


# Entre *loops* y embrujos: «Paraguaya» de Juana Molina, una propuesta de análisis multimodal

*Between loops and spells: «Paraguaya» by Juana Molina, a multimodal analysis proposal*

Tiago Colman \*

Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA), Argentina

tiagocolman5@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0008-4053-8303>

Recepción: 10 Abril 2025

Aprobación: 04 Septiembre 2025



Acceso abierto diamante

## Resumen

En este trabajo se propone un análisis multimodal de la canción «Paraguaya», de Juana Molina (2017), entendida como «proceso» y como «racimo textual» (González, 2013). Se parte del abordaje del álbum *Halo* delimitando sus características musicales y temáticas generales. Con respecto a la letra de «Paraguaya», se realiza un análisis semántico, vinculándola con la práctica ritual del payé litoraleño y el diseño de portada del álbum. Se aborda, a su vez, el carácter irónico identificándolo como elemento intertextual recurrente en la obra de Molina. Además, se analiza el *loop* melo-rítmico presente en el acompañamiento, estableciendo vínculos entre el sentido del texto y la construcción repetitiva presente en ciertas músicas rituales.

Tomando como referencia las concepciones de Frith (2014) y Hoppin (2000) en torno a la retórica y al proceso de musicalización de la palabra, se analiza la melodía de «Paraguaya» haciendo foco en el uso del recitativo como herramienta para enfatizar el carácter ceremonial de la letra. Luego se abordan algunos aspectos del videoclip oficial, atendiendo a la relación entre imagen y sonido en el proceso de construcción de sentido. Finalmente, se propone un análisis comparativo entre la versión original y «Paraguaya Punk», realizada por la propia Molina (2019), atendiendo a sus particularidades formales, instrumentales, melódicas y textuales, así como su relación con el género «punk».

En síntesis, el trabajo se constituye como la propuesta de un posible modo de escucha y de construcción de sentido de la canción, entendiendo que este proceso implica la interrelación de factores múltiples, muchos de ellos excedentes a lo estrictamente sonoro o musical. Se trata, asimismo, de un primer acercamiento analítico a la obra de Juana Molina, que hasta el momento no ha sido abordada en tanto objeto de estudio musicológico.

**Palabras clave:** Juana Molina, Paraguaya, Análisis multimodal.

## Abstract

*This paper proposes a multimodal analysis of the song «Paraguaya» by Juana Molina (2017), seen as a «process» and as a «textual cluster» (González, 2021). The starting point is the approach to the album Halo, delimiting its musical characteristics and general themes. A semantic analysis of the lyrics of Paraguaya is carried out, linking it to the ritual practice of the littoral payé and the album cover design. The ironic aspect is also addressed, identifying it as a recurrent intertextual element in Molina's work. The melodic-*

## Notas de autor

- \* Tiago Colman (Córdoba, 2000) es Licenciado en Artes (con Orientación en Música), por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es estudiante del Profesorado de Música con orientación en Violín y Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires «Astor Piazzolla». Se desempeña como violinista en diversos conjuntos sinfónicos y de cámara. Integra el proyecto UBACyT «Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890–2000)», dirigido por Silvina Luz Mansilla.

*rhythmic loop present in the accompaniment is analyzed as well, establishing links between the meaning of the text and the repetitive construction of certain kinds of ritual music.*

*Taking as a reference the conceptions of Frith (2014) and Hoppin (2000) around rhetoric and the process of musicalization of words, the melody of «Paraguay» is analyzed focusing on the use of the recitative as a tool to emphasize the ceremonial character of the lyrics. Then, some aspects of the official video clip are approached, paying attention to the relationship between image and sound in the process of construction of meaning. Finally, a comparative analysis is proposed between the original version and «Paraguay Punk», made by Molina herself (2019), taking into account its formal, instrumental, melodic and textual particularities, as well as its relationship with the «punk» genre.*

*In synthesis, the work is constituted as the proposal of a possible way of listening and construction of meaning of the song, understanding that this process implies the interrelation of multiple factors, many of them exceeding the strictly sonorous or musical. It is also a first analytical approach to the work of Juana Molina, which until now has not been addressed as an object of musicological study.*

**Keywords:** *Juana Molina, Paraguay, Multimodal analysis.*

## 1. Introducción

*Un día voy a hacer todo distinto*

*Voy a arreglar la ventana de atrás*

*Voy a cantar las canciones sin letra*

*Y cada uno podrá imaginar*

*Si hablo de amor o desilusión*

*Banalidades o sobre Platón*

*Si hablo de vos o de tu olor*

*Si hablo de música, nuestra pasión*

Juana Molina (2008)

En «Un día», canción que forma parte del álbum homónimo de Juana Molina (2008), la artista nos advierte acerca de un momento futuro, incierto, en el que cada quien podrá interpretar libremente el sentido de sus canciones, despojadas de la aparente cerrazón de las palabras. Para nuestra fortuna, tal vez no debamos esperar a un tiempo venidero para poner en marcha nuestra capacidad imaginativa. De acuerdo con Simon Frith, si bien según una concepción generalizada preguntarse por el «sentido» de las canciones implica referirse a su letra (2014, p.284), al analizar lo que estas significan, se pueden seguir dos enfoques: tratar las canciones como poemas, es decir, como objetos literarios que pueden entenderse independientemente de la música; o analizarlas como un acto que involucra múltiples factores que contribuyen a su efecto de sentido. Este último enfoque se opone a una perspectiva contenidista: «las letras de las canciones no tratan tanto sobre una idea (su contenido) como sobre su expresión» (Frith, 2014, p. 293). En esta línea argumentativa, las ideas de Roland Barthes resultan relevantes. En su ensayo *De la obra al texto* (1973), Barthes plantea una concepción del *texto* como un campo metodológico que implica un retroceso infinito del significado, una pluralidad que no se limita a la ambigüedad de sus contenidos, sino a lo que podría llamarse una «pluralidad estereográfica de significantes». El lector del texto (o, en este caso, el oyente de la canción) podría compararse a un sujeto ocioso que pasea por un valle: lo que percibe es múltiple, irreductible, procedente de sustancias y planos heterogéneos (1973, p. 6).

