


# «Oración del Remanso» estilización, poética y performatividad en la canción del Litoral desde un abordaje interdisciplinario

*«Oración del Remanso»: stylization, poetics and performativity in the «canción del Litoral» from an interdisciplinary approach*

Belén Ramón \*

Universidad de Buenos Aires (FFyLL, UBA), Argentina

beluramon.1995@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0005-0503-1353>

Recepción: 12 Septiembre 2025

Aprobación: 12 Octubre 2025



Acceso abierto diamante

## Resumen

Este trabajo propone un análisis integral de la canción «Oración del Remanso», de Jorge Fandermole, desde una perspectiva interdisciplinaria que articula herramientas musicológicas, literarias, performativas y socio–discursivas. El objetivo es describir y reflexionar sobre los múltiples niveles de sentido que conforman esta canción, una de las más versionadas del autor, ampliamente difundida en distintos contextos.

Se parte de la definición de «canción popular» de Juan Pablo González (2021), quien la describe como un objeto de estudio complejo y multifacético, conformado por múltiples «textos» que convergen su realización. Esta noción se complementa con los aportes de Claudio F. Díaz (2017, 2022) y Julio Mendivil (2019), quienes conciben la música como una práctica social, situada y atravesada por relaciones de poder, identidad y sentido.

El análisis se organiza en torno a cuatro ejes: los elementos musicales y su organización formal en la obra; su inscripción en el género de la canción litoraleña y los procesos de estilización que la vinculan — y a la vez la distancian — del chamamé; la voz de Fandermole como construcción estética, corporal y simbólica; y la letra, en sus aspectos literarios, en sus elementos poéticos, en su relación con la música y en su dimensión testimonial, vinculada a la realidad de los pescadores del Remanso Valerio. El trabajo finaliza con una reflexión sobre la circulación de la canción en distintos contextos y su apropiación colectiva, atendiendo a sus múltiples versiones, resignificaciones y recorridos.

Finalmente, en concordancia con González (2021), Semán (2019), Mendivil (2019) y Díaz (2022), se aborda «Oración del Remanso» como una obra viva, como un proceso diacrónico en constante movimiento.

**Palabras clave:** Jorge Fandermole, Oración del Remanso, Análisis interdisciplinario.

## Abstract

This paper proposes a holistic analysis of Jorge Fandermole's song «Oración del Remanso» from an interdisciplinary perspective that combines musicological, literary, performative, and socio–discursive approaches. The aim is to describe and explore the multiple layers of meaning that make up this song, one of the author's most often covered songs, widely enjoyed in different contexts.

## Notas de autor

- \* Belén Ramón (Junín, Bs. As., 1995), es Profesora de Educación Musical y Profesora de Guitarra, egresada del Conservatorio de Música de Junín «Juan R. Pérez Cruz». Es estudiante de la Licenciatura en Artes con orientación en Música de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y de la Maestría en Didáctica de la Música de la Universidad Nacional de las Artes. Forma parte de la cátedra de Morfología (FFyLL–UBA), a cargo del Prof. Martín Liut, en calidad de adscripta. Participa del Grupo de Estudios de Músicas Populares Argentinas y Latinoamericanas (GEMPAL), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IHAAL). Se desempeña como docente en Nivel Inicial y Primario en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

*The starting point is Juan Pablo González's (2021) definition of «popular song» which he describes as a complex and multifaceted object of study, made up of multiple «texts» that converge in its realization. This idea is complemented by the contributions of Claudio F. Díaz (2017, 2022) and Julio Mendivil (2019), who think of music as a social practice, connected to and affected by power relations, identity, and meaning.*

*This analysis is structured around four main points: musical elements and their organization in the piece; this song's place in the genre of canción del litoral and the stylistic processes that connect it to—and at the same time differentiate it from—chamamé; Fandermole's voice as an aesthetic, physical, and symbolic construction; and the lyrics, in terms of their literary aspects, poetical elements, their relationship with the music, and their testimonial dimension, related to the reality of the fishermen from Remanso Valerio. The work concludes with a reflection on this song's circulation in different contexts and its collective appropriation, paying attention to its multiple versions, reinterpretations, and journeys.*

*Finally, in line with González (2021), Semán (2019), Mendivil (2019), and Díaz (2022), «Oración del Remanso» is approached as a living work, as a diachronic process in constant motion.*

**Keywords:** *Jorge Fandermole, Oración del Remanso, Interdisciplinary analysis.*

## 1. Introducción

### 1.1. Perspectivas para abordar una canción

El presente artículo tiene como objetivo analizar la canción «Oración del Remanso», de Jorge Fandermole, desde un punto de vista amplio que considere la imbricación de los múltiples elementos que la constituyen, incluyendo aspectos musicales, literarios, performáticos, contextuales, entre otros.

El punto de partida es el concepto de *canción popular* de Juan Pablo González (2021), que la describe como objeto de análisis complejo y multifacético conformado por al menos siete textos: musical, literario, sonoro, performativo, audiovisual y discursivo. En este sentido, las canciones son el resultado de prácticas sociales y constituyen procesos diacrónicos que existen en distintos tiempos: de quien la crea, quien la canta, quien la escucha, quien la analiza, etc. Por eso, González (2021) enfatiza la importancia de construir un enfoque multidisciplinario en el que «la mirada musicológica pierde exclusividad analítica, mientras gana en intertextualidad» (p. 100).

Claudio F. Díaz (2022) también entiende a la música como una práctica social dotada de sentido y realizada bajo condiciones de producción específicas; es decir, como un discurso. Dichas condiciones de producción conforman un sistema de relaciones que Díaz (2017) asimila al concepto de *campo* según Bourdieu, donde los agentes luchan por el control de los recursos simbólicos. Dado que la producción de un enunciado se inscribe en las luchas por la imposición del sentido legítimo, para Díaz (2022) es fundamental estudiar tanto las características del discurso en sí como sus condiciones de producción. La tarea del investigador es identificar y analizar los rasgos concretos del enunciado, que hacen visibles las estrategias del agente.

En consonancia con estos enfoques, Julio Mendívil (2019) sostiene que las canciones se encuentran «dentro de una red de actores que las va transformando» y que establecen «una relación intertextual con otros aspectos de las vidas de sus consumidores, aspectos no musicales que determinan, en buena medida, cómo estas canciones son insertadas en historias de vida o en movimientos colectivos» (p. 238).

