



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**SANTIAGO AUERÓN “JUAN PERRO” Y PEDRO AZNAR:
REPRESENTACIONES POÉTICAS DE LA UTOPIA
EN EL CANTO ANDINO, EL SON CUBANO
Y EL VERSO POPULAR**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA
DIANA KARINA MURILLO MURILLO

ASESOR:
MTRO. JOSÉ OSCAR LUNA TOLENTINO



MÉXICO, D.F., 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi madre y hermanos.
A mis abuelos.*

Agradecimientos

A mi madre, por su apoyo incondicional; todos mis éxitos serán gracias a su valor y determinación.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por permitir mi formación en su prestigiosa casa. Al Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) y a la biblioteca “Simón Bolívar” por el apoyo brindado.

A mi asesor Mtro. Oscar Luna Tolentino, inestimable maestro y amigo cuyas enseñanzas cimentaron esta investigación.

Mi más sincera gratitud al Dr. Carlos Huamán López por su infinita generosidad, por mostrarme el bello y complejo mundo de la literatura andina.

A mi profesor de latín Dr. Bulmaro Reyes Coria por enseñarme que la retórica es un arte para la vida.

Al Dr. Antonio Bucio Silva, ejemplo de bondad y rectitud, por dirigir sabiamente mis pasos, alentarme a seguir adelante. Nunca podré expresar con palabras mi inmensa gratitud.

A mis sínodos Dr. Juan Vadillo Comesaña, Dr. David Chávez Rivadeneyra y a la Mtra. Luz Fernández de Alba por su gentileza, su atenta lectura y sus acertados comentarios.

A Arturo García Mota y Gamaliel Pineda Cervantes por las noches de desvelo compartiendo el hechizo de la música, cuya experiencia nos revela la propia razón de la amistad.

Agradezco especialmente al compositor argentino Pedro Aznar y a la tienda virtual pedroaznarstore.com por enviarme gratuitamente, vía correo postal, material bibliográfico fundamental para la elaboración este proyecto.

A Juan Manuel Millán, nada sería posible sin ti.

Esta investigación se realizó gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM clave RN402312 Mito y Utopía en las literaturas andinas contemporáneas. Asimismo, agradezco la beca otorgada por DGAPA-UNAM para el desarrollo y conclusión de este trabajo.

ÍNDICE

Introducción	5
Metodología de estudio de la canción andina, el son cubano y el verso popular.	
Derroteros de la canción popular contemporánea	10
Capítulo I Poesía y música	
1. Confluencia entre música y poesía: el lenguaje cotidiano de los seres.....	17
2. Frontera poética de al-Andaluz: Aproximaciones a las canciones de Juan Perro.....	35
Capítulo II Semilla negra	
1. Presencia del ritmo negro en España: perspectivas desde la música rock	50
1.1 Transmutación a Juan Perro. Presencia africana en la canción popular hispánica.	63
2. La “huella sonora” de los esclavos africanos y afrodescendientes cubanos.....	72
2.1 Poetas soneros: configuración del son cubano y su proyección internacional	84
4. Tópicos de la poesía cubana en las canciones de Juan Perro.....	100
Capítulo III Contrapunteo de la canción tradicional andina	
1. Memoria de la tradición del canto con caja y la canción contemporánea: afinidades y desencuentros.....	114
2. La canción de todos: cosmovisión andina presente en bagualas, vidalas y tonadas.....	121
5. La revelación poética: El canto sagrado y el carnaval	133
Conclusiones	147
Bibliografía	153
Documentación electrónica.....	157
Documentación audiovisual y discografía básica	161

Introducción

Oí que labios desalmados
pusieron precio a tu corazón
RADIO FUTURA

Aproximarnos a la noción de canción y música popular nos conduce generalmente a imprecisiones y equívocos. Los estudiosos que intentan acercarse a una definición sobre aquello que corresponde a lo “popular” circunscriben límites que resultan insostenibles. En ocasiones se infiere que demarcando diferencias entre la cultura considerada “cultura” o académica, se esclarecen las dudas en torno a ambos conceptos.

Lo cierto es que la canción popular se asocia primeramente al pueblo, es decir a las masas anónimas que conforman las clases bajas o subalternas.¹ Desde tiempos antiguos ésta ha sido vehículo de expresión en el marco de la esclavitud y el sometimiento. En este trabajo consideramos particularmente la canción como testimonio de la experiencia vital de los oprimidos, de los grupos sociales que los poderes imperialistas han intentado silenciar con violencia. Las tradiciones ancestrales de los pueblos originarios de América que las élites “cultas” desconocen y desprecian.²

Nuestro propósito es aportar elementos que sirvan para comprender la canción como un lenguaje universal donde confluyen música y poesía.³ Como una representación fundamental en

¹ Las canciones populares son de carácter anónimo y colectivo. No debemos pensar que dichas composiciones carecen de un autor determinado, sino que dentro de la cultura popular, la autoría individual se desvanece para asumirse como colectiva.