El objetivo de este trabajo es realizar un primer acercamiento a la producción de Juana Molina, la cual actualmente se muestra como un área de vacancia en los estudios musicológicos. Centrado en la canción «Paraguay», publicada como parte del álbum *Halo* (2017), el análisis se constituye como la propuesta de un posible modo de escucha y de construcción de sentido de la obra entendida como *texto* en el que convergen múltiples significantes. En este sentido, tomando las ideas de Juan Pablo González (2021), el trabajo se distancia de un enfoque musicológico tradicional que pondera el análisis de la canción en tanto «objeto» literario y musical, centrando el análisis en la partitura. En cambio, se adscribe a una concepción desarrollada en la musicología popular reciente, la cual incorporó a sus análisis el abordaje de elementos como la *performance* y la corporalidad, entendiendo a la canción como «proceso» y como «racimo textual» (González, 2021).

Considerando tanto que «la música es una estructura atravesada por la posibilidad de diferir de sí misma» lo cual «hace que en las canciones, como aquellos mensajes que cambiaban de sentido en el juego del teléfono descompuesto, se [despliegan] posibilidades casi infinitas», como que «la variabilidad de la significación de

una canción también depende de la propuesta estética que la incluye y que esta no es solo musical» (Semán, 2019, p.14), proponemos un abordaje multimodal de «Paraguaya», atendiendo a las características musicales y temáticas generales del álbum *Halo*, así como a las particularidades de la letra y su musicalización, estableciendo posibles vínculos entre el sentido del texto y la construcción repetitiva presente en ciertas músicas rituales. A su vez, trataremos algunos elementos presentes en el videoclip oficial y la consecuente relación entre imagen y sonido, para finalizar con un análisis comparativo entre la versión original y «Paraguaya Punk», realizada por la propia Molina (2019).

## 2. *Halo*

*Halo* es el séptimo álbum de estudio de Juana Molina, lanzado el 5 de mayo de 2017 bajo el sello Crammed Discs. El álbum cuenta con doce *tracks* y fue grabado en el estudio casero de Molina en Buenos Aires y en el estudio Sonic Ranch en Texas, con la participación de Odin Schwartz, Diego López de Arcaute y Eduardo Bergallo. Su lanzamiento fue precedido por la publicación de un videoclip de «Lentísimo Halo», a los que le siguieron los de «Paraguaya», «In the Lassa» y «Cosoco».

Entre las características generales del álbum se cuentan los ritmos hipnóticos, presentes en forma de *loops* melo-rítmicos ya habituales en el modo de composición de Molina, la exploración tímbrica y «el devenir abstracto de la voz» (Galli, 2017) o la presencia de la voz como *instrumento* (Frith, 2014), particularmente en «In the Lassa», «Cosoco», «Andó» y «A00 B01», estas últimas dos careciendo por completo de palabras, manifestándose la voz a través de fonemas y onomatopeyas. Si bien el álbum no cuenta con una propuesta programática, es posible reconocer temáticas recurrentes, como los conjuros de amor en «Paraguaya» y «Cosoco», la escenificación de paisajes naturales y una poetización sobre la luz en «Cálculos y oráculos» y «Al oeste», o el abordaje de inseguridades personales en «Cara de espejo» y «Sin dones».

## 3. La letra

Comenzando con un análisis semántico, encontramos que la letra de «Paraguaya» tiene una estructura narrativa que gira en torno a la ejecución de un hechizo de amor (y desamor):

A	Quemará la ruda, preparará la poción, y en noches de luna repetirás la oración: «Linda luna que ahí con tu luz iluminas el brebaje a ti te invoco, ayúdame a conseguir lo que he pedido.»
B	Se lo bebió, se lo bebió todo, se enamoró, se enamoró como yo. Nos devora una pasión, pero pronto yo ni lo miro. Está embrujado, y yo ya no lo valoro, no lo lloro, lo ignoro.
A'	Quemaré la ruda, prepararé mi poción. Si esta noche hay luna, revertiré la ilusión «Linda luna que ahí con tu luz iluminas el brebaje te invoco a ti, ayúdame a conseguir lo que he pedido»
B'	Y me olvidó, me lo bebí todo y él me olvidó, me olvidó como yo. Y ahora que me olvidó, la embrujada soy yo y no lo olvido. ¡Ay, qué pesar! Oh, luna, ahora yo lo adoro, y de nuevo lo lloro.

Un primer elemento a mencionar es la ausencia, en principio, de un vínculo explícito entre el título de la canción y su letra: la palabra «paraguaya», o cualquier referencia directa, se encuentra excluida. Sin embargo, «un título ya es una clave interpretativa» (Eco, 1983, p. 10). En este sentido, el título puede evocar una caracterización del hechizo que se ejecuta: un *payé*. El *payé* (o *paje*) es un término derivado del guaraní, presente tanto en Paraguay como en el noreste argentino, que puede referir tanto a amuleto, talismán, sortilegio, conjuro o al propio hechicero (o hechicera, la *cuña-payé*) que realiza el embrujo (López Breard,

2004). El payé puede tener distintas funciones, tales como proteger de males, garantizar la suerte, o, por supuesto, atraer a un enamorado o enamorada.