Las canciones, por eso, jamás existen independientemente de las personas que las crean, las producen, las distribuyen y las consumen. Las canciones son, en verdad, asuntos sociales, procesos de negociaciones intersubjetivos que involucran a diversos actores, cada uno de ellos con diferentes intereses y que se renuevan constantemente porque las sociedades humanas tampoco son estáticas (Mendívil, 2019, p. 238).

El análisis que sigue se fundamenta en estas perspectivas y tiene como propósito identificar y describir los elementos que conforman «Oración del Remanso» manteniendo una mirada crítica, reflexiva e integradora.

## 2. Lo musicológico

### 2.1. Análisis formal y musical de la canción

«Oración del Remanso» (1998/2002)<sup>[1]</sup> es una canción escrita por el músico santafesino Jorge Fandermole, nacido en 1956 en Pueblo Andino, a 47 kilómetros de la ciudad de Rosario. Es la penúltima canción del disco *Navega* (2002), del sello discográfico Shagrada Medra.

En la grabación de *Navega*, el orgánico está formado por la voz de Fandermole; un acordeón, que alterna entre notas largas y melodías breves a modo de contracantos; una guitarra (en adelante, guitarra 1), que realiza segundas voces o establece juegos de pregunta–respuesta con el acordeón; otra guitarra (en adelante, guitarra 2), que cumple un rol de acompañante, alternando arpeggios y rasgueo; y un bajo eléctrico.

«Oración del Remanso» está estructurada en dos grandes secciones que se diferencian por su tonalidad: la primera está en Sol Mayor y la segunda en La Mayor, unidas por un breve puente modulante. Una forma de

entender esta organización es pensar a la segunda sección como una repetición casi exacta de la primera. Ambas presentan dos estrofas, un estribillo, una extensión del estribillo que aquí se denomina «pos-estribillo» y un fragmento instrumental. Por la función que cumple este último, la estructura adquiere un carácter espejado: la Sección I comienza con una introducción instrumental de aproximadamente 38 segundos, mientras que la Sección II termina con una coda instrumental de extensión similar.

El siguiente esquema representa la macroforma:

SECCIÓN I (Sol Mayor)					Puente	SECCIÓN II (La Mayor)				
Intro.	Estrofa 1 (A)	Estrofa 2 (A')	Estribillo (B)	Post-estribillo (C)	Modulación	Estrofa 3 (A)	Estrofa 4 (A')	Estribillo 2 (B)	Post-estribillo 2 (C')	Coda
22cc.	16cc.	16cc.	16cc.	15cc.	4cc.	16cc.	16cc.	16cc.	23cc.	20cc.

**Imagen 1.**

«Oración del Remanso», esquema macroformal de la canción.

Al igual que gran parte del repertorio folklórico argentino, «Oración del Remanso» admite ser medida en dos compases: 3/4 y 6/8. Para medir los compases y determinar la velocidad tomé como referencia el compás de 6/8. No obstante, en algunas transcripciones que se presentan más adelante utilicé el compás de 3/4 porque es más funcional para ciertos aspectos del análisis. Cabe destacar que, en este trabajo, el análisis musicológico constituye una de muchas herramientas para la comprensión de la canción; la partitura no se concibe como un elemento de carácter prescriptivo, sagrado o inmodificable.

En la página siguiente se presentan dos esquemas más detallados, que permiten observar la estructura interna de ambas secciones.

SECCIÓN I (Sol Mayor)														Modulación						
Introducción instrumental		Estrofa 1 (A)				Estrofa 2 (A')				Estribillo (B)				Post-estribillo (C)				Acordes: F (VII de Gm) - E7sus4 (V/II) - A (I de tonalidad destino)		
A	B	A		B		A'		B'		C		C		D	B'					
		a	b	a	b	a'	b'	a	b'	a	b	a	b	a	b	a	b'			
Acordeón y guitarra 1: melodía a voces. Guitarra 2: arpegios.	Acordeón: notas largas. Guitarra 1: melodía. Guitarra 2: rasgueo.	Voz principal. Bajo eléctrico: blancas con puntillo. Guitarra 2: arpegios.				Voz principal. Acordeón: notas largas y contracanto en el pasaje a Estribillo. Guitarra 1: melodía de introducción. Guitarra 2: arpegios. Bajo eléctrico: blancas con puntillo. Negras con puntillo en final de a' y b.				Voz principal. Voz secundaria. Acordeón y guitarra 1: contracantos en finales de frase. Guitarra 2: rasgueo. Bajo eléctrico: negras de tiempo binario.				Voz principal. Acordeón: notas largas y contracantos en finales de frase. Guitarra 1: contracantos. Guitarra 2: arpegios. Bajo eléctrico: subdivisión binaria. Repite motivo: contratiempo seguido de dos negras.				Fusión con b' en «vivir». Acordeón y guitarra 1: melodía. Bajo: comienza con blancas con puntillo, luego se une a acordeón y guitarra 1.		
4cc.	18cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	3cc.	4cc.		
SECCIÓN II (La Mayor)																				
Estrofa 3				Estrofa 4				Estribillo 2				Pos-estribillo 2				Coda instrumental				
A		B		A'		B'		C		C		D		B'		B''				
a	b	a	b	a'	b'	a	b'	a	b	a	b	a	b'	a	b''					
Voz principal. Acordeón y guitarras: arpegios y contracanto en pasaje a Estrofa 4. Bajo eléctrico: blancas con puntillo durante la estrofa. Transición a Estrofa 4 con negras con puntillo.				Voz principal. Voz secundaria en «b». Acordeón: comienza con arpegios, luego notas largas. Contracanto en el pasaje a Estribillo 2 (con guitarra 1). Guitarra 2: arpegios. Bajo eléctrico: blancas con puntillo. En b, negras con puntillo.				Ídem Sección I.				Ídem Sección I. Bajo: en B' retoma tiempo ternario con blancas y negras con puntillo. Pasaje a B'': acordeón hace contracanto, bajo eléctrico negras con puntillo.				Acordeón: notas largas. Guitarra 2: arpegios. Bajo eléctrico: notas largas. <i>Ritenuito</i> al final.		Acordeón: melodías. Guitarra 2: rasgueo. Bajo eléctrico: similar a D. Se retoma pulso.		Fusión con b'' en «vivir». Bajo eléctrico y guitarra 2: <i>ostinatos</i> . Acordeón y guitarra 1 pregunta-respuesta.
4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	4cc.	3cc.	20cc.			