² Estos grupos sociales reducidos por el genocidio o trasladados por la fuerza, resisten en su cultura sustentada en la memoria y las tradiciones. Éstas se transmiten por generaciones, se enriquecen a través de las múltiples reelaboraciones que las renuevan y actualizan. Así, los grupos sociales son depositarios de una herencia cultural que los identifica, registran en la memoria hábitos y creencias antiguas, las reinventan, las transforman y las conservan en el tiempo. *Cfr.* Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe, (colección Austral), 1977.

³ En un sentido metodológico, en esta investigación consideramos las reflexiones de Carmen Leñero sobre la conjunción entre música y poesía (y danza). Su estudio abarca tres niveles interrelacionados: el nivel poético, que toma en cuenta los procesos de composición y creación del autor. El segundo nivel gramatical o “estructural”

el complejo entramado que constituye la cultura popular ⁴ de nuestro continente. Para los pueblos originarios de África, América y Asia, las canciones son un medio esencial para sostener la memoria ancestral; un espacio liberador físico y espiritual para alcanzar el éxtasis, entrar en comunicación con los dioses. El lenguaje de las canciones acompaña a los hombres en su cotidianidad, ha sido su modo de expresión más hondo. En ellas manifiestan los deseos y sentimientos de los miembros de la comunidad. Ahí radica su carácter colectivo, no que sea compuesta por el pueblo en su conjunto, sino que lo que se expresa de forma individual, es compartido por la colectividad.

La intención de este trabajo es reinterpretar ética y estéticamente de las tradiciones ⁵ del son cubano y las bagualas y vidalas andinas para llevarlos a la canción popular contemporánea. Se trata de la construcción de un lenguaje que conjugue la música y la poesía en la expresión de la canción popular contemporánea, asentado en las tradiciones vernáculas. De este modo la creación popular actual se servirá de las nuevas tecnologías de manera objetiva.

El mercado capitalista y los medios de comunicación masiva impulsan el proceso de comercialización de la música popular que permite la inserción, desde la propia cultura

referido a las características formales de la obra; y el nivel estético correspondiente al análisis de sus “contenidos”, “asociado a los procesos de creación de sentido que lleva a cabo el receptor de dicha obra”. Carmen Leñero, *El caracol sonoro*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

⁴ Debido al constante desplazamiento de los conceptos, consideramos *cultura popular*, el conjunto de aspectos materiales, espirituales y simbólicos como son el lenguaje, la poesía, la danza, la música, los rituales religiosos, de una comunidad o de un determinado grupo social, que a su vez son depositarios de los valores y creencias que rigen a dichas sociedades y les dan identidad. Sabemos, que para conocer una cultura es necesario analizar las relaciones que mantiene con otras culturas y los intercambios entre sí. Los grupos sociales no utilizan la totalidad de los elementos culturales, sino que seleccionan, “voluntariamente, o no”, determinados elementos de su cultura, para lo cual intervienen diversos factores como la educación o la clase social. Así pues, “toda creación cultural, material o simbólica, adquiere especificidad en determinada sociedad y momento histórico permitiendo a sus miembros identificarse y comunicarse con otros, en síntesis, pertenecer a ese grupo social”. Miriam Alonso, *et al.*, *Culturas juveniles y rock. Una forma de abordar las ciencias sociales en la escuela*, Argentina, Ediciones del Signo, (colección Materiales de trabajo), 2005.

⁵ Entendemos por tradición, la difusión entre generaciones, de saberes, creencias y elementos culturales, por lo tanto, en continua transformación. Las tradiciones no son un hecho petrificado en el tiempo, sino que se encuentran vivas en la memoria de la gente, aunque no por ello son difundidas entre públicos amplios o “popularizadas”.

popular, de lenguajes internacionales de profundo impacto en la vida social. En mayor o menor medida, el comercio global y las sucesivas revoluciones industrial y tecnológica han penetrado en todos los continentes, aun en las poblaciones de mayor marginación. Debido a la amplitud semántica de lo popular, reconocemos lo que Néstor Canclini denomina “culturas híbridas”, es decir, la diversidad de culturas y su carácter intrínsecamente heterogéneo.⁶ Así, se desvanecen las esquematizaciones de popular-culto, moderno-tradicional, para integrarse, nutrirse o confluir, creando nuevas representaciones autónomas.

El término popular en el ámbito urbano contemporáneo, abarca todo aquello que sea conocido, difundido y repetido por audiencias masivas. En dicho caso, la definición incluye la cultura comercial y el arte masivo, lo cual deviene de la noción norteamericana de *cultura pop* y *art pop*. Dichos conceptos se ligan estrechamente a la *popularidad*, lo cual en la industria musical, obedece a la amplia demanda del público. Se caracteriza por alcanzar niveles de difusión masiva e intercontinental a través de los medios de comunicación, internet, radio y televisión. En este trabajo distinguimos la canción popular de masas, comercial o de consumo, de la canción tradicional, de la canción urbana contemporánea igualmente popular pero con calidad artística y a los compositores e intérpretes que legitiman la creación popular moderna reivindicando las tradiciones originarias. Asimismo, afirmamos que no existe distinción entre “alta” y “baja” cultura cuyos criterios no se enfocan en la calidad, sino que se asientan en la ignorancia y la discriminación. En tal sentido “la cultura es por supuesto, una sola”.⁷ Los criterios de apreciación subjetiva, son insuficientes para quienes pretenden descalificar a una