Esta caracterización del hechizo de «Paraguaya» como payé adquiere una nueva capa de significación cuando atendemos a la portada del álbum, realizada por Alejandro Ros (Imagen 1). «Cuando un hueso nos mira, nos miran las historias más antiguas (que podemos inventar)» dice Gabriel Galli (2017), a lo que podemos agregar: nos miran los rituales más antiguos. El hueso se constituye como un elemento con gran carga simbólica para la realización del payé. El polvo de hueso y cartílago disecado es empleado como ingrediente eficaz en los sortilegios para atraer al enamorado/a (Bondar, 2014, p. 50). Lo mismo se aplica al uso de tierra de la tumba de una bella mujer, de una prostituta, de una persona amada, con el fin de enamorar a los hombres (Bondar y Olmedo, 2016, p. 57). El hueso se erige entonces como el talismán de la protagonista de la canción, así como el dispositivo que, en portada y *track* (hechizo) inicial, inaugura el álbum.



**Imagen 1.**

Halo, portada. Alejandro Ros (2017)

Otro factor a remarcar es el carácter irónico del texto. La protagonista, «en su apresuramiento por la satisfacción inmediata de deseo» (Galli, 2017), se encuentra encerrada en un ciclo de interés/desinterés en el cual no llega a haber confluencia entre el deseo y la correspondencia del objeto amoroso. Esto se ve plasmado a partir del empleo reiterado de la antítesis: «Nos devora una pasión, pero pronto yo ni lo miro», «Y ahora que me olvidó, la embrujada soy yo y no lo olvido». Aún más, esta ironía, en la que el premio coincide con el castigo, la rapidez en alcanzar el objeto codiciado coincide con la insatisfacción de haberlo conseguido (Galli, 2017), este conflicto entre el deseo y el rechazo, se constituye como un elemento presente en otras letras de Molina, apareciendo en canciones como «Quiero» del álbum *Segundo* («Quiero que me dejes/Yo no puedo con vos/Pero no te alejes/Yo no puedo sin vos») o en «Cosoco», también en *Halo* e igualmente vinculado a las consecuencias negativas de un hechizo («Una manzana envenenada/ Era el encanto que nos ataba/(...) Pero de a poco fue cambiando/Algo pasó que me fue incomodando»). Podemos considerar que esta ironía cíclica adquiere entonces una dimensión intertextual en la producción de la artista. Por otro lado, cabe

mencionar otras figuras retóricas presentes en el texto: la anáfora y la comparación («Se lo bebió, se lo bebió todo, se enamoró, se enamoró como yo»; «Y me olvidó, me lo bebí todo y él me olvidó, me olvidó como yo»); la hipérbole («Nos devora una pasión»); y el apóstrofe, mediante la invocación de la luna personificada.

Ahora bien, ¿es posible encontrar alguna correspondencia entre el carácter cíclico del contenido del texto y los elementos expresivos, musicales, de «Paraguaya»?

#### 4. *Loops* y embrujos

El trabajo con ostinatos y elementos repetitivos es una de las marcas estilísticas de Juana Molina, incluso, según cuenta ella, antes siquiera de que se inventara la *loopera*, teniendo que optar por interpretar sobre pistas pregrabadas (Molina en Red Bull Music Academy, 2017).

En «Paraguaya» el elemento predominante en el acompañamiento, con el que empieza la canción, es una secuencia melódica *loopeada* interpretada por un teclado y un bajo eléctrico, presente de comienzo a fin:



primeros versos como con los motivos acéfalos con saltos de las estrofas B/B': en este caso la musicalización monótona, centrada en la repetición de la nota re con algunas bordaduras superiores e inferiores:

"Lin - da lu - na quea - hí con tu luz i - lu - mi - nas el bre - ba - je a

ti teim - bo - co, a - yu - da - me a con - se - guir lo que he pe - di - do"

### Imagen 3.

Versos tercero y cuarto, estrofas A/A'.

De acuerdo con Richard Hoppin, «la música vocal *de cualquier tipo* debe reconciliar dos exigencias esencialmente irreconciliables: una presentación sencilla y comprensible de las palabras, y un atractivo e interés puramente musicales» (2000, p. 92).<sup>[1]</sup> Esta tensión puede ser resuelta de diversas maneras, variando entre un tratamiento melódico mínimo y elaboraciones complejas. Siguiendo al autor, una de las vías posibles, presente en la música cristiana medieval y desarrollada posteriormente a lo largo del tiempo, es el *recitativo*, implementado para entonar oraciones con el único propósito de proyectar claramente las palabras, sin embellecimiento alguno, dando lugar a fórmulas austeras y casi enteramente silábicas.

En el recitativo litúrgico, lo que prima es la enunciación del texto, su sentido e importancia simbólica en un contexto ritual. No resulta infundada entonces la extensión de este modo de tratamiento del texto a otros ámbitos en los que la palabra adquiere funciones extraordinarias, como es el conjuro de un hechizo de amor. En este sentido, es notorio el tratamiento melódico austero de los versos de «Paraguaya» señalados, en los que impera la clara formulación de «la oración» mágica por sobre la elaboración musical.

## 6. El videoclip

El lanzamiento de *Halo* fue acompañado por un videoclip de «Paraguaya» publicado en el canal de Youtube oficial de Juana Molina, dirigido por ella y Alejandro Ros, co-dirigido por Pablo Ramos Grad y protagonizado por Molina y Elba Chunchuna Villafañe.

