

Omar Camino

# Técnicas para escribir canciones

---



**EDITORIAL UPC**  
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas



### **Omar Camino (Lima, 1976)**

Es compositor, intérprete y decimista de formación autodidacta. Cuenta con dos discos junto con una banda de rock y tres como cantautor. Es autor del libro de décimas *Todo lo llevo en el canto* (2013). Ha realizado giras por diversos países de Iberoamérica y Europa, y compartido escenario con reconocidos músicos. Sus canciones son interpretadas por artistas de la cumbia y la música tradicional peruanas. Es docente de Composición de Canciones en la Escuela de Música de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).

Omar Camino

# Técnicas para escribir canciones

---



© Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)

Autor: Omar Camino  
Edición: Luisa Fernanda Arris  
Corrección de estilo: Luigi Battistolo  
Diseño de cubierta y diagramación: Dickson Cruz Yactayo

Editado por:

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas S. A. C.

Av. Alonso de Molina 1611, Lima 33 (Perú)

Teléfono: 313-3333

www.upc.edu.pe

Primera edición: julio de 2024

Versión *e-book*: julio de 2024

**Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)**

**Biblioteca**

Omar Camino

*Técnicas para escribir canciones*

Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), 2024

ISBN de la versión *e-book* PDF: 978-612-318-523-7

COMPOSICIÓN MUSICAL, ESCRITURA MUSICAL, ESTRUCTURA DE CANCIONES,  
CREATIVIDAD MUSICAL, MÚSICA

781.42 CAMI

DOI: <http://dx.doi.org/10.19083/978-612-318-522-0>

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2024-06577

La publicación fue sometida al proceso de arbitraje o revisión de pares antes de su divulgación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito, de la editorial.

El contenido de este libro es responsabilidad del autor y no refleja necesariamente la opinión de los editores.

# Índice

<b>Presentación</b>	<b>7</b>
<b>Introducción. Palabras para contar y cantar</b>	<b>11</b>
<hr/>	
<b>Capítulo 1. Estructura de una canción</b>	<b>15</b>
1.1 Estrofas	16
1.2 Coro	27
1.3 Precoro	32
1.4 Puente	36
1.5 Estribillo y estrofas con estribillo	46
<hr/>	
<b>Capítulo 2. Comienza por el final</b>	<b>58</b>
2.1 Tema	59
2.2 Mensaje principal del coro o estribillo	61
2.3 La canción monotemática	65
<hr/>	
<b>Capítulo 3. Boceteando una canción</b>	<b>71</b>
3.1 Rueda de preguntas	71
3.2 Organización de la lírica	73
3.3 El abanico	76
<hr/>	
<b>Capítulo 4. Esquemas para el abordaje</b>	<b>79</b>
4.1 Tensiones y resoluciones	80
4.2 Tipos de canción	85
4.3 Otros tipos de canción	112
<hr/>	
<b>Capítulo 5. Sencillez y complejidad</b>	<b>119</b>
5.1 Lenguaje sencillo	120
5.2 Abstracto y concreto	123
5.3 Campo semántico	131

---

<b>Capítulo 6. Canciones en verso regular</b>	<b>137</b>
6.1 Métrica	138
6.2 Rima	142
6.3 Cadencia	145
6.4 El octosílabo	148
6.5 Tipos de estrofas	150

---

<b>Capítulo 7. Composición al desnudo</b>	<b>154</b>
7.1 Aplicando lo aprendido	155
7.2 El mismo norte, otros caminos. Cuando nos asaltan otras ideas durante el proceso creativo	166
7.3 Canción concluida	171