⁶ Cfr. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

⁷ Cfr. Guillermo Cabrera Infante, “prólogo” en: *Cuba y sus sonas*, Natalio Galán, Venezuela/Valencia, Pre-Textos, 1983, p. XV.

cultura, sino que los modos de expresión (y apreciación) son distintos y variados. En la mayoría de los casos los elementos culturales se interrelacionan en algún punto del curso de la historia. Partimos de la consideración de que en su larga evolución la canción popular ha requerido enriquecerse en zonas de vecindad, de contacto racial, migración e intercambio comercial, pero sobre todo en territorios de enfrentamiento y de esclavitud. Las canciones se alimentan de las constantes variantes y cambios que atraviesan en sus múltiples reinterpretaciones.

De ahí la importancia de reflexionar en torno al pasado de la canción popular, lo cual es, al mismo tiempo reconocer los acontecimientos que moldearon nuestro presente. Cimentar el porvenir en el reconocimiento del contexto interracial e interétnico, que configura la realidad social en América, es la vía para la afirmación de nuestra identidad. Por tales motivos, consideramos la cultura de las diversas etnias africanas que por esclavitud poblaron nuestro continente y a los nativos americanos cuya raza y cultura fue destruida o mutilada durante siglos de colonización.⁸ La impronta cultural de estos pueblos se evidencia en las manifestaciones culturales de todos los países de nuestro continente.

Desde nuestro enfoque de la creación contemporánea, sabemos que no podemos apartarnos de los avances científicos y tecnológicos que transforman y difunden vertiginosamente las manifestaciones de la canción popular. En la actualidad, el intérprete se encuentra con la industria del disco y su coacción en la libertad de creación. En un mundo globalizado, la creación popular con intenciones de veracidad se enfrenta a un problema de supervivencia. Ante tales circunstancias, el intérprete deberá servirse de las nuevas tecnologías y los medios de comunicación masiva de manera consciente y responsable. Como muestra, proponemos la creación de dos intérpretes contemporáneos: Santiago Auserón y Pedro Aznar,

⁸ Del Caribe hispánico consideramos el son cubano, el cual germina en la zona oriental de la isla; de la región andina tomamos en cuenta las representaciones del canto con caja que se practica en todo el territorio, particularmente la producción de bagualas, vidalas y tonadas del noroeste argentino (NOA).

dos autores que han reinterpretado las tradiciones latinoamericanas desde la perspectiva de la música moderna. De este modo, el poeta popular urbano recrea una tradición forjada siglos atrás, (en el seno de una cultura ya de por sí heterogénea), reconstruye en su época una ética y una estética reelaborada durante siglos de tradición.⁹

Comprender la naturalidad de la canción popular, ennoblece el espíritu del poeta, vincula su existencia a la de todos los seres de la naturaleza, en completa armonía. A través de las canciones, transmite una emoción auténtica al receptor, creando una red de comprensión que se propaga y que funciona como catalizador de nuevos contenidos y nuevas representaciones. El poeta popular logra tocar una fibra sensible que conecta con la sensibilidad comunitaria.

Las canciones son receptáculos de sueños capaces de transformar conciencias; contribuyen a pensar nuevas reorganizaciones sociales y personales. Transmitidas oralmente y de generación en generación, los pueblos ancestrales de todos los continentes han invocado, por medio de ellas, el poder sagrado de la naturaleza. Se vuelven pena o alegría, lamento o grito desgarrado. Naturalmente, mantienen un diálogo permanente entre razas, nutriéndose de variantes; evidenciando su carácter mudable, fronterizo. Así, las sociedades conservan sus tradiciones cantadas como parte vital de su desarrollo cultural y social, preservando la sabiduría ancestral y los valores que las sostienen, como herencia a las futuras generaciones.

Investigar el lenguaje poético y musical en contrapunto, es remontarse a los inicios de la creación, pues la danza, la música y el canto, constituyen las expresiones más antiguas del hombre. Penetrar el universo de la canciones de los pueblos, es indagar en el pasado propio. Nos conduce no solamente a la revalorización ética y estética de las culturas que coexisten en

⁹ Es erróneo relacionar lo natural con la falta de calidad artística. No podemos asumir que la creación popular sea resultado de la espontaneidad del poeta, o de la creatividad improvisada. Hablar de poesía primigenia, no es señalarla estilísticamente inferior por pertenecer a la clases sociales bajas o subalternas, cuyas manifestaciones han sido relegadas por la música “cultura” o académica impuesta por la colonización occidental. El carácter primitivo de las tradiciones, se entiende por que emergen en el seno de culturas desarrolladas desde tiempos antiguos.

nuestro continente, más aún, implica la legitimación de la diversidad y el respeto a la diferencia. El camino de reconocimiento del otro en un plano de igualdad, nos revela la posibilidad de modos de organización social incluyentes, con formas de articulación democráticas fundadas en la diversidad. Los elementos variadísimos que se entrecruzan durante el curso de la historia, coinciden y se caracterizan por su calidad de ser realidades sociales cuya cosmovisión se asienta en la igualdad de todos los seres del universo. Las canciones constituyen pues, un vehículo de expresión universal.