Imagen 2.

«Oración del Remanso», esquema formal detallado por secciones.

El pulso es de aproximadamente 105 ppm. — en compás ternario — y se mantiene regular a lo largo de casi toda la canción, con una única excepción al final, en el segmento B' anterior a la coda. Una serie de elementos se imbrican en este momento e indican el cierre inminente. En primer lugar, en «a» se reduce bruscamente el ritmo armónico y se simplifica la textura instrumental mediante notas largas y arpegios suaves, lo que genera la sensación de descenso de velocidad aun cuando el pulso real se mantiene estable. Además, la frase concluye con un *ritenuito* en la palabra «lejos», marcando una separación respecto de «b'». El pulso se retoma en la tercera sílaba de la palabra «aclarando», recuperando el ritmo marcado en el rasgueo de guitarra y las figuras rítmicas del bajo.

Otro recurso expresivo significativo aparece en la palabra «vivir», que se alarga y genera una elisión entre el final de «b'» y el inicio de la coda, desembocando en el primer acorde de esta última. La coda, de aproximadamente 20 compases, se articula sobre dos variantes del acorde de Fa Mayor, tal como se observa en el fragmento citado a continuación. En esta sección, los roles instrumentales están claramente definidos: la guitarra 2 y el bajo desarrollan *ostinati* rítmico-melódicos, que se mantienen hasta cerca de unos ocho compases antes del final, momento en el que el bajo desaparece luego de un *decrecendo*.

Imagen 3.

fragmento de la coda instrumental, final de la canción. Transcripción de la autora.

El acordeón y la guitarra 1 desarrollan un juego de pregunta–respuesta con frases melódicas breves muy similares entre sí. La elección de las notas musicales, en interacción con la armonía desarrollada por la guitarra 2 y el bajo eléctrico, producen una sonoridad que se corresponde con Fa Lidio. Esto se fundamenta en la aparición de becuadros que anulan los sostenidos previstos por la armadura de clave en La Mayor, y que posibilitan la conformación del modo; el rasgo definitorio es la presencia del IV grado aumentado, representado en este caso por el Si natural.

Imagen 4.

coda. Contracantos entre acordeón y guitarra. Transcripción de la autora.

La canción finaliza con un breve *rallentando* sin que se produzca el retorno al centro tonal, es decir, al acorde de La Mayor. Lo último que se escucha es el corte del sonido del acordeón.

Como se observa en el esquema morfológico, «Oración del Remanso» tiene cuatro estrofas. El ámbito de la melodía, considerando la modulación de la segunda parte, abarca desde un Re 3 hasta un La 4, superando la octava por una quinta justa. La organización melódico–armónica responde al patrón tensión/reposo. La dirección melódica de los primeros dos versos es descendente/ascendente: comienza en la tercera nota de la escala (sobre el I grado), y finaliza en la séptima (sobre el V grado), en tensión. En cambio, los últimos dos versos siguen un patrón ascendente/descendente, alcanzando la tónica armónica y melódica, y llegando al reposo en el final de las Estrofas 2 y 4.

En términos generales, el movimiento melódico se da por grado conjunto y nota repetida, con algunos saltos de tercera menor y cuarta justa. La excepción aparece en el último verso de las Estrofas 2 y 4, donde se

introducen saltos de séptima y octava. Esta disposición remite a ciertos giros melódicos propios del chamamé, que serán analizados más adelante. Por último, el pasaje hacia el estribillo se realiza mediante un salto de octava. El estribillo está formado por cuatro versos de dirección melódica descendente.

G Em

Soy de la\_o-ri-lla bra - va, del a-gua tur - bia\_y la co-rren-ta - da, que ba-ja her

5 C D

-mo - sa por su ba - rro - sa pro - fun - di - dad.

9 Am F G Em

Soy un pai-sa-no se - rio, soy gen-te del Re-man-so Va - le - rio, que es don-de el

13 C D G

cie - lo re - mon - ta vue-lo\_en el Pa - ra - ná - .

Imagen 5.

Primera estrofa. Transcripción de la autora.

29 C D G

bri - llo\_en es - te cu - chi - llo de pes - ca - dor - .

33 Em C

Cris - - to de las re - - des

Imagen 6.

final de la Estrofa 2 e inicio del Estribillo 1. Transcripción de la autora.

En cuanto a la armonía, la Sección II repite las progresiones armónicas de la Sección I transportadas un tono más arriba. La modulación comienza al final del Estribillo 1, con la aparición del VII grado descendido (Fa Mayor), que no pertenece a la tonalidad actual sino a su homónima menor (Sol menor); y se efectiviza mediante el uso del VI grado (Mi menor) convertido en dominante secundaria —es decir, transformado en mayor y resolviendo en La Mayor—, completando la cadencia V-I y llegando a la tonalidad de destino, que se mantendrá durante el resto de la canción.

El recurso de las dominantes secundarias aparece en otros pasajes, antes y después de la modulación. Por ejemplo, en ambos estribillos se aplica al I grado. Como resultado, se observa cierta frecuencia en el uso de la cadencia auténtica (V - I), y de la cadencia compuesta de primer aspecto (IV - V - I). En el ejemplo siguiente se observa lo señalado.

Em (VI)	C (IV)	D (V)	G (I)
<b>Cristo de las redes, no nos abandones</b>			
Em (VI)	C (IV)	D (V)	G (I)
<b>y en los espineles déjanos tus dones.</b>			
D (V)		Em (VI)	
<b>No pienses que nos perdiste, es que la pobreza nos pone tristes</b>			
C (IV)	D (V)	G (I)	G7 (V7/IV)
<b>la sangre tensa y uno no piensa más que en morir.</b>			
C (I/17)	F (VII de Gm)	G (I)	Em (VI)
<b>Agua del río viejo, llevate pronto este canto lejos,</b>			
C (IV)	D (V)	F (VII de Gm)	Esus4 (V7/II)
<b>que está aclarando y vamos pescando para vivir.</b>			
<b>A (I de IV dom. sec.)</b>			
Llevo mi sombra alerta sobre la escama del agua abierta... (Fandermole, 2002, 1m32s).			