---

<b>Lista de canciones</b>	<b>177</b>
<b>Referencias</b>	<b>183</b>

# Presentación

Recuerdo haber tenido más de una conversación con amigos, también músicos, respecto a la imposibilidad de enseñar el arte de la composición de canciones. Claro, estábamos en la década de 1990 y las noticias sobre esta enseñanza no habían llegado al Perú. Ni, con toda seguridad, a la mayoría de los países de la región. Así que todos pensábamos que el oficio del creador de canciones tenía mucho de inspiración y poco o nada de trabajo técnico. Es más, ni siquiera nos planteábamos la posibilidad de una técnica. Imaginábamos que los autores de clásicos como Joan Manuel Serrat o Bruce Springsteen habían sido iluminados, o lo eran frecuentemente, por lo que resultaban capaces de componer genialidades con la naturalidad con la que uno se sienta a hacer su presupuesto del mes. “Es que tienen el don, son unos genios”, decíamos. No había nadie a nuestro alrededor que disipara la bruma en la que se creaba y los pocos referentes de la composición que teníamos a la mano solían aparecer en la tele contando cómo se habían inspirado para componer tal o cual canción en tan solo unos minutos. Todo era cuestión de pararse ante una plaza o una montaña, en un malecón o frente a un río, para que, de pronto, surgiera la voz de las musas dictando versos geniales y, por eso mismo, escritos sobre piedra desde el primer momento. Versos que llegaban a manera de relámpago, plenos de belleza y profundidad. No hubo creador que develara su proceso compositivo ni programa televisivo ni radial donde alguien dijera: “Para escribir esta canción seguí estos pasos”. Claro que, más allá de la clásica pregunta “¿en qué te inspiras?”, los periodistas no interrogaban sobre los trucos del mago, y todos vivíamos contentos dando por hecho que un compositor era un iluminado al que le llovían canciones con cierta regularidad y que había privilegiados a los que les caía maná musical de manera torrencial por ser unos suertudos. Todo era cuestión de haber nacido para la canción, de haber nacido con el don.

Felizmente, tuve la fortuna de asistir a inicios del siglo XXI a unas reuniones donde compositores, sobre todo criollos, se pasaban la guitarra para mostrarse sus

recientes obras y someterlas al escrutinio de los colegas. No siempre eran tan sesudos al opinar, por el carácter amical e informal en el que transcurrían estas noches. Sin embargo, al escuchar cada canción y leer entrelíneas los comentarios, uno podía apreciar algunas recurrencias entre el análisis de los opinantes y la conformación de los textos y las melodías, lo que me llevó a intuir que había algo más que magia detrás de estas obras. Pero no fue sino hasta que dos señores decimistas acudieron a una de esas reuniones, uno a improvisar y el otro a declamar, que sentí cómo el mapa de un tesoro escondido se desplegaba ante mí con toda su riqueza prometida. Empecé mi viaje hacia el mundo de la décima con la pausa que me caracteriza, haciendo mío el octosílabo –ese metro tan natural entre los hispanohablantes– y su estructura de rima. Pero me faltaba algo: me faltaba la técnica.

Entonces llegó a mí *Teoría de la improvisación poética*, del cubano Alexis Díaz-Pimienta, y *iboom!* Fagocité el libro extrapolando todas las técnicas del repentismo (uno de los nombres de la improvisación oral) al mundo de las canciones. Casi todo encajaba. De pronto, al castillo mágico de las letras se le empezaban a notar los planos, los cimientos y el material de construcción. Y yo no podía del asombro. Sí, la décima me había dado lo que me faltaba en la canción.

Algunos pensarán: “¿Qué relación tiene la composición de canciones con las décimas y su improvisación?”. La respuesta: “Mucha”. Tanta que es imposible no mencionarlo. Es más, con el tiempo uno se da cuenta de que no solo es cuestión de la décima, sino de todo el verso clásico y la improvisación oral, un mundo en el que convergen los contrapuntos en base a estrofas tan simples como las coplas, que abundan en las canciones, y las ahora populares batallas de rap. Y la clave es muy sencilla. La técnica primordial para desarrollarse en estas artes es comenzar por el final; es decir, crear al revés. Esta forma de trabajar aplicada a la canción es precisamente la que desarrollo en este texto. Componer como quien viaja entreviendo el destino y no solo el camino.

A estos aprendizajes de las técnicas de improvisación oral se sumaron luego las publicaciones estadounidenses de autores y autoras como Pat Pattison, Andrea Stolpe y Robin Frederick. Fue emocionante hallar tanta similitud entre el mundo del verso clásico y la improvisación, y el que habían desarrollado los estadounidenses en sus textos. Quedaba claro que, en ambos casos, la inspiración era apenas un chispazo. Todo lo demás era trabajar<sup>1</sup>.