Una primera característica que podemos mencionar acerca de la relación entre el videoclip y la música es el tratamiento sincronizado entre imagen y el acompañamiento. A lo largo del videoclip encontramos una gran variedad de elementos visuales que coinciden con los ataques del *loop* o de la percusión: las piernas subiendo una escalera, parcialmente aceleradas para garantizar la coordinación con el tercer ataque (00:09); la mano que realiza cortes en un bizcocho (00:32); los movimientos de las siluetas de unas manos y del cuerpo de Juana (02:22); la aparición del rostro de Chunchuna Villafañe superpuesto al cuerpo de Juana (02:55); además de los movimientos de baile de las protagonistas a lo largo del videoclip.

A su vez, es posible establecer algunos vínculos simbólicos con relación al texto. En este sentido, el videoclip comienza con la imagen de la protagonista caminando entre cabezas de estatuas masculinas, tal vez antiguos amores, víctimas de sus conjuros. A lo largo del videoclip abunda la presencia de huesos, cuya importancia simbólica en la ejecución del payé ya ha sido mencionada. En relación con ello, la imagen de la poción siendo revuelta con un hueso a modo de cuchara resulta significativa (00:14).

Posiblemente uno de los elementos más llamativos del videoclip es la participación de Chunchuna Villafañe. Antes de precisar la connotación de su presencia, es necesario resaltar un aspecto del texto que hasta el momento no hemos mencionado. Las estrofas A y A' presentan una diferencia fundamental en su conjugación: en la primera el procedimiento del hechizo está expresado en segunda persona del singular (es decir, un tercero explica los pasos para el conjuro), mientras que en la estrofa A' (ya asimilado por la protagonista) está expresado en primera persona. Si bien en ambos momentos lo que oímos es la voz de Juana Molina, en el videoclip la diferencia entre ambas conjugaciones se ve reforzada visualmente: en el primer caso es Chunchuna, reflejada en una taza de té, quien le dicta el procedimiento a Juana.

La participación de Chunchuna toma otra capa de significación para quienes advierten que se trata de la madre de Molina. De este modo, la relación formativa entre la hechicera experimentada que guía a la protagonista en el arte de la magia, se constituye a su vez como una relación entre madre e hija, la cual, si tenemos en cuenta la biografía de Molina, quien reconoce la influencia de una madre melómana en su formación (Molina en Red Bull Music Academy, 2017), puede dar lugar a un paralelismo interesante entre magia y música.

Por último, podemos mencionar una diferencia entre la música tal como aparece en el álbum y como aparece en el videoclip, puesto que en este último se incluye una extensión del murmullo del sintetizador con el objetivo de acompañar a los créditos.

## 7. Paraguay Punk

En el presente apartado se realizará una comparación entre la canción que venimos considerando y su reversión, «Paraguay Punk», publicada en 2019 como parte del EP *Forfun*.

«Paraguaya»	«Paraguaya Punk»
Duración: 3:43	Duración: 2:00
Tempo: bpm≈124	Tempo: bpm≈186
Orgánico: voz, teclado, sintetizadores, bajo, cuerdas frotadas (sampleadas), batería electrónica	Orgánico: voz, <i>power trio</i> (guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería)
Estructura: (i) A (i <sup>1</sup> ) B (i <sup>2</sup> ) A' (i <sup>3</sup> ) B' (i <sup>4</sup> )	Estructura: (i) A (i <sup>1</sup> ) B (i <sup>2</sup> ) A' (i <sup>3</sup> )
Letra: Quemarás la ruda, prepararás la poción, y en noches de luna repetirás la oración: «Linda luna que ahí con tu luz iluminas el brebaje a ti te invoco, ayúdame a conseguir lo que he pedido.» Se lo bebió, se lo bebió todo, se enamoró, se enamoró como yo. Nos devora una pasión, pero pronto yo ni lo miro. Está embrujado, y yo ya no lo valoro, no lo lloro, <b>lo ignoro</b> . Quemaré la ruda, prepararé mi poción. Si esta noche hay luna, revertiré la ilusión «Linda luna que ahí con tu luz iluminas el brebaje te invoco a ti, ayúdame a conseguir lo que he pedido » Y me olvidó, me lo bebí todo y él me olvidó, me olvidó como yo. Y ahora que me olvidó , la embrujada soy yo y no lo olvido. ¡Ay, qué pesar! Oh, luna, ahora yo lo adoro, y de nuevo lo lloro.	Letra: Quemarás la ruda, prepararás la poción, y en noches de luna repetirás la oración: «Linda luna que ahí con tu luz iluminas el brebaje a ti te invoco, ayúdame a conseguir lo que he pedido.» Se lo bebió, se lo bebió todo, se enamoró, se enamoró como yo. Nos devora una pasión, pero pronto yo ni lo miro. Está embrujado, y yo ya no lo valoro, no lo lloro, <b>no lo lloro</b> . Quemaré la ruda, prepararé mi poción. Si esta noche hay luna, revertiré la ilusión «Linda luna que ahí con tu luz iluminas el brebaje te invoco a ti, ayúdame a conseguir lo que he pedido»

### 7.1. Acerca de la estructura

La versión original consta de cuatro estrofas intercaladas con episodios instrumentales, mientras que en la versión «punk» se elimina por completo la última estrofa (B'), lo cual (sumado a un *tempo* más rápido) resulta en que la segunda versión dura casi la mitad que la original.

