introducciones (Intro), enlaces, puentes o interludios (inter) y finales (coda) (Madoery, 2021:37). En este nivel solo las partes vocales son comparables desde el punto de vista melódico representadas con letra imprenta mayúscula, En el siguiente nivel estructural se refleja la articulación de los segmentos que conforman las estrofas, estribillos o secciones instrumentales. Los segmentos o temas también son comparables entre sí, representados con letras imprenta minúscula. En la anteúltima fila se indica la cantidad de compases de cada sección.

[14]Los versos se identifican con números arábigos comparables entre sí. Así pues se puede distinguir un estribillo idéntico de otro con algún tipo de variación poética o la repetición de un verso en distintas estrofas (ver *Revivirás* de C. Joannas)

[15] Enlace para acceder al audio de la canción: [https://www.youtube.com/watch?v=6gNmaP_DnnE&list=PLahfrkFGWjQS5WVCDuVHqM_vl7uXf4OOk&index=18]

[16] Datos obtenidos de la contratapa del CD.

[17] Datos obtenidos de la entrevista realizada personalmente a Pepe Díaz, el 9/11/2022.

[18] Genette define la intertextualidad como « la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente la presencia efectiva de un texto en otro» *Palimpsestos*, p.10.

[19] Lennon y Ono: *Imagine* [<https://www.youtube.com/watch?v=rAn-AWXtHv0>]

[20] Alberto Cortez: *Una vueltitita más* [<https://www.youtube.com/watch?v=D38VjAQQiTc>] desde 0:51.

[21] La epífora, también llamada epístrofe, es una figura literaria que consiste en repetir una o más palabras al final de versos, estrofas, oraciones, párrafos o frases.

[22] El nombre completo de la ciudad es Santa Fe de la Vera Cruz.

[23] Todas las transcripciones musicales son de Verónica Pittau.

[24] Citado en Randel, Don Michel–Ed. (1997) *Diccionario Harvard de la Música*, p. 776.

[25] Entrevista a la autora, realizada el 2 de noviembre de 2022.

[26] Angelica Adorni (2017: 174) « ...durante el *Boom* del folklore aparecieron numerosos registros denominados canción del litoral, canción litoraleña o simplemente litoraleña. Se trata de piezas, generalmente cantadas que, en una primera observación parecieran tener una clara filiación musical con el chamamé».

[27] En las sucesivas estrofas se corresponden con las palabras: mentira, siento, miradas.

[28] Entrevista realizada vía *Whats.App* por María Inés López el 7 de noviembre de 2022.

[29] Texto de la parte C omitido: Sé que en poco tiempo seremos amigos/ viajarán mis sueños en tu suave andar/ veré sonrojarse tu espejo en la tarde/ y así nuevamente me dejaré llevar.

[30] Texto sobre la canción para «Mujertrova» compartido por la autora en la entrevista citada.

[31] «No bajen los brazos luchemos unidos» (Coty), « Me sigo imaginando que el mundo sigue andando, y no paren el mundo que no me voy a bajar» (Joannas) « Mi pueblo siguió remando, lo hizo en la dignidad, fueron mil manos un río, pariendo en la adversidad» (Chauque), « La gente contuvo a la gente, reza por los inundados» (Chiesa) «Que nos consuele este pensamiento esperanzado y echado al viento» (Armas).

[32] Sánchez Octavio (2016). *Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional Revista Argentina de Musicología* 17 p. 66

[33] Violi (2014). *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. contratapa.