---

1 Algo que ratifican dos grandes compositores de habla hispana del siglo xx: “La inspiración es un cuento, hombre. La inspiración es trabajar y nada más que trabajar. Y, por supuesto, haber nacido con cierta sensibilidad para captar ciertas cosas. Todo está en el ambiente” (Manuel Alejandro, en *El Mundo, La Revista*, s. f.); “Lo que la gente llama inspiración, en mí es un poco de sistema que se produce cada vez que veo algo que me interesa, que me motiva a escribir algo” (Tite Curet Alonso, en Archivo Medios Audiovisuales UPR-RP, 2020). Póngase especial atención en la palabra “sistema”.



Por supuesto, las estéticas cambian de tiempo en tiempo y de lugar en lugar, pero ante estas correspondencias uno se queda pensando sobre la posibilidad de que esto sea aún más antiguo; es decir, que el ser humano haya desarrollado estas técnicas desde tiempos anteriores al idioma español. Por ejemplo, desde que los antiguos aedos griegos entonaban historias acompañados de sus liras. Por lo leído, uno sabe que tal cosa es posible y hasta cierta, pero, como aquello excede a este libro, lo dejamos ahí.

Quedará claro, entonces, que mi deseo es mostrar algunas de las técnicas que constituyen el hecho compositivo para que los interesados... Mejor dicho, apasionados de la composición, tengan a la mano el atajo que no tuve cuando emprendí el camino de las canciones pensando que todo era cuestión de magia. ¿Se nace compositor? No lo creo, pero tampoco es posible que un desinteresado de la palabra y las melodías se haga compositor de canciones. Si tenemos ese interés, ese impulso, ese gusto, este texto será sin duda útil. Y si no, acaso sea de provecho para quienes quieran enriquecerse conociendo los intrínquilos de la canción sin comprometerse con la parte creativa. Será una forma de crear mejores escuchas.

Como quería asegurarme de que esté al alcance de cualquier persona, he rehuido de la excesiva nomenclatura musical que podría extraviar a los menos conocedores, priorizando los términos que son más fáciles de deducir según el contexto. Encontrarán comentarios sobre número de compases, armonía funcional básica y algunos aspectos melódicos, más una partitura, que pueden resultar útiles si queremos familiarizarnos con este lenguaje que nos será habitual si escogemos el camino de la música.

Para facilitar el aprendizaje, he dividido el texto en siete capítulos: 1) “Estructura de una canción”, dedicado a las características, en forma y fondo, de las secciones que componen una canción promedio; 2) “Comienza por el final”, donde desarrollo lo primordial en el oficio de escribir canciones; 3) “Boceteando una canción”, el primer atisbo de planificación en lo que siempre se ve como un impulso; 4) “Esquemas para el abordaje”, con herramientas para el análisis y la creación desde lo formal; 5) “Sencillez y complejidad”, con reflexiones para evitar las trampas de las apariencias; 6) “Canciones en verso regular”, como para saber de dónde surge todo cuando hablamos de poética y canción en español; y 7) “Composición al desnudo”, en que el proceso de composición se explica al detalle, paso a paso, para que el lector pueda asomarse al hecho creativo y constatar cómo elaboro una letra de canción en base a una idea melódica.

Cada uno de los temas que se tocan en este libro está acompañado por ejemplos de canciones. He creado un *playlist* con todas ellas para asegurarme de que les resulte fácil escuchar apenas hayan leído o mientras lo hacen. El código QR se encuentra después de la lista de canciones que está al final del libro. Esto se puede complementar maravillosamente si cuentan con un instrumento armónico —piano

o guitarra— para que le echen mano cuando quieran comprobar algo o, mejor aún, cuando la lectura les provoque componer. Intenten poner a prueba cada ejercicio que sugiero, aunque parezca simple. Es posible que estos gatillen la creatividad y les empujen constantemente a la composición, lo que resultaría en el mejor piropro que pudiera recibir este trabajo.