### 7.2. Acerca del orgánico

En la versión original, el orgánico está compuesto por la voz de Molina, teclado, sintetizadores, bajo, batería electrónica, sumado a unas cuerdas frotadas (su determinación específica resulta difícil desde la escucha), sampleadas, ejecutadas en un teclado, sobresalientes en los interludios. En el caso de la versión «punk», el orgánico instrumental es reemplazado por el característico «power trio» asociado al género: guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería.

Es interesante mencionar el modo en que el análisis espectrográfico nos permite observar otras diferencias entre las dos versiones. En la versión de 2017 (Imagen 4), la voz tiene una marcada preeminencia, sobresaliendo por sobre el acompañamiento y pudiéndose distinguir claramente las estrofas cantadas de los interludios. En este sentido, podríamos decir que además de la partición entre secciones cantadas e instrumentales, el rango dinámico y frecuencial también se constituye como factor de segmentación formal. En el espectrograma de la versión de 2019 (Imagen 5), puede observarse un rango frecuencial y una densidad dinámica casi constantes (incluso levemente mayor en los interludios, al inverso que en la versión original), lo

cual en la escucha se percibe como una mayor igualdad jerárquica entre la voz y los instrumentos (siempre refiriéndonos al aspecto frecuencial y dinámico y no tomando en cuenta la pregnancia del timbre de la voz) con la excepción de la estrofa A', en la que la voz resalta gracias a un *piano* súbito del conjunto, seguido un *crescendo* que culmina al final de la estrofa.

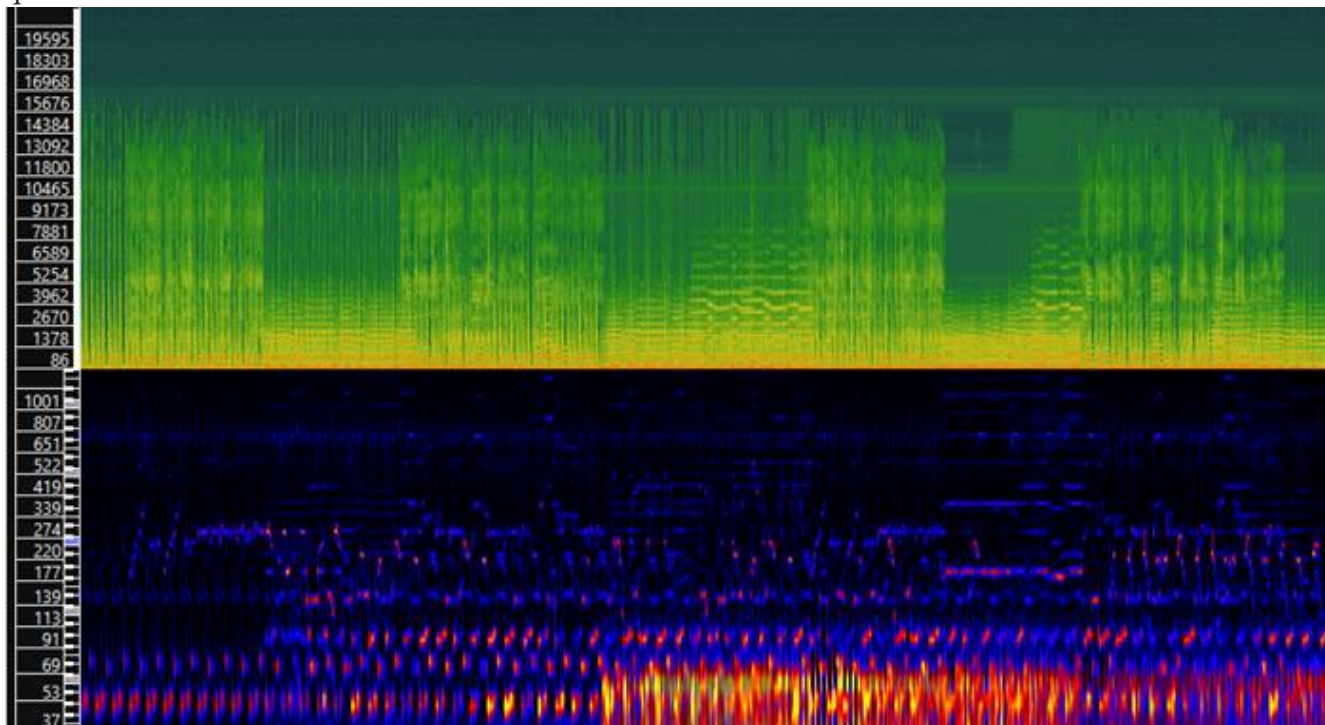


Imagen 4.  
Espectrograma de «Paraguaya»