Imagen 7.

stribillo 1 y Pos-estribillo 1. Transcripción de la autora.

### 3. La canción del Litoral

#### 3.1 Rasgos estilísticos

Angélica Adorni (2022) define a la canción del Litoral — también llamada canción litoraleña o simplemente litoraleña — como un género de música vocal urbana de autor, íntimamente vinculado con el chamamé. La autora utiliza el término «estilización» para referirse a un proceso aplicado a ciertos aspectos de la litoraleña, con el objetivo de favorecer su difusión y consumo internacionales, volviéndola semejante a otras músicas populares.

Por ejemplo, el rasgueo de la canción del Litoral es similar al del chamamé, pero se ejecuta a menor velocidad. Esto se debe a que, mientras que el chamamé ha estado históricamente ligado al baile, en la litoraleña, en cambio, se buscó desalentar la danza en favor de la escucha (Adorni, 2022). Una forma de escribir en partitura el rasgueo de la canción litoraleña sería la siguiente:<sup>[2]</sup>



Imagen 8.

Rasgueo de chamamé. Transcripción de la autora.

Aunque el rasgueo del chamamé se escribiría igual, la diferencia en la velocidad implica distintos modos de ejecución: en la canción litoraleña se toca con la mano más abierta, realizando movimientos más amplios sobre las cuerdas y con poco uso del chasqueo; en el chamamé sucede lo contrario.

En cuanto a la instrumentación, una de las tendencias fue la simplificación del orgánico vinculada con la modificación de la sonoridad. Esto se tradujo en el reemplazo de los instrumentos típicos del chamamé y en el uso de piano o guitarra sola para acompañar a la voz, reservando para algún instrumento melódico los contracantos, introducciones e interludios (Adorni, 2022).

En «Oración del Remanso» el orgánico está formado por una voz y cuatro instrumentos, entre los cuales se incluye al acordeón, clara referencia al chamamé. Este interviene mayormente de dos maneras: con notas largas que refuerzan la armonía, o con melodías breves que funcionan como contracantos. Muchas veces, estas melodías son replicadas por la guitarra 1 a un intervalo específico, generando segundas voces.

Los contracantos son muy similares entre sí, y en ellos aparecen las *greflas*, concepto propuesto por Dalmidio Baccay (1961). Según el autor, la grefla, el salto de acordeón y el salto de arpa son movimientos melódicos «que diferenciarían a la música litoraleña de la de otras regiones» (Adorni, 2022, p. 39). Baccay (1961) considera a la grefla heredera de los melismas del canto gregoriano y la escuela flamenca; de allí la contracción *gre-fla*. En los compases 1 y 6 de la siguiente transcripción aparece resaltada la grefla simple, que sucede «cuando el ornamento melódico se desarrolla en la voz y en forma silábica, o cuando el mismo está constituido por dos semicorcheas que juegan en una melodía de corcheas, típica del ritmo 6/8» (Baccay, 1961, p. 38):

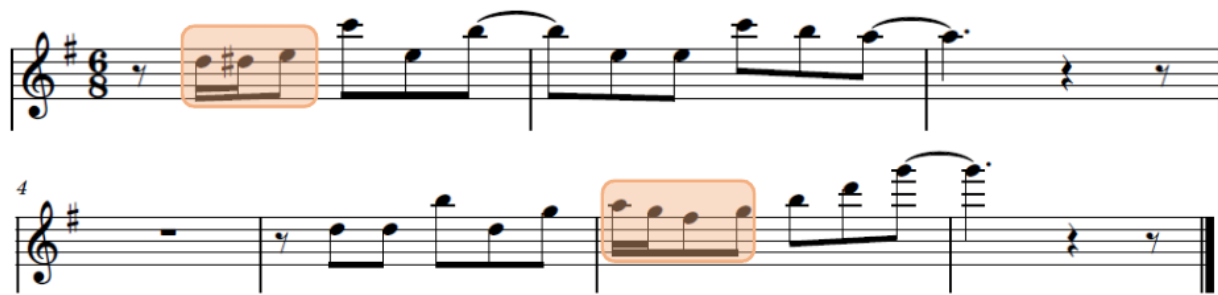


Imagen 9.

contracantos del acordeón en el estribillo 1. Grefla simple. Transcripción de la autora.

Por otro lado, los saltos de séptima y octava presentes en determinados versos de «Oración del Remanso» se corresponden con lo que Baccay (1961) denomina *salto de acordeón*, y pueden observarse destacados en el siguiente fragmento:

Imagen 10.

final del Pos-estribillo 1. Saltos de acordeón. Transcripción de la autora.

Auditivamente, los instrumentos pueden agruparse según sus roles. Por un lado, la guitarra 1 y el acordeón desempeñan funciones mayormente melódicas; a veces desarrollan las mismas melodías en voces simultáneas —como en la primera parte de la introducción—, y en otras adoptan la dinámica de pregunta–respuesta —como sucede en la coda—. Por otro lado, la guitarra 2 y el bajo eléctrico cumplen el rol de acompañantes. La guitarra alterna entre arpeggios y rasgueo, mientras que el bajo varía entre notas largas y cortas, dependiendo de la intención expresiva. Constituyen así la base armónica, que en ciertos momentos es complementada por los otros instrumentos. Un dato interesante es que, cuando la guitarra 2 hace rasgueo —por ejemplo, en el primer estribillo—, el bajo eléctrico despliega la primera, tercera y quinta notas de cada acorde en un patrón rítmico de negras con subdivisión binaria. Es decir que en esos momentos la métrica encuadra mejor con el compás de 3/4.

Respecto a la armonía, Adorni (2022) indica que el uso de modulaciones vinculadas a cambios de sección, como sucede en «Oración del Remanso», es habitual en la canción litoraleña. La particularidad, en este caso, es que la modulación no se da a la tonalidad relativa, ni a la homónima mayor o menor, sino que se asciende un tono. Aunque no es un cambio tonal excesivamente amplio, para la voz implica abordar un registro más extenso, y sugiere la necesidad de cierto nivel de técnica.