Metodología de estudio de la canción andina, el son cubano y el verso popular. Derroteros de la canción popular contemporánea.

Adaptada por la industria musical, en la actualidad la canción popular se desvincula de lo tradicional.¹⁰ Si las representaciones de la tradición del canto, la música y la danza, constituyen para los pueblos originarios manifestación de lo sagrado, expresión cotidiana de las vicisitudes de la existencia, para la cultura occidental, se tornan en distracción y entretenimiento. No obstante, las culturas que sufrieron la opresión y la esclavitud, aquellas que germinaron en la miseria y la explotación, resisten a la estrecha visión de los empresarios musicales,¹¹ pero

¹⁰ La conformación de “lo tradicional” en la historia de “lo popular”, se relaciona necesariamente con el “mestizaje, el sincretismo religioso, la mezcla cultural y con todos los procesos de fusión dinámica que resultan a menudo imprevisibles”. En tal sentido “lo popular resultaría del reflejo de la obra ajena e individual que no es básicamente alterada en su repetición colectiva, en tanto permanece “al exterior” de lo específico, mientras que lo tradicional es algo que la colectividad recibe como suyo, lo toma como propio, y al recrearlo no lo hace de manera fiel y pasiva, sino sintiéndolo como parte de sí mismo, interviniendo en su recreación, rehaciéndolo imaginativamente y considerándose partícipe del proceso de autoría. La esencia de lo tradicional, está más allá de la mera recepción aceptación de un hecho cultural generalizado o popularizado, está en su reelaboración dinámica, en su reapropiación colectiva, la que iría conformando universos de relaciones extendidos en el tiempo y en el espacio.” Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo XXI Editores, México, 2002. La consideración de la interacción interracial entre árabes, judíos, asiáticos, negros y americanos, desbarata la idea generalizada -y reductora- del “encuentro entre dos mundos”, más aun, en este trabajo afirmamos el carácter heterogéneo de las sociedades y sus manifestaciones culturales, en particular de la música y la poesía cantada en toda su amplitud.

¹¹ En la actualidad, los medios de comunicación masiva difunden lo “popular” de forma intercontinental. La demanda masiva determina lo que se difunde. Los patrones rítmicos repetidos, las melodías sencillas y

sobre todo se expresan en contra de la explotación secular de los poderes colonialistas y neocolonialistas.¹²

Nos inclinamos hacia el reconocimiento de la habitual hibridación etnocultural que ha marcado nuestra historia. El intercambio de saberes y conocimientos entre pueblos reducidos a la esclavitud, se consigue mediante la imposición y la posterior asimilación lingüística y religiosa, tal como ocurrió en América con los esclavos africanos y los pueblos originarios. El dinamismo del mercado global multiplica y acelera los procesos de hibridación que originan nuevas entidades, o transforma las existentes.¹³ Dicho cruce cultural no es un fenómeno nuevo, puesto que lo mismo que las razas, las culturas se mezclan en territorios de intercambio. Particularmente las representaciones de la música y la poesía popular fundidas en nuestro continente a raíz de la “conquista” y durante siglos de colonización española, expresan la dramática experiencia de estas razas en contacto.

Nuestro análisis presenta una doble propuesta creativa e interpretativa en la obra de dos artistas contemporáneos que conjuga la poesía verbal y musical. Ambos intérpretes son tradicionales y modernos; urbanos, rurales y fronterizos. Uno y otro construyen espacios creativos libres, que buscan la sencillez en el verso, indagando en las raíces poéticas y

contagiosas, las rimas obvias y el contenido frívolo, caracterizan a la canción comercial, utilizada como instrumento de poder y control ideológico. Así, las canciones y la música irrumpen en nuestra vida, diariamente, a cada paso que damos encontramos nuestra ciudad, nuestro camino cotidiano, colmado de canciones y de música. Apresuradamente, sin notarlo siquiera, la melodía odiosa, se instala en algún misterioso refugio de nuestra memoria, ejerciendo un poderoso influjo. La noción de “cultura popular” en la época contemporánea, también abarca las formas de organización sociales “indígenas”, sus representaciones y su producción artística. Mientras, el término “tradicional” o “popular” se asocia a un significado de marginación y atraso, al localismo y a las desigualdades existentes entre los sectores marginados de las naciones de América Latina.