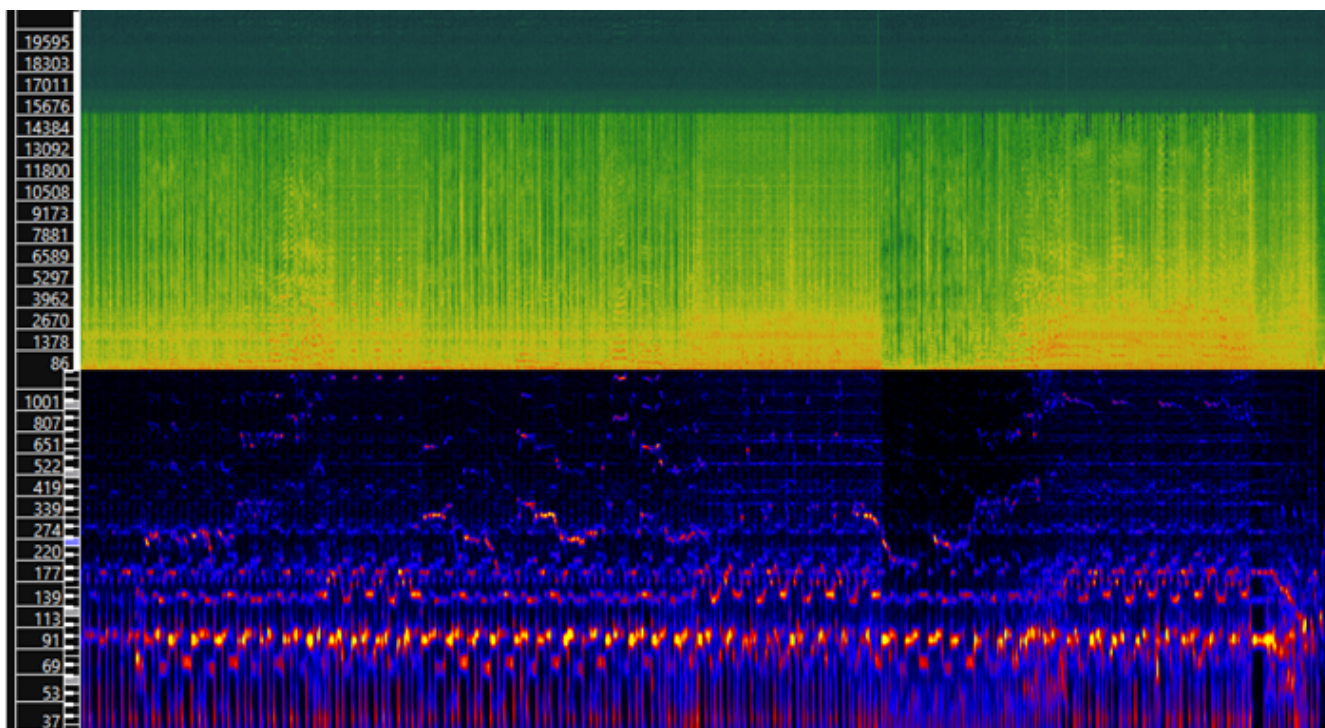


Imagen 5.  
Espectrograma de «Paraguaya Punk»

### 7.3. Acerca del acompañamiento y la melodía

Como se mencionó previamente, el principal elemento de acompañamiento se constituye por un *loop* melódico. En la versión original es ejecutado por un teclado y un bajo eléctrico, mientras que en la versión «punk» lo ejecuta el bajo y la guitarra eléctrica. Es notable, a su vez, que en la versión original aparecen sonidos/ruidos electrónicos, de distinta índole, que por supuesto no están en la segunda versión.

A diferencia de la melodía de la versión original, cuyas características fueron expuestas previamente, en la versión de 2019, si bien se conserva el ritmo original, la melodía se ve ampliamente modificada en cuanto a las alturas. En términos generales abundan los saltos de 5ta y 3ra sobre el acorde de sol menor, con amplia repetición de notas y algunas pocas bordaduras. Es importante mencionar que en esta segunda versión la entonación es mucho menos precisa y por momentos se acerca más al habla que al canto, por lo que en ocasiones se vuelve dificultosa la transcripción a alturas precisas (sobre todo en la estrofa B).

**A**

Que - ma - rás la ru - da, pre - pa - ra - rás la po - ción.  
Yen no - che de lu - na re - pe - ti - rás lao - ra - ción:

"Lin - da lu - na quea - hí con tu luz i - lu - mi - nas el bre - ba - je a

ti teim - bo - co a - yu - da - me a con - se - guir lo quehe pe - di - do"

Imagen 6.  
Estrofa A de «Paraguaya Punk».

### 7.4. Acerca de la letra

En general la letra se mantiene idéntica, excepto por un cambio de la segunda estrofa en la cual «lo ignoro» de la versión original es reemplazado por una repetición de «no lo lloro» en la versión «punk». La principal diferencia no se da por modificaciones en el texto, sino por la completa extracción de la última estrofa. Esta exclusión es significativa si tenemos en cuenta el carácter narrativo del texto: la estrofa B' constituye el desenlace de la narración, expresando los efectos del segundo hechizo realizado por la protagonista, por lo que al eliminarla el relato queda inconcluso.

### 7.5. Acerca de la voz

Un primer aspecto a mencionar con relación a la voz es la presencia de un efecto de sonido, posiblemente *flanger*, que la modifica constantemente en la versión original y que en la segunda versión no está presente de

manera permanente, pudiéndose detectar levemente en momentos puntuales (por ejemplo los últimos versos de la estrofa B).

Un segundo factor a mencionar es la variedad en los modos de emisión. En la versión de 2017 la voz tiene una emisión normal constante y fluctuaciones dinámicas mínimas. En cambio, en la versión de 2019 es notable su diversidad, encontrando gruñidos («se enamoró como yo») o susurros que progresivamente devienen en gritos (este recurso es particularmente notable en la estrofa A').

Otra característica interesante vinculada al uso de la voz se da en los interludios de «Paraguay Punk». Mientras que en la versión de 2017 el elemento predominante de los interludios son las melodías ejecutadas por instrumentos de cuerda frotada, en la versión de 2019 estos son reemplazados por la propia voz de Juana Molina, quien canta (o grita) onomatopeyas o repite la palabra «no». Podemos vincular este aspecto con la conceptualización realizada por Frith: si bien el autor lo plantea en torno a la voz como «coro», es posible extender su planteo al caso de «Paraguay Punk» en donde se da un uso de «la voz como instrumento», en el cual «el sonido del cantante es más importante que sus palabras», las cuales pueden carecer de sentido o perderlo por medio de la repetición (2014, p. 330).