Por otro lado, es frecuente la utilización de dominantes secundarias y de acordes ajenos a la tonalidad principal, provenientes de otras escalas o modos (Adorni, 2022). El primero de estos casos fue mencionado anteriormente. A continuación, se observa la transcripción del Pos–estribillo 2, en el final de la canción. La tonalidad principal aquí es La Mayor, y aparece el Re menor como acorde extraño a la misma. Una posible explicación es que proviene de la tonalidad homónima menor:

Imagen 11.  
Final. Transcripción de la autora.

La elección de las variantes de Fa Mayor como acordes finales resulta interesante por dos motivos: por un lado, porque interrumpe la cadencia en curso y, por el otro, porque dado que dicha cadencia queda inconclusa, la canción termina sin retornar al I grado. Este final abierto, acentuado por la sonoridad del modo lidio de la escala, establece una correspondencia con el verbo conjugado en presente continuo, «vamos pescando», y funciona como una metáfora sonora que refuerza la idea de algo que transcurre indefinidamente, sin cierre definitivo. En este contexto, la metáfora remite a la vida de los pescadores, que cada día salen al río, «para vivir».

La armonía, entonces, guarda estrecha relación con la forma de la canción. En contraste con las chacareras, zambas, u otras formas concebidas para danzas de coreografía fija, en la canción del Litoral la estructura es libre

y responde a las necesidades del texto o de la voluntad del compositor. Adorni (2022) identifica como rasgos característicos la presencia de una introducción instrumental seguida de dos segmentos temáticos (A y B), con frases regulares de ocho o doce compases en función del texto, aunque señala la existencia de excepciones. «Oración del Remanso» comienza con una introducción instrumental y sus frases son de ocho compases, pero los segmentos temáticos son al menos tres.

## 4. La voz

### 4.1. Cantar desde el cuerpo: dimensiones de la voz en música popular

En «Oración del Remanso» quien canta es Fandermole, tanto la melodía principal como las segundas voces — algo común en su producción discográfica —, que aparecen en ambos estribillos y en un verso de la segunda parte. La voz, entonces, ocupa un lugar protagónico. Al respecto, sobre la voz en música popular, Simon Frith (2014) reflexiona:

¿cuál es la relación entre la voz como vehículo de sonidos, la voz que canta, que «gesticula», y la voz como vehículo de la letra, la voz que habla, que produce «enunciados»? La cuestión no es sentido (letra) versus ausencia de sentido (música), sino la relación entre dos tipos de producción de sentido, la tensión y el conflicto entre ellos. Se trata de una cuestión de poder: ¿quién manda, la letra o la música? Y lo que vuelve la voz algo tan interesante es que produce sentido de estas dos formas simultáneamente (Frith, 2014, pp. 329–330),

El autor propone abordar el estudio de la voz desde cuatro dimensiones: como instrumento musical, como cuerpo, como persona y como personaje. Aunque pueden tratarse por separado, en la práctica están íntimamente entrelazadas.

Como instrumento, la voz presente en «Oración del Remanso» es masculina, adulta, joven, con registro de barítono, aunque se excede ampliamente del mismo, rasgo que caracteriza a Fandermole como cantante y compositor. Martín Sosa (2021), al analizar «Junio» (2005), del disco *Pequeños mundos* (2005), describe la voz de Fandermole como de «registro de barítono y timbre de tenor» (Sección «Sobre la canción testimonial»). En *Navega* (2002) hay otras canciones que comparten esta característica: «Cuando», «Canto versos», «Lo que usted merece» y «Sueñero». Y en *Pequeños mundos* (2005) está también «Diamante» (2005), donde nuevamente el ámbito vocal es amplísimo.

En este sentido, coincido con Sosa (2021) cuando define a Fandermole como un compositor estratégico que «conoce perfectamente su registro y los recursos vocales que son de su dominio» (Sección «Sobre la canción testimonial»). Su voz tiene un caudal consistente y rico en armónicos, en parte gracias a la dosificación eficiente del aire, que a su vez genera que la dicción sea clara. Esto, sumado al uso de falsete en ambos estribillos, evidencia el manejo de técnica vocal.

Al abordar la segunda dimensión, Frith (2014) plantea que «la voz *es* el sonido del cuerpo de manera inmediata» (p. 337, *cursiva en el original*). Todo lo corporal que entra en acción al momento de hablar o cantar influye en el resultado sonoro. Esta idea alude a las marcas distintivas de cada voz.

La voz de Fandermole se percibe como solemne. Pero ¿qué significa esto? Como ocurre con muchas afirmaciones sobre música, resulta complejo explicarla. Esta solemnidad podría entenderse como el resultado de la combinación de ciertos factores: su registro naturalmente grave y la articulación ligeramente cerrada le otorgan un timbre oscuro y cálido, al que se suma el gran control sobre el resultado sonoro, de modo que, incluso cantando en los extremos de su registro, no transmite esfuerzo. Por el contrario, se percibe una voz contenida, que parece no superar el volumen de un murmullo — característica también presente en su forma de hablar —.

La dimensión de la voz como cuerpo se entrelaza con la de la voz como persona: se asume que conocer una voz es conocer a quien la emite. Sin embargo, Frith (2014) advierte sobre los riesgos de esta sinonimia: «la voz

puede ser o no ser la clave de la identidad de alguien, pero es ciertamente una clave de la forma en que cambiamos de identidad, aparentamos ser algo que no somos, engañamos a la gente, mentimos» (p. 345). Además, cada género musical establece convenciones acerca de qué se considera auténtico o verosímil.

En este sentido, se puede atribuir al canto de Fandermole el atributo de la sinceridad. Esta percepción no se construye únicamente en términos sonoros, a partir de las cualidades tímbricas de su voz, sino también a través de la imagen social que proyecta en su vínculo con el entorno y su público. Un ejemplo de esta cercanía es el uso extendido de su apodo «Fander», una forma coloquial y afectiva de referirse a él que el mismo músico adopta al titular con este nombre su disco doble del año 2014. En esta canción, a su vez, las semejanzas entre Fandermole y el protagonista — personaje que el compositor elabora en primera persona —, así como su compromiso con visibilizar la realidad de los pescadores del Remanso Valerio, son factores que refuerzan esta lectura.