¹² Desde el siglo XIX, “Estados oligárquicos y racistas excluyeron en sus proyectos de nación a negros e indígenas y pusieron nuestras economías al servicio de las grandes potencias capitalistas (en particular Inglaterra, Estados Unidos y Francia) en una nueva dependencia sobre todo económica que algunos calificaron de neocolonialista”. Jesús M. Serna Moreno, *Cuba: un pueblo nuevo. Herencias etnoculturales indígenas en la región oriental*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 26.

¹³ En el medio de las canciones dichos procesos de hibridación étnica y racial ha sido malinterpretado por la economía global, en cuya lógica se comercializa con las tradiciones bajo la etiqueta *world music*. En el ámbito de la industria musical estos procesos de hibridación son frecuentemente etiquetados con la marca *fusión*.

musicales ancestrales. Estos artistas comparten la senda hacia sus orígenes, partiendo desde la cultura de la música rock.¹⁴ A su encuentro con la fuente inagotable de sus tradiciones originarias, invocan las fuerzas de la naturaleza con el poder sagrado del canto.

En el primer capítulo partimos de la premisa de la actual separación entre música y poesía en la canción contemporánea. Así, subordinada a la industria musical, delega el papel fundamental de la forma y contenido que modela la canción popular. En consecuencia, los lazos que unían a la poesía y a la música, se separan definitivamente. En tal sentido, abordamos el papel fundamental del contenido poético para transmitir mensajes universales. La hipótesis se inscribe en la relación de la poesía con la vida cotidiana y el entorno natural. Considerando que la poesía no es un fenómeno de academias y universidades, sino un lenguaje accesible a todos.

Las investigaciones de Santiago Auserón en torno a los orígenes del estribillo musical en la ligereza de las *jarchas* mozárabes, nos conducen al influjo de la civilización árabe, asentada al sur de la Península ibérica durante casi ocho siglos, en la canción popular hispánica. En este apartado nos acercamos al concepto “imagen sonora” propuesto por el autor, para redefinir el rumbo de la creación de la canción actual.

Evocando sonoridades pretéritas, trasmutado a Juan Perro, el compositor rastrea el verso popular hispánico que deriva en la cadencia rítmica sonera. Dos son los elementos que señalan el rumbo hacia la isla de Cuba: el reconocimiento del pulso de la rítmica africana

¹⁴ En palabras de Santiago Auserón la música rock manifiesta: “la irrupción de la naturaleza en el seno del discurso del orden social, de la lógica que exige la transformación del orden, de las relaciones del orden; como una música que lleva la visceralidad en el seno del capitalismo; como una zona de ambigüedad entre el discurso y las formas estructurales; como una música en la frontera entre la naturaleza y la cultura. El rock es por naturaleza ambiguo y mestizo, es una música que tiene constantemente dos caras: la cara de integración en el sistema y la cara de romper, hasta cierto punto, momentáneamente, las reglas [...] El rock es un hecho “fundamentalmente físico y la vez psíquico, social”. Cristina Tango, *La transición y su doble. El rock y Radio Futura*, prólogo de Jenaro Talens, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 141, 2006.

contenida en las raíces de la música rock, más la certeza de que la poesía del son cubano ha sabido deslizarse entre los pliegues del verso derivado de la tradición popular hispánica y la rítmica africana con ligereza y esplendor. Finalmente, indagamos en la naturaleza de la poesía cubana y en la reinterpretación de *tópicos* hallados en las composiciones de Juan Perro.

Contrapunteando, en el tercer capítulo, abordamos asimismo el aporte de los pueblos originarios de América en la conformación de la canción popular en nuestro continente. Particularmente, las manifestaciones del canto tradicional andino con caja, en sus representaciones de bagualas, vidalas y tonadas. Dentro de la creación de la canción popular hispanoamericana, consideramos el extenso trabajo del compositor Pedro Aznar, en tanto su interpretación de este género de canción andina, en el ámbito de la vanguardia musical y tecnológica, plenamente influido por las investigaciones de Leda Valladares, recopiladora y “rescatadora” de los cantos de los pueblos ancestrales del noroeste argentino (NOA), quien concibe el vínculo de la música rock y las tradiciones andinas.

El trabajo interpretativo de alta calidad plantea la posibilidad de la recuperación consciente de las tradiciones del canto de los pueblos originarios como base creativa de la canción popular contemporánea. Pedro Aznar, en un ejercicio de profundo conocimiento de las tradiciones del canto andino, reconstruye la ejecución del canto con caja en el medio de la canción moderna contemporánea. En su condición de intérprete consigue “habitar” las canciones (o que éstas lo habiten a él), transmitir al oyente una emoción genuina, tocar la fibra sensible común en todos los seres.

En el último apartado, penetramos en la cosmovisión andina, a través de los cantos tradicionales de esa región de Latinoamérica. Las canciones son un modo de aproximación a la forma de ver y entender el mundo del hombre andino. No olvidemos que el conocimiento del pasado es la vía para conocernos a nosotros mismos. La raíz de los pueblos originarios de

América, se encuentra en nuestra sangre mestiza y parafraseando a Carlos Huamán, negarla es como afirmar que estamos muertos¹⁵ pues nos oponemos a nuestra genealogía. A través de ella podemos acceder al modo de organización social y personal del hombre andino, que se trasluce en las bagualas y las vidalas.