## 7.6. Acerca del «punk» como género para el esparcimiento

¿Qué hace a «Paraguay Punk» una canción, justamente, «punk»? De acuerdo con David Pearson (2019), la segunda mitad de la década de 1970 puede identificarse como el momento de consolidación del género, siendo los Sex Pistols, en Inglaterra, y los Ramones, en Estados Unidos, los principales referentes del periodo. Siguiendo al autor, podemos enumerar una serie de características mínimas que codificaron al punk en sus orígenes. Un orgánico compuesto voz, bajo, batería y guitarra, esta última caracterizada por el empleo de una marcada distorsión y la interpretación de *power chords* (tónica, quinta y octava, sin tercera), dotando al instrumento de una función más bien tímbrica y melódica antes que armónica. Por su parte, el bajo en las bandas punk usualmente ejecuta la tónica de los acordes tocados por la guitarra, con mínimas variantes e inflexiones. De este modo, ambos instrumentos interpretan lo que podría denominarse *riffs*, antes que progresiones armónicas. A la batería de finales de los años setenta le correspondía tocar un ritmo rápido, con fuertes golpes de caja en los tiempos dos y cuatro (el *backbeat* del rock). Los golpes del bombo eran más variables, centrándose en los tiempos uno y tres, pero a menudo añadiendo síncopas o golpes dobles. El tempo de las canciones en este periodo se encuentra generalmente entre los 150 y los 180 bpm, rara vez superando los 200 bpm.

En lo que respecta a la voz, Pearson sostiene que el «gruñido sardónico» de Johnny Roen, vocalista de Sex Pistols, puede considerarse como el estilo representativo del enfoque vocal abrasivo propio del punk de la segunda mitad de los setenta,

con las letras algo arrastradas y el vocalista despreocupado por la precisión absoluta del tono. Las melodías vocales en el punk, cuando existen, siguen en su mayoría las raíces de los *power chords*, por lo que se mantienen dentro de un rango limitado y sin mucha variación en el tono. Al igual que los acordes de guitarra en el punk se centran más en el timbre que en la armonía, las voces punk se centran más en el timbre y la intensidad emocional que en el tono y la melodía. (2019)<sup>[2]</sup>

En términos formales, las canciones punk de finales de los años setenta presentan una estructura de verso-estribillo habitual en el rock, con intros y puentes añadidos a cada canción dependiendo del grupo y de la canción en particular. En cuanto a su duración, suele ser de entre dos y tres minutos.

Como hemos ido mencionando a lo largo de este trabajo, estas características generales están presentes en «Paraguay Punk»: el orgánico, la correspondencia con los roles asociados a cada instrumento, el tempo acelerado y la dinámica potente, el enfoque vocal ligado a una exploración tímbrica y un *pathos* intenso, así como una melodía más bien austera. Ahora bien, cabe preguntarse si estos elementos musicales mínimos son suficientes para adscribir la canción al género punk. La problemática sobre el género en la música popular y su

definición ha sido abordada por diversos autores en las últimas décadas —véase Guerrero (2012), Fellone (2021, 2022), Madoery (2024), por mencionar algunos recientes—. Sin pretender ahondar en la temática, podemos decir que, desde distintos enfoques y a pesar de sus particularidades, la mayor parte de las definiciones

coinciden en incluir en la definición de género otros elementos que no provienen del análisis estrictamente musical, como por ejemplo la *performance*, la naturaleza cultural de la música y la inmersión en un mundo político, económico y social. En consecuencia, la adjudicación de un género a una música no estaría determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical sino también por los usos que se hace de ella. (Guerrero, 2012, p. 19)

En este sentido, tratándose de una producción excepcional dentro de la obra de Molina, puede decirse que su inserción dentro de la cultura musical punk resulta de difícil aseveración. A ello se suma, en el plano del lenguaje musical, su acercamiento al modelo teorizado por Pearson para las canciones propias de un rango temporal y geográfico específico (el punk británico y estadounidense de finales de la década de 1970), que tampoco da cuenta de los posteriores desarrollos que transitó el género, descritos en el artículo mencionado (2019).

Por otro lado, respecto a los propósitos de este trabajo, tal vez sea más pertinente preguntarnos *qué significa o cuál es un posible uso* del género punk para Juana Molina. En este sentido, es interesante traer a colación el modo en que se gestó la canción: como cuenta Molina, la idea surgió ante una necesidad material, cuando en un festival Roskilde, luego de perder la mayor parte de sus instrumentos y equipo técnico, tuvieron que ingeniárselas para tocar en formato «power trío punk» (Molina en FuturockFM, 2019). A esto le siguió su posterior grabación y publicación junto con otras versiones «punks» de canciones propias en un EP elocuentemente titulado *Forfun*. Si junto con estos elementos consideramos el videoclip oficial, caracterizado por una animación colorida y ecléctica (muy diferente a la estética del videoclip de 2017), podemos plantear como hipótesis una concepción del punk como género que requiere poco despliegue técnico (lo que contrasta con el modo de composición e interpretación habitual de Juana Molina, acostumbrada a utilizar una gran variedad de instrumentos y dispositivos electrónicos) y que habilita a la artista a *divertirse* y explorar sonoridades diferentes a las habituales. Es por esto último que podemos hipotetizar una posible razón para la exclusión de la estrofa B' presente en la versión original: en «Paraguaya Punk», Molina no está preocupada por la integridad de la canción o de la narración de una historia, lo que prima es la experimentación con elementos como el orgánico o el timbre y la emisión de la voz.