No son muchas las fuentes que existen sobre composición de canciones. Además de las mencionadas, apenas si me di con unos cuantos libros más. Por esto, decidí complementar un tanto estas ausencias, echando mano a todas las entrevistas a compositores que encontré en las redes, de donde pude obtener algunas opiniones realmente valiosas. La mayoría son generales, muy lejos de la precisión con la que un creador podría contar cómo aborda los coros de sus canciones, por ejemplo. Sin embargo, sirvieron para reconfirmar la naturaleza más o menos planificada que subyace a sus procesos creativos y las coincidencias entre estas.

Finalmente, es importante decir que las herramientas que aquí encontrarán son fundamentales para todo tipo de compositor, sin que importe el estilo o el género musical. Que la jerarquización de las músicas siga su ruta en el mundo abstracto de los gustos personales<sup>2</sup>; que, en lo objetivo, todo este conjunto de recursos sirva para cualquier vertiente musical, incluso sin que importen geografías o idiomas.

---

2 “El gusto musical, puedo decir entonces, no dice mucho sobre la música en sí, sino sobre nuestra historia de vida” (Mendivil, 2016. p. 113).

# Introducción

## Palabras para contar y cantar

*“Déjame que te cuente”.*

*La flor de la canela (Chabuca Granda)*

Todos contamos con un arsenal de palabras aprendidas a través de los años en los círculos familiar y social, en los medios de comunicación y, qué mejor, a través de la lectura. Para comunicarnos con los demás, escogemos, usamos y combinamos esas palabras diariamente sin tomar en cuenta su cantidad. Si acaso medimos algo cuando hablamos con alguien, es el tiempo, y, según este, la posible extensión de nuestro mensaje. Pero nadie nos mide la cantidad de palabras que podemos usar en una conversación. Por ejemplo, ningún psicólogo nos dirá jamás: “Tienes doscientas nueve palabras para contarme tu problema”. En el banco tampoco nos dirán: “La solicitud de créditos se realiza con cuatro palabras”. Nuestro mejor amigo no nos dirá: “¿Te dejó tu chica? Cuéntamelo en ochenta y tres palabras, por favor”. Sería una locura. Y, sin embargo, en esas locuras nos metemos los compositores de canciones. Trabajamos con un número de palabras bastante restringido, lo que convierte la composición en todo un juego de estrategia en el que debemos escoger las palabras más adecuadas para decir aquello que queremos decir en una canción. Por esto mismo, ¿no nos convendría escoger las que más y mejor comunican?

Un segundo punto para tomar en cuenta, por muy obvio que parezca, es la relación que debe existir entre las palabras que se usan en un mismo tema. Lo natural y necesario es que hagan sinergia en el marco que nos propone la canción, ya sea contando una historia, recreando un diálogo o haciendo una lista de los dolores que un desamor nos dejó. Así, cada canción traerá consigo una lista de palabras que funcionan como una sociedad en la que cada uno de los miembros cumple una función en favor del objetivo mayor: comunicar algo puntual.

Haciendo una comparación, si nuestra canción fuera un lienzo, cada palabra sería un color por mezclar con otras palabras-colores para obtener ese cuadro que deseamos representar. ¿Se atrevería un pintor a usar un color innecesario en su obra? ¿Los combinaría para lograr como resultado un color que no va con su pintura? Salvo excepciones experimentales, ¿dejaría al azar el uso de estos colores? Ciertamente, no. Lo mismo debería pasar con nuestras canciones: todas las palabras deben estar bajo nuestro control y formar parte de una especie de microcosmos donde todo está relacionado entre sí.

Por ejemplo, observemos las siguientes palabras:

LUZ REFLEJABA MODELO NADA VIERNES CAZADORES SANGRIENTO AVENIDA LARCO MOTORES PRESAS RUGIENTES CASAS MUCHACHAS TRAGOS EMBALADOS EXPONER FALDITA NOCHE MODA TONOS<sup>3</sup> RÍO COCHE AGUA SONRIEN RUBORIZAN PRISA MADRUGADA ALUMBRA FIN FIESTA BOTELLAS ARMONÍA BULLA ALIMENTA CALLES FARRA

Son parte de un clásico del rock peruano:

*Av. Larco* (Frágil)

Si se fijan, una gran cantidad de ellas pertenece al agitado mundo nocturno de los viernes en la avenida Larco de Miraflores, en Lima.