Proponemos la conjunción de la tradición del canto andino con caja, con el paradigma moderno, la confluencia de la poesía verbal y musical en la canción contemporánea, y una transformación en el modo de concebir las tradiciones andinas. Una reinterpretación y revalorización de la creación popular tradicional comprobando su vigencia y actualidad.¹⁶

En nuestro recorrido reflexionamos acerca de las complejas configuraciones socio-históricas que consolidaron las naciones americanas, y que dieron vida a nuevas entidades culturales autónomas. Necesariamente tendremos que acudir a los hechos de guerra, violencia y sufrimiento que enmarcan la historia de las clases explotadas. Generalmente las historias de la música y el arte se escriben desde el punto de vista de los poderes hegemónicos. Hace falta ver una historia del lenguaje de las canciones registradas en la memoria de las clases marginadas. Las tradiciones cantadas de los pueblos primigenios están marcadas por el sufrimiento, la esclavitud y el despojo. Esta investigación pretende ser una aproximación a la expresión del canto de los pueblos históricamente sometidos, para lo cual, la única exigencia es saber escuchar.¹⁷

¹⁵ Palabras del Dr. Carlos Huamán López pronunciadas durante su participación en el diplomado *Arte literatura y cultura en Latinoamérica*, modulo VI, “Música y literatura en el mundo andino”, Casa Universitaria del libro, 21 de enero de 2014.

¹⁶ Si las culturas marginales enriquecen y permiten el desarrollo de la cultura dominante, nuestro análisis se encamina hacia dos tipos de canción rural. Cabe acotar que tampoco nos restringimos al área rural o urbana: el análisis se realizará a partir de las representaciones poéticas surgidas en el ámbito rural, y seguirá su desenvolvimiento en algunas zonas urbanas y su interinfluencia.

¹⁷ La idea de “saber escuchar” la retomamos del estudio de Carlos Lenkersdorf sobre “el filosofar” de los tojolabales chiapanecos. En el cual, el autor señala la urgencia de saber escuchar a los pueblos originarios de América, sometidos secularmente a la servidumbre y la discriminación. Escuchar a los habitantes primigenios de nuestro continente, es reconocer que tienen algo que “enseñarnos que nosotros no sabemos y que nos hace falta.”

Nuestra historia nos muestra que las más sublimes representaciones¹⁸ de la poesía y la música se nutren también del dolor de las víctimas de explotación y abuso de quienes “encadenan sus cuerpos pero no sus almas”.¹⁹ Iremos pues, tras las huellas de las tradiciones cantadas vernáculas que la cultura de masas y la modernidad urbana desprecian, acogiendo ritmos extranjeros o etiquetando ciertas tradiciones para que una vez sufrido el desarraigo, se comercialicen descaradamente como “música del mundo”. Los empresarios especulan con nuestra cultura y se sirven de ella para enriquecerse. Nos obligan a creer que su limitada visión es la nuestra, abriendo el mercado de la canción que se consume y se desecha con premura, funcionando como vehículo de poder y control ideológico.

Recordemos que negros, blancos e indios, conservan tradiciones cantadas que se entretajan al pasar los siglos, y que, parafraseando a León Gieco, constituyen las puntas de un mismo lazo. Es preciso reconstruir sus huellas, pues representan el canto universal que expresa los deseos y las pasiones comunes a todos los seres. Por ello este espacio está dedicado a las tradiciones cantadas de nuestro continente que son la voz del pueblo. No seguiremos los designios de la moda, cuya ruta nos encamina por senderos de impostura, de banalidad y de plagio. Iremos a contracorriente, tras la pista de las raíces del verso español que se hunden en los lejanos tiempos de la invasión árabe en España y desembocan en el inmenso arcoíris sonoro latinoamericano. Esta vuelta nos ayudará a reconocer la antigua unión entre poesía y música que antaño configuraba la realidad social de los hombres y su devenir. La utopía se revela en el

¹⁸ Utilizamos el término “representación” como “la idea en el sentido más general, la imagen y el objeto mismo. [...] En primer lugar, se entiende con este término aquello mediante lo cual se conoce algo y, en este sentido, el conocimiento es representativo, y representar significa ser aquello con que se conoce algo [...] se entiende por representar el conocer algo, conocido lo cual se conoce otra cosa; en este sentido la imagen representa aquello de que es la imagen en el acto del recuerdo[...] se entiende por representar el causar el conocimiento de igual modo en que el objeto causa el conocimiento. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, México, Fondo de Cultura Económica, 2008 p. 919.

¹⁹ Véase: “Pedro Aznar, cátedra en Tandil”, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=exssDq7LUxo>.

doble careo entre tradición y modernidad, en la confluencia entre poesía-música y su paradójico distanciamiento consumado en el presente siglo.