Sin embargo, la reflexión anterior se sustenta en un conocimiento construido *a posteriori* de la escucha. Cuando suena la canción, la percepción de autenticidad se apoya en una decisión subjetiva: creer en lo que la voz transmite. Ser oyente de un artista implica aceptar ese pacto implícito, aun sabiendo que la representación vocal puede no reflejar fielmente la realidad; implica creer en aquello que creemos saber del cantante. Y esto conduce a la última categoría propuesta por Frith (2014): la voz como personaje.

Al igual que las estrellas de cine, los cantantes representan «varios papeles pero que conservan cierta “personalidad” esencial común a todos ellos, que constituye la base de su atractivo popular» (Frith, 2014, p. 346). Las canciones contienen capas de interpretación. Una de ellas — recién mencionada — es el personaje del cantante, construido a partir de lo que los medios de comunicación difunden sobre él y de lo que sus oyentes creen, o quieren creer, que saben. Otras capas emergen en el acto de cantar. En el caso de «Oración del Remanso», se introduce un personaje explícito. Al referirse al proceso de creación de esta canción, Fandermole señala:

La «Oración del Remanso» comienza a escribirse (...) en la primera persona de un pescador, a cuya comunidad de oficio pertenece el Cristo [Pescador], y una vez que el personaje se presenta «Soy de la orilla brava..., soy un paisano serio...» el resto de la letra viene bastante rápido, la música tarda un poco más en resolverse pero ambos lenguajes puede decirse que se solucionan a la par (Arbolea, 2024, p. 16).

Como ya se mencionó, existen semejanzas entre Fandermole y el pescador de la canción. Hay una suerte de doble fusión entre cantante y personaje: por un lado, mediante la enunciación en primera persona; por otro, a través de la biografía del compositor. Fandermole vivió hasta los 13 años en Pueblo Andino, a orillas del río Carcarañá, donde aprendió a navegar desde muy joven. Más tarde estudió en Rosario y actualmente reside en Granadero Baigorria, estableciendo un recorrido vital y geográfico que le proporcionó conocimientos fluviales de primera mano, y le permitió familiarizarse con el Remanso Valerio, la actividad pesquera y los modos de vida de quienes se dedican a ella (Arbolea, 2024). Finalmente, como ocurre en toda canción, la elección de un narrador implica también una delimitación: restringe las posibilidades de los futuros intérpretes.

## 5. La letra

### 5.1. Texto, territorio y testimonio hechos canción

El capítulo 18 del programa *Lo que se nos canta* (2018) está dedicado a «Oración del Remanso». Al comienzo, Fandermole relata que la inspiración para componer esta canción surgió al conocer la Comunidad del Remanso y la escultura del Cristo Pescador emplazada allí. Parte de esta anécdota, también presente en el libro *No cuentos que nos perdiste* (2024) de Sergio Arbolea, es que, durante mucho tiempo, el único indicio que tuvo de la existencia del Cristo fue un cartel a la vera de la ruta 11 que indicaba «AL CRISTO PESCADOR – 1.000ms.».

En ambas fuentes, Fandermole manifiesta su interés por la actividad pesquera en el Remanso Valerio. Hace referencia al esfuerzo que implica la pesca artesanal, a pesar de que actualmente las embarcaciones son a motor, y a que el río fue, y sigue siendo, sustento para la población ribereña. Señala también que el sistema está en riesgo por la escasez creciente de peces, pero que, a pesar de todo, las personas permanecen en su lugar y en su trabajo. De ese vínculo entre el trabajo y esa figura religiosa que los pescadores identifican como un compañero de oficio, nace la canción en alusión a ese Cristo que,

independientemente de la consistencia que pueda tener a nivel de la religiosidad o no de la gente, sí es un símbolo y comenzó a serlo desde el momento en que se instaló ahí. Hay una figura fuerte sosteniendo ese trabajo durísimo que es el de la pesca (Canal loquesenoscantas TV, 2018, 2m27s).

«Oración del Remanso» explora el vínculo entre el Cristo Pescador y el modo de vida de los pescadores de la comunidad. Su título no solo sintetiza esa relación, sino que también anticipa el contenido de la letra. Se trata, en efecto, de una oración: un pedido de abundancia y protección dirigido a una figura concreta, enmarcado en un espacio claramente definido, y con un emisor explícito desde la primera estrofa:

*Soy de la orilla brava, del agua turbia y la correntada*

*que baja hermosa por su barrosa profundidad.*

*Soy un paisano serio, soy gente del Remanso Valerio*

*que es donde el cielo remonta vuelo en el Paraná (Fandermole, 2002, 0m38s).*

No obstante, en contraste con la especificidad del lugar, el «paisano serio» recién se define como pescador al final de la segunda estrofa. No hay nombre, edad, ni descripción física que lo individualicen. Con esto, Fandermole parece indicar que la oración no proviene de una persona concreta, sino que habla en nombre de todos los pescadores, lo que se refuerza con el uso del plural en el estribillo y pos-estribillo:

*Cristo de las redes, no nos abandones.*

*Y en los espineles déjanos tus dones.*

*No pienses que nos perdiste, es que la pobreza nos pone tristes,*

*la sangre tensa y uno no piensa más que en morir.*

*Agua del río viejo, llevate pronto este canto lejos*

*que está aclarando y vamos pescando para vivir (Fandermole, 2002, 1m33s).*

No es una sorpresa que el río sea uno de los temas estructurales. De hecho, Adorni (2022) identifica al río como núcleo unificador temático dentro del repertorio de la canción litoraleña:

Numerosas canciones hacen referencia al paisaje de la costa, ya desde una mirada bucólica, romántica o idealizante, o con una intención descriptiva más realista, con el hombre como eje. Aquí la canción pretende ser testimonial y visibilizar desde la poesía aspectos del contexto social del Litoral, la vida cotidiana de sus habitantes, sus labores, costumbres o tradiciones y las problemáticas como el hambre, la soledad, la pobreza, la inundación (p. 88).

Geográficamente hablando, un remanso es «un lugar donde el río corre más lento; se trata de un fenómeno que se da contra la ribera y hace que, mientras el agua de la superficie aparenta estar quieta, en lo profundo la corriente sigue avanzando» (Arbolea, 2024, p. 25). El Remanso Valerio es una zona del río Paraná ubicada

entre Rosario y Granadero Baigorria. Allí se encuentra asentada la Comunidad del Remanso, integrada mayoritariamente por familias de pescadores.