Según la Real Academia Española (RAE, s. f.), un verso es la “palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, o solo a cadencia”. Una o más palabras que tienen medida –porque se puede contar la cantidad de sus sílabas– y cadencia –porque la combinación de sus sílabas acentuadas con las inacentuadas produce un ritmo–. A la medida se le conoce como *métrica*, y estoy seguro de que a todos nos la presentaron en la escuela. La cadencia es una suerte de percusión del lenguaje. Es el ritmo que aparece cuando fraseamos cualquier verso. “Una luz reflejada” se puede percutir en la boca diciendo: “Taratá taratata”.

---

3 Fiestas.

Pero los compositores no solo escribimos, también creamos melodías, y cada frase melódica de una canción podría explicarse bajo estos mismos parámetros poéticos: tiene un número de sílabas sugerido para cada verso y una determinada combinación de notas o sílabas que se acentúan junto a otras que no.

No importa si acostumbramos componer la música y después la letra o viceversa: la métrica y las cadencias de tus melodías y tus versos deben coincidir. Si no logramos coincidencia en la métrica, al cantar nuestros versos tendremos la misma sensación de aquel que se compra la talla incorrecta de pantalón: o nos sobra y se nos cae, o nos falta y nos aprieta. Si no logramos coincidencia de acentos, algunas palabras se cantarán con una pronunciación extraña o poco natural. Por ejemplo, cantaremos *arból, amor o méjillas*, solo porque las melodías nos están imponiendo estos acentos y no nos hemos dado el trabajo de reescribir para que coincidan mejor.

Qué maquinaria más compleja y maravillosa, ¿cierto? Tenemos un número restringido de palabras y, además, debemos escribir en versos sujetos a cierta medida y cadencia. ¿Esta métrica debe ser regular, es decir, todos los versos deben medir igual? No. Depende del género musical, de la canción y del gusto del compositor. Y estas cadencias de los versos, ¿deben coincidir siempre con las de nuestra melodía? Hay que intentar que así sea siempre, dejando las que no se puedan corregir solo para que sean la excepción que valida la regla. A menos que el género musical en el que estamos componiendo tenga como característica la inversión de acentos. ¿Los hay? Claro que sí. Sin embargo, no nos vamos a enredar con eso por ahora.

Los versos bien escritos pueden ser inolvidables, como aquel *por la esquina del viejo barrio lo vi pasar* (Rubén Blades), melancólicos como *no hay nostalgia peor que añorar lo que nunca jamás sucedió* (Joaquín Sabina) o provocadores como *para hacer bien el amor hay que venir al sur* (Raffaella Carrà). Las melodías que los acompañan suelen tener extraordinaria pegada. Tan importantes que nos pueden revelar una verdad o contar de una manera hermosa algo que ya sabíamos. Tan vitales que son parte de los momentos más importantes de nuestras vidas. Tan emotivos que podemos desgargantarnos al corearlos en los conciertos de nuestras bandas o solistas favoritos.

Por ejemplo, ¿recuerdas estos versos?

*Hace frío y estoy lejos de casa...*

*Mil horas* (Los Abuelos de la Nada)

*Tengo un corazón mutilado de esperanza y de razón...*

*Burbujas de amor* (Juan Luis Guerra y 4.40)

## **Te dejo una primera tarea:**

Escucha con atención las canciones que más te gustan. ¿Qué versos te llaman la atención? ¿Dónde están ubicados? ¿Cómo es la melodía que los acompaña? ¿En alguno de estos hay palabras con los acentos invertidos, del tipo *mótor*, *cieló* o *estácion*? ¿Las palabras se pronuncian sin problemas, con el debido espacio para que se entiendan? ¿Qué versos te han hecho reír y qué versos te han hecho llorar?

## Capítulo 1

# Estructura de una canción

Comencemos con el análisis de cada una de las partes o secciones de que está hecha una canción, para identificar sus funciones y sus principales características. No abordaremos secciones como introducción, interludio o motivos instrumentales por tratarse de segmentos en los que la voz no participa o donde, de participar, no usa la palabra.