Capítulo I Poesía y música

1. Confluencia entre música y poesía: el lenguaje cotidiano de los seres

La palabra es la ventana
donde mira la canción
un arroyo, una montaña
un sendero y una flor.
En la música florece
lo que la palabra nombra
se va haciendo sentimiento
en corcheas y redondas.
ACÁ SECA TRÍO

Santiago Auserón en diversos escritos ha reflexionado en torno a la antigua y misteriosa unión de la poesía y la música, y su lento proceso de separación culminado a mediados del siglo pasado. En su ensayo “Cercanía y abismo entre poesía y canción popular contemporánea”,²⁰ el filósofo y compositor español sostiene que en la presente época moderna, la industria musical, subordinada al mercado global, alienta el distanciamiento de la música y el verso para dar paso a la canción volátil, de contenido frívolo e insustancial.²¹

²⁰ Santiago Auserón, “Cercanía y abismo entre poesía y canción popular”, *La huella sonora, Cuaderno de Filosofía, España, 2009*, disponible en:

http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiago-auseron&id=25 (consultado el 27 de febrero de 2015). Santiago Auserón, Zaragoza, España (1954). Cursó estudios de filosofía en la Universidad Complutense de Madrid (1972-1977) y en el Centre Universitaire de Vincennes, de la Universidad de París. Líder fundador del grupo Radio Futura (1979-1992), base fundamental en la evolución y desarrollo de la música en español. Una vez concluido el proyecto con el grupo y sus compromisos con la empresa discográfica, en 1993 se da a conocer bajo el pseudónimo de “Juan Perro”, junto a Kiko Veneno en la gira “Juan Perro y Kiko Veneno vienen dando el cante”. Bajo esta nueva identidad, continúa sus investigaciones en torno al influjo de la rítmica africana en la canción popular hispánica. Tres ejes fundamentales guían su obra: el primero se trata de la recuperación de la poesía popular hispánica cuyas raíces se hunden en las *jarchas* y el conocimiento profundo de la poesía tradicional hispánica del Siglo de Oro español. El segundo, se enfoca en el reconocimiento de las raíces de la música rock en el blues campesino de los esclavos afroamericanos y su parangón en nuestra lengua, hallado en los versos del son montuno. Es decir, la rítmica africana moviéndose con soltura en los versos derivados de la tradición popular hispánica. En resumen, conseguir la confluencia entre música y poesía, asentada en el conocimiento de la cultura de los afrodescendientes cubanos, y verso tradicional en español, nos conduce al tercer eje, medular de la propuesta.

²¹ El poder de la electrónica y los nuevos medios técnicos de producción y difusión, amplían la variedad de posibilidades sonoras a nuestro alcance. No obstante, los medios de comunicación masiva, suplantando la realidad dándose a sí mismos el nombre de “espacio” cuando en realidad, obstruyen el flujo de la información, bloquean la diversidad para saturarnos con canciones desechables, vacías de contenido poético, que imitan y reciclan formas al infinito.

Ante tal contrariedad es necesario sondear la dialéctica entre poesía y música,²² dado que desde tiempos primigenios el hombre se acompaña con la música. Su propio cuerpo es emisor de sonidos, escucha su respiración, su grito; sus latidos le dan el ritmo, prolongándolo con todas sus partes. Sus manos y pies son sus primeras percusiones, resuena el sonido al chocar las palmas, el eco de sus pasos al pisar la tierra, todo son vibraciones. Se sirve de la naturaleza para engendrar más sonidos, la madera, las piedras, los huesos de animales, todo lo que su invención le permite es útil para la creación. También oye en la naturaleza la música que suena sin su intervención: la lluvia, el canto de las aves, los susurros del viento, el fluir constante de las aguas... desde entonces la música lo acompaña en todas sus faenas y la encuentra en todas partes, a lo largo de su vida.

Cada sonido responde a una serie de “estímulos de orden sonoro”, cada uno de los cuales posee un sentido, una significación y un contenido inmediatamente diferenciado, dado que la música es “la historia de un proceso selectivo de vibraciones audibles sometidas a principios y convenciones que le otorgan sentido y significación”,²³ al utilizar el hombre su voz y su cuerpo y al convertir la naturaleza en instrumento musical, descubre que la música es un “intervalo de sonidos y silencios”²⁴ capaces de ser regulados -intensidad, entonación, timbre-,

²² La valoración estética del “objeto acústico” como una construcción, social, histórica y cultural.

²³ Adrián de Garay Sánchez, *El rock también es cultura*, Universidad Iberoamericana, México, 1993, p. 9.