En mayo de 1995 se inauguró en el centro de esta comunidad la imagen del «Cristo Pescador», figura que en la canción aparece mencionada como «Cristo de las redes». Se trata de una escultura que representa a un Cristo vivo «con los brazos abiertos, mirando hacia la propia villa y el río, con redes de pescar enrolladas en el torso y hombros» (Arbolea, 2024, p. 16). A los pies de la imagen comienza una calle que desciende hasta la orilla, marcando el recorrido que los pescadores hacen todos los días (Arbolea, 2024).



**Imagen 12.**

escultura del Cristo Pescador, Remanso Valerio. La imagen proviene de la página de Facebook de «Cristo Pescador»

El segundo gran eje temático de la canción litoraleña es el amor, que «por su carácter universal, excede a la canción del Litoral y la emparenta con otros géneros de la música popular, facilitando su circulación y consumo» (Adorni, 2022, p. 89), y contribuye a su estilización. En relación con lo anterior, los romances suelen situarse en un entorno fluvial, donde el río adquiere cualidades humanas: se lo presenta como capaz de ver, escuchar y se le habla directamente, tal como sucede en el pos-estribillo citado anteriormente.

En la cuarta estrofa de «Oración del Remanso» aparece el amor romántico. Resulta significativo observar que, luego del estribillo, se retoma la narración en primera persona, aunque persiste la misma ambigüedad del inicio: no hay datos concretos del narrador, por lo que sus palabras podrían pertenecer a cualquier pescador.

*Calma de mis dolores, ay, Cristo de los pescadores,*

*dile a mi amada, que está apenada esperándome,*

*que ando pensando en ella mientras voy vadeando las estrellas,*

*que el río está bravo y estoy cansado para volver (Fandermole, 2002, 2m56s).*

Adorni (2022) también señala otros rasgos característicos de la canción litoraleña en la construcción de las letras, como el escaso o nulo uso del guaraní, y la búsqueda de complejidad y originalidad a través de la explotación de recursos literarios. En cuanto al primer punto, «Oración del Remanso» está íntegramente escrita en español. La canción se ubica, además, en una zona geográfica donde el uso de la lengua guaraníca no es tan habitual como en otras del Litoral. Respecto del segundo, se trata de un rasgo que no solo caracteriza a esta canción, sino también a Fandermole como compositor.

De algún modo, la canción sigue una lógica de presentación y desarrollo a lo largo de sus estrofas. Las dos primeras introducen al protagonista y su lugar, mientras que en la segunda mitad las imágenes ganan dinamismo:

*Llevo mi sombra alerta sobre la escama del agua abierta*

*y en el reposo vertiginoso del espinel*

*sueño que alzo la proa y subo a la Luna en la canoa*

*y allí descanso, hecha un remanso mi propia piel (Fandermole, 2002, 2m29s).*

La estrofa comienza describiendo un día de trabajo en un río inquieto; pero los dos últimos versos introducen una imbricación entre lo literario y lo musical muy interesante que contribuye a la belleza de la canción. En el tercer verso no solo se *habla* de subir a la Luna, también se lo *canta*: la melodía asciende una octava completa, reforzando la imagen poética. En el cuarto verso, además del juego simbólico con la palabra «remanso», la línea melódica también *descansa*, primero con un salto de séptima descendente, luego resolviendo en el I grado de la armonía.

La estrofa siguiente se enlaza con esta última tanto en su desarrollo literario como en su estructura musical. Por ejemplo, el verso «que ando pensando en ella mientras voy vadeando las estrellas» retoma la temática y repite la configuración rítmico-melódica anterior, alcanzando nuevamente la nota más aguda en la palabra «estrellas». En sentido poético, continúa el recorrido fluvial iniciado previamente: primero se sube a la Luna, luego se navega entre las estrellas. El juego de palabras también alude al reflejo del cielo sobre el agua, haciendo casi tangible la imagen.

A lo largo de la canción se pueden encontrar varios ejemplos de este tipo, que no serán abordados aquí en detalle. Lo que sí quiero subrayar es que la intención de Fandermole no es únicamente estética ni descriptiva: busca también visibilizar un modo de vida particular. Esta decisión tiene un fundamento que va más allá de sus intereses personales como compositor:

Un detalle que no es menor: esta comunidad actualmente corre peligro de ser despojada de su lugar porque los intereses fuertísimos inmobiliarios que hay en la zona pretenden instalarse hasta en el último lugar de la costa, entonces hay unas cuantas familias históricas de pescadores que corren peligro de ser desplazados, sacados de su lugar. Ojalá que esto no ocurra, estamos haciendo fuerza porque no pase. Además, son quienes merecen estar en su lugar, porque es el lugar que han ocupado desde siempre y son quienes han estado en equilibrio en ese límite entre la tierra y el río. Ojalá que persistan en su lugar (Canal loquesenosca TV, 2018, 10m41s).

## 6. Reflexión final

### 6.1. Corrientes y afluentes en el fluir de la canción

Sergio Arboleya (2024) enumera 51 versiones de «Oración del Remanso». Una breve búsqueda en plataformas digitales permite comprobar que la cifra es aún mayor. En 2024, elaboré una lista de reproducción en YouTube<sup>[3]</sup> con 82 videos que incluyen versiones en vivo interpretadas por Fandermole —solo o

acompañado por artistas como Divididos, Juan Quintero o Mercedes Sosa—; grabaciones de estudio y presentaciones en vivo de músicos como Soledad Pastorutti, Liliana Herrera, Los Huayra o Raúl Lavié; versiones corales e incluso adaptaciones en formato karaoke o tutoriales para guitarra y ukelele.