De ahora en adelante, les propongo acercarse a la canción como si estuvieran frente a un ser vivo; tanto si nos toca analizarlo como si nos toca crearlo. Esto nos permitirá concebir sus secciones como si habláramos de órganos que cumplen una función que no se duplica en unos y otros. Tal como el corazón bombea sangre, el páncreas regula el azúcar y los pulmones captan oxígeno, las estrofas, coros y demás secciones tienen cada una su propósito, que en lo lírico no se repite, sino que se complementa.

## **1.1 Estrofas**

Sin duda, estamos frente a una de las secciones más importantes de una canción. Incluso, dependiendo del género musical, existen canciones en las que solo hay estrofas.

### **1.1.1 Función**

Es la sección en la que se cuenta la historia o se fundamenta sobre el tema que vamos a desarrollar. Es aquí donde los compositores nos explayamos creando versos que no necesariamente van a repetirse luego, solo porque debemos aprovechar este espacio para recrearle al oyente el escenario, los personajes, los sentimientos o lo que fuere preciso para darle sentido a nuestro tema.

### **1.1.2 Ubicación**

- Las estrofas son, a menudo, lo primero que escuchamos de una canción.
- En una canción promedio hay entre dos y cuatro estrofas que se alternan con otras secciones; por ejemplo, el coro, con el que suelen proponernos un juego constante de tensión y reposo, como veremos luego.

Revisemos ahora algunas de sus características líricas y musicales principales, pues, aunque estas últimas no sean materia del libro, las debemos comentar para entender mejor cómo funcionan las secciones en el interior de nuestras canciones.



### 1.1.3 Características líricas

Estrofa 1

Coro

Estrofa 2

Coro

- Son pequeñas agrupaciones de dos o más versos, sin importar si son pares o impares.

Como en el ejemplo siguiente, que tiene tres versos:

*La ley del hielo no se aplica a los matrimonios;  
El silencio es involuntario,  
Las palabras, ruido blanco.*

*Matrimonio* (Alejandro y María Laura)

- Expresan una idea o un conjunto de ideas dirigidas en un mismo sentido. Cuando todos los versos de una estrofa tienen el mismo objetivo y comunican el mensaje que les adjudicamos, se hace más fácil llegar a nuestros eventuales oyentes<sup>4</sup>.

En este ejemplo, la idea o mensaje que se desea comunicar se expone en cuatro versos:

*Tú eres como las palomas, sonqollay<sup>5</sup>,  
que bajan a beber agua:  
Después de beber el agua, sonqollay,  
alzan el vuelo y se van.*

*Sonqollay* (La Familia Rodríguez)

Como vemos en esta estrofa, el autor abre con el símil *tú eres como las palomas*, comparando al esquivo ser amado con estas aves. Luego destaca *que bajan a beber agua*, agua que representa un bien preciado, que puede referirse al corazón

4 “Las estrofas desarrollan la idea y son la herramienta básica para avanzar en tu concepto, trama o historia. [...] Al igual que los párrafos de un ensayo, cada una debe centrarse en una idea distinta” (Pattison, 2009, p. 57).

5 Palabra quechua que significa *corazón mío*.

de quien canta o a los bienes materiales que este posee. Termina con que las palomas, *después de beber el agua*, se van, tal como lo hace él o la destinataria de estos versos, que, luego de tomar lo que necesitaba, se marcha. Son apenas cuatro versos, pero la idea abre y cierra perfectamente, sin que se desnaturalice o confunda el sentido en otros asuntos que no tienen que ver con la paloma que bebe agua y se va.

Ejemplo de estrofa que completa su sentido en 12 versos:

*Cuando dices que te olvide  
es porque me has olvidado.  
Pides que desate un lazo  
que ya llevas desatado.  
¿Cómo se desbesa el beso?  
¿Cómo deshago un abrazo?  
¿Cómo borro una caricia?  
¿Cómo se olvidan tus brazos?  
Sabes que me es imposible  
dividir en dos los pasos  
y repartir el camino  
sin separar nuestros labios.*

*Besos usados* (Andrés Cepeda)

En esta extensa estrofa de 12 versos octosílabos el discurso prosigue verso tras verso hasta alcanzar los últimos cuatro, en que escuchamos *Sabes que me es imposible dividir en dos los pasos y repartir el camino sin separar nuestros labios*. El mensaje abarca, entonces, toda la extensión de la estrofa, sin perder sentido ni coherencia, en armonía con la frase melódica, que concluye también en la repetición de los versos 11 y 12. Noten la ausencia de ideas ajenas o de versos que no enlazan con el resto.