## 8. Comentarios finales

En este trabajo abordamos algunos aspectos de «Paraguaya» de Juana Molina, concibiendo la canción como dispositivo conformado «a partir de distintas prácticas sociales generadoras de textos, que son producidos, usados y cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos de su puesta en marcha» (González, 2021, p. 108).

Comentamos de manera escueta el álbum *Halo*, detectando elementos recurrentes que hacen a las características generales de la poética de Molina. El análisis semántico y su vinculación con la práctica ritual del payé litoraleño, así como con el diseño de portada, nos permitió sugerir de una posible clave de interpretación de la letra, reforzada por la consideración del *loop* melo-rítmico y su lazo con la construcción repetitiva propia de ciertas músicas rituales. Por su parte, las concepciones de Frith (2014) y Hoppin (2000) en torno a la retórica, nos permitieron vislumbrar cómo el uso del recitativo puede entenderse como un modo de enfatizar el carácter ceremonial del texto. Mediante el abordaje del videoclip oficial, detectamos algunos procedimientos de énfasis de lo sonoro mediante la edición de la imagen, así la contribución a posibles líneas de interpretación de la canción mediante la inclusión de elementos simbólicos y la connotación filial de Chunchuna y Juana. Finalmente, mediante el análisis comparativo de las dos versiones de la canción, argumentamos nuestra

hipótesis sobre los posibles *usos* e implicancias del género punk como medio para la experimentación y el disfrute por parte de la artista.

En síntesis, el trabajo se constituye como la propuesta de un posible modo de escucha y de construcción de sentido de la canción de Juana Molina, así como un primer acercamiento analítico a su música, *nuestra pasión*.

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1973). De La Obra al Texto. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 9 (4), 5–8.
- Bondar, César Iván (2014). (Algunos) Usos del hueso del angelito. Nordeste argentino y Sur del Paraguay, *Revista de Ciencias Humanas y Sociales «Opción»*, 30 (74), 37–58. <http://hdl.handle.net/11336/10366>
- Bondar, César Iván y Olmedo, Tatiana Pamela (2016). La Salamanca de Octavio Gómez y el paje con tierra de cementerio, *Revista Sans Soleil – Estudios de la Imagen*, 8, 52–58. <http://hdl.handle.net/11336/41062>
- Dirié, Gerardo (2000). La música austera de Oscar Bazán y unas canciones urbanas del Uruguay, *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 11, 4–14.
- Eco, Umberto (1983). *Apostillas a El Nombre de la Rosa*, Lumen.
- Fellone, Ugo (2021). Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis. *Resonancias*, 25(49), 61–83. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.4>
- Fellone, Ugo (2022). El género musical en la actualidad: reflexiones ante un contexto digital y globalizado. *El Oído Pensante*, 10 (1), 59–85. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v10n1.11338>
- Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Paidós.
- Futurock FM (1 de octubre de 2019). *Juana Molina en #LaHoraAnimada – La previa del #FestiFuturock*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DbLMmzVK7jg>
- Galli, Gabriel (27 de agosto de 2017). *El Halo de Juana Molina*. Montevideo Portal. <http://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/-El-hueso-es-la-imagen-y-el-halo-su-profeta-un-analisis-de-Halo-el-ultimo-disco-de-Juana-Molina-uc350640>
- Guerrero, Juliana (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (16), 1–22.
- González, Juan Pablo (2021). De la canción–objeto a la canción–proceso, *Pensar la música desde América Latina*. Gourmet Musical.
- Hoppin, Richard Hallowell (2000). *La música medieval*. Akal.
- López Bréard, Miguel Raúl (2004). *Diccionario Folklórico Guaranítico*. Moglia.
- Madoery, Diego (2024). El análisis musical genérico/estilístico. *Revista Del ISM*, (25), e0054. <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0054>
- Pearson, David M. (2019). Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music. *Society for Music Theory*, 25 (1) <https://doi.org/10.30535/mto.25.1.5>
- Red Bull Music Academy (1 de agosto de 2017). *Juana Molina on Loops, Composition and Creativity* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=K98h7BuGFzI>
- 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.

## Anexo

# Paraguaya

Juana Molina

**A**



Que - ma - rás la ru - da, pre - pa - ra - rás la po - ción.  
Y en no - che de lu - na re - pe - ti - rás lao - ra - ción:



"Lin - da lu - na quea - hí con tu luz i - lu - mi - nas el bre - ba - je a



ti teim - bo - co, a - yu - da - me a con - se - guir lo que he pe - di - do"

**B**



Se lo be - bió, se lo be - bió to - do - se na - mo - ró,



se na - mo - ró co - mo yo. Nos de - vo - ra u - na pa - sión



pe - ro pron - to yo ni lo mi - ro.



Es - táem bru - ja - doy yo - ya no lo va - lo - ro,



no lo llo - ro, loig - no - ro.

### Imagen 7.

Melodía y texto (estrofas A y B) de «Paraguaya», Juana Molina (2017).

## Notas

[1] Énfasis nuestro.

[2] La traducción es nuestra.

## Información adicional

*redalyc-journal-id: 7876*



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987010>

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

Tiago Colman

Entre *loops* y embrujos: «Paraguay» de Juana Molina, una  
propuesta de análisis multimodal

*Between loops and spells: «Paraguay» by Juana Molina, a  
multimodal analysis proposal*

*Revista del Instituto Superior de Música*

vol. 2, núm. 27, e0098, 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.e0098>



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

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