Esto conduce a una serie de preguntas. ¿Qué hace que una canción guste? ¿Qué particularidades hacen de «Oración del Remanso» —probablemente— la canción más interpretada de Fandermole? ¿Hasta qué punto las respuestas dependen de factores objetivos, y cuánto de la subjetividad individual o colectiva? ¿Qué papel juega la cultura en la recepción de la canción? En definitiva: ¿es posible responder a estos interrogantes? Seguramente, pero ello requeriría de una reflexión más extensa, que excede los límites de este análisis y merece ser desarrollada en futuras investigaciones. No obstante, en este caso es posible recuperar la propia voz de Fandermole al respecto:

No es que la «Oración del Remanso» haya tenido un muy singular tratamiento en relación a la atención prestada a las otras composiciones y por eso es bastante difícil para mí determinar cuáles son las virtudes que la canción tiene como para que haya dialogado tan extensamente con un público tan diverso. Puedo conjeturar nada más que hay dos características que la canción tiene que posiblemente le confieren un toque universal en el sentido de que trata sobre uno de los oficios más primitivos y esforzados de la humanidad que es el de la pesca, ya sea marítima o en los ríos, de modo que ahí hay algo atávico en eso. Y por otro lado la mención y la presencia en la canción de la figura del Cristo como entidad que en el occidente y en toda la humanidad cristiana es una figura muy significativa en términos de ser depositaria de una posibilidad de la redención y la esperanza en la trascendencia. Probablemente esas dos cosas que están presentes en la canción hayan generado un interés particular (Arbolea, 2024, pp. 59–60).

Por su parte, Pablo Semán (2019) sostiene que la trashumancia es la condición natural de todas las canciones, y que ello las convierte en algo vivo. Es esa trashumancia lo que conmovió a Fandermole cuando, un día, escuchó que un albañil que trabajaba frente a su casa tarareaba «Oración del Remanso» (Canal loquesenoscant TV, 2018, 5m16s). Porque las canciones, afirma Semán (2024),

una vez salidas de la intimidad del autor, son del público, de otros músicos, de la crítica, de la industria, de los algoritmos que las depositan en audiencias imprevisibles, en fin, de la historia que la dejó crecer en el espíritu del autor como obra, o de la historia que la llevó a ser en otro futuro y otro tiempo publicidad, videoclip, memoria de una resistencia política (p. 11).

Y Fandermole lo expresa con claridad:

Ojalá uno pudiera tener control sobre la eficacia comunicativa de la canción, pero todo parece indicar que eso no sucede, no es posible. Y, en cambio, el sentido de una canción suele ser impredecible (Arbolea, 2024, p. 25)

## Bibliografía

- Adorni, Angélica (2022). *La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Un análisis estético-musical y sociohistórico* [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16604>
- Arbolea, Sergio (2024). *Historia social de la canción, 1: No pienses que nos perdiste: Oración del Remanso*. Mil Campanas.
- Baccay, Dalmidio (1961). Capítulo II. Sistemas melódicos. En *Vitalidad expresiva de la música guaraní* (pp. 31–40). Domingo E. Taladriz.
- Cristo Pescador (s.f.). *Inicio* [Página de Facebook]. Recuperado el 25 de julio de 2025 de [https://www.facebook.com/cristopescadorremansovalerio/?locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/cristopescadorremansovalerio/?locale=es_LA)
- Díaz, Claudio Fernando (2017). *Taquetuyoj*. Un enunciado en el campo del folklore. En Corti, B. y Díaz, C. (comps.). *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina* (pp. 161–190). EDUVIM.
- Díaz, Claudio Fernando (2022). *Variaciones sobre el «ser nacional»*. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino. Ediciones UNL.
- Fandermole, Jorge. (10 de abril de 2018). *Navega (2002) – Oración del remanso* [Archivo de video]. YouTube. [https://youtu.be/pZtqi3XWbho?si=2k9IUb0Y8oQOXj\\_a](https://youtu.be/pZtqi3XWbho?si=2k9IUb0Y8oQOXj_a)
- Frith, Simon (2014). *Las canciones como textos*. En *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Paidós.
- González, Juan Pablo (2021). *Pensar la música desde América Latina*. Gourmet Musical.
- Loquesenoscantatv (14 de julio de 2018). *Jorge Fandermole | ORACIÓN DEL REMANSO | #18 Lo que se nos Canta con Silvia Lallana* [Archivo de Video]. YouTube. [https://youtu.be/2iAkBGJs5EI?si=fbBZSo3Px\\_6mSp7W](https://youtu.be/2iAkBGJs5EI?si=fbBZSo3Px_6mSp7W)
- Mendívil, Julio (2019). Posfacio. La vida de las canciones. En M. Liut y A. Gilbert (comps.). *Las mil y una vidas de las canciones* (pp. 237–241). Gourmet Musical.
- Semán, Pablo (2019). Prólogo. La canción nunca es la misma. En Gilbert, A. y Liut, M. (Comp.), *Las mil y una vidas de las canciones* (pp. 11–25). Gourmet Musical.
- Sosa, Martín (2021). Junio (2005), de Jorge Fandermole: Poética de una masacre. En M. Liut (comp.), *2001, una crisis cantada* [EPUB]. Gourmet Musical.

## Notas

- [1] Según la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), registrada el 02/09/1998. En la grabación de *Navega (2002)*, los músicos son: Carlos Aguirre en acordeón, Fernando Silva en bajo, Jorge Fandermole en guitarras y voces.
- [2] Las letras «P» y «M» significan «pulgar» y «mano» e indican si hay que pasar un solo dedo o todos por las cuerdas. Las flechas representan la dirección del movimiento de la mano derecha.
- [3] [https://youtube.com/playlist?list=PLjvsx-nWY0mk6DNkvUAvFSNzd\\_VBtlr0P&si=N2z8rN3AhhcdNiCo](https://youtube.com/playlist?list=PLjvsx-nWY0mk6DNkvUAvFSNzd_VBtlr0P&si=N2z8rN3AhhcdNiCo)

## Información adicional

redalyc-journal-id: 7876



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987005>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante  
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la  
academia

Belén Ramón

«Oración del Remanso» estilización, poética y performatividad  
en la canción del Litoral desde un abordaje interdisciplinario  
*«Oración del Remanso»: stylization, poetics and performativity in  
the «canción del Litoral» from an interdisciplinary approach*

*Revista del Instituto Superior de Música*

vol. 2, núm. 27, e0093, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

[extension@ism.unl.edu.ar](mailto:extension@ism.unl.edu.ar)

**ISSN:** 1666-7603

**ISSN-E:** 2362-3322

**ISSN-L:** 1666-7603

**DOI:** <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0093>



**CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional.**