- Introducen a la historia y la desarrollan: quién o quiénes son los protagonistas y cuál es su objetivo; qué sentimientos están en juego; en qué lugar están sucediendo los hechos, etcétera.

*Cuando la nena quiera caminar,  
se eche a andar y se caiga al tropezar,  
se tiene que levantar porque así mejora;  
la nena sigue avanzando, la nena no llora.*

*No llora* (Cuarteto de Nos)

Basta con escuchar una vez esta primera estrofa de la canción para conocer a la nena y el mensaje de fortaleza que se contará a partir de ella. La canción continúa y uno, como oyente, percibe que ella representa a todas las mujeres que se levantan a pesar de lo duro o injusto que pueda resultar el mundo para el sexo femenino.

- En el último o los dos últimos versos se coloca siempre la idea más importante de la estrofa.

*Sus labios lucen de rojo,  
nos vemos bien de la mano,  
**y me gusta el verde de sus ojos**  
**si no los comparo con tus ojos marrones.***

*Ojos marrones (Lasso)*

No por nada el verso o los versos de cierre son llamados *remate*. Aquellos con que uno remata sus estrofas son de tal importancia que, si no se reserva para ellos el mensaje principal de una estrofa, quedará la sensación de que algo quedó sin decirse. Por eso los raperos le llaman a esto *punchline*. *Remate y punchline*: dos términos lo bastante poderosos como para no pasar por alto su relevancia.

- Los versos que conforman las estrofas pueden tener métrica regular; es decir, que todos los versos midan el mismo número de sílabas.

*Un latido es un paso hacia la fosa  
y en cada beso se nos va la vida.  
Buscamos los placeres sin medida  
y el cuerpo sufre cuando el alma goza.*

*Dulce agonía (Fiesta Criolla)*

Nº de sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	un	la	ti	do-es	un	pa	so-ha	cia	la	fo	sa
	y-en	ca	da	be	so	se	nos	va	la	vi	da
	bus	ca	mos	los	pla	ce	res	sin	me	di	da
	y-el	cuer	po	su	fre	cuan	do-el	al	ma	go	za

Como podemos observar, hay 11 sílabas métricas en todos los versos de esta estrofa, ni una más ni una menos. Para mayor conocimiento de métrica, más adelante dedicaremos un capítulo a este y a otros temas relativos a la poética clásica en la canción.

- Los versos que conforman las estrofas también pueden tener medidas diferentes; es decir, métrica irregular.

*Esta historia terminó, no existe;  
lo que un día construimos se ha esfumado.  
Pareciera que es más fácil dejarnos,  
pero eres un fantasma conmigo caminando.*

*Lo que construimos (Natalia Lafourcade)*

Nº de sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
	es	ta-his	to	ria	ter	mi	nó	no-e	xis	te				
	lo	que-un	dí	a	cons	tru	i	mos	se-ha	es	fu	ma	do	
	pa	re	cie	ra	que-es	más	fá	cil	de	jar	nos			
	pe	ro-e	res	un	fan	tas	ma	con	mi	go	ca	mi	nan	do

En esta estrofa de métrica irregular no hay verso que repita la medida del otro. Sin embargo, el discurrir de palabra y melodía es muy armonioso.

- Si los versos que conforman las estrofas son irregulares, esta desigual medida se mantendrá de la misma manera –sílabas más, sílabas menos– en todas las estrofas de la canción.

Como ejemplo, observemos estas dos estrofas de la misma canción:

<i>Hay historias de amor que nunca terminan,</i>	12
<i>que se esconden tras la vuelta de tu esquina,</i>	12
<i>que bailan sobre un solo pie,</i>	8
<i>que reman con un remo, que beben sin sed.</i>	13
<i>Hay espacio, hay dolor, hay deseo,</i>	10
<i>corazones en el aire llenos de agujeros</i>	14

Para poder revisar todo el contenido de esta edición,  
visite nuestra página web **editorial.upc.edu.pe**