²⁴ Pedro Aznar en: *Nueve Vidas de Pedro Aznar*, Miguel Ángel Dente, Buenos Aires, Disconario, p.18. Carmen Leñero señala el efecto atemporal de la música. La ordenación en el tiempo de sonidos y silencios no es sino el tiempo mismo organizado de forma “misteriosa” mediante la música. El silencio representa un constituyente de la unidad “de la cadena musical”, pero también el silencio considerado como valor o recurso expresivo. Éste representa un espacio que “se expande, se angosta, se alarga, se comprime, se identifica, se satura, dentro de la conciencia del oyente, y que le permite hacer lugar en sí mismo, o bien “hacer eco” al misterio incommunicable que la música o entrelínea poética provocan”. Véase también el valor del silencio en la versión en vivo de la canción “Ahora” de Pedro Aznar, en: “Recital en vivo/Lollapalozza” <https://www.youtube.com/watch?v=RNVI3pSPQMk>, la música “reproduce segmentos de manera recurrente y provoca que el tiempo, en vez de un *continuum*, sea percibido como un torbellino que se vuelve sobre sí mismo, eludiendo la sensación de límite, contingencia, fugacidad, y dándonos una ilusión de eternidad contenida en el instante”. En la recepción del poema o la canción, el instante se vuelve eterno, ya que la historia se presenta de forma simultánea “a la lectura o la escucha, así como la experiencia que convoca. [Así] la duración no tiene que ver con la medida objetiva de las unidades musicales o con las alusiones cronológicas de una narración; tiene que ver con esa forma de temporalidad que nos libera

la modulación, la armonía, la selección y el entrecruzamiento son la materia sonora para dar luz a la melodía. Ésta es la reina de la música –afirma Leda Valladares–, y antes que la melodía sólo está el ritmo.²⁵ Cada instante de la existencia humana se acompaña de música, la propia vida se construye mediante experiencias sonoras. Al expresarse con poesía y música en el lenguaje de las canciones, el hombre rebasa los límites de lo ordinario, huye de la significación unívoca e inequívoca. Ambos lenguajes constituyen una necesidad de expresión del ser humano, mediante ellas las comunidades crean vínculos, puentes espirituales que afianzan sus relaciones, “el hombre necesita expresar su realidad, sus sueños y sus vigilias, su visión del mundo y el espejo de esa visión. En su esencia más íntima la poesía sigue siendo pura mimesis, imitación que transforma; transformación de su presente y del pasado que ha construido ese presente”.²⁶

Se sabe de sociedades antiguas que consideran al canto como fuente de sabiduría. Invocan con música, canto y danza, el poder sagrado de los dioses y la Madre Naturaleza. Existen pueblos antiguos que cantan en secreto, en lugares desconocidos, canciones para alguna

mientras nuestra conciencia (y nuestro cuerpo virtual) permanecen «dentro» de su peculiar universo”. Carmen Leñero, *El caracol sonoro*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Esta idea del instante es desarrollada por Jorge Luis Borges en “Nueva refutación del tiempo”, véase también “El Aleph”.

²⁵ Cfr. Pedro Aznar “El legado de Leda Valladares”. Según las aproximaciones de Adolfo Salazar al concepto musical de ritmo, se trata de “la regularidad o fijación de los sonidos para la existencia de una melodía sistemática.” Y continúa explicando el orden de los sonidos: “en el sentido de lo alto y lo bajo (dos metáforas, por mayor o menor número de vibraciones) corresponde parejamente otra ordenación en el sentido de lo largo, o sea de la duración del sonido. Si el orden en la entonación da origen a la escala, el orden en la duración es la base de la métrica. De una manera abstracta, la métrica de un sonido solo, o en relación con otro diferente que le sucede, da origen al pie métrico. Si un pie métrico está seguido por otro igual a él o por otro pie métrico diferente (repetida la serie en este caso) se dice que existe el ritmo. El pie métrico es solamente un elemento constitutivo del ritmo. [Éste es pues], regularidad en la repetición”. Consideramos no obstante, que el ritmo más allá de una medida temporal, es una dirección, un movimiento y un contenido. Asimismo, la “idea poética” o musical no precede al ritmo, sino que ambos son la misma cosa. Creemos pues, que el ritmo es ordenamiento cósmico, “visión del mundo”.

²⁶ Juan Vadillo, “Vanguardias y Kitsch’/ Reflexión al borde del abismo”, *Fractal*, núm. 48, enero-marzo 2008, disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48Vadillo.html> (consultado el 21 de septiembre de 2015).

deidad particular, en sitios ocultos para ser testigos únicos. Todos los pueblos “primitivos”²⁷ tienen canciones y fundan su civilización en ellas. Antiguamente toda la poesía fue cantada o acompañada por instrumentos musicales: “en Grecia antigua, no sólo la lírica popular y la épica de tradición oral, sino también la lírica escrita, la tragedia y las comedias clásicas, quizá incluso las sentencias de los sabios, estuvieron en boca y manos de poetas que también fueron músicos”.²⁸

Antonio Candido²⁹ citando un estudio antropológico de Rivers, narra el ejemplo de una cultura no occidental entre los habitantes “primitivos” de cierta tribu de las Islas Banks, los cuales acostumbran llevar una canción personal que los distingue durante toda su vida. Al cabo, utilizan la canción como “blasón oral” para emprender el viaje hacia el inframundo y ser bien recibidos por los espíritus de los muertos. Los individuos incapaces de componer su propia canción, se sirven de poetas populares que se especializan en el arte de crear este tipo de canciones para los miembros de su comunidad.

En el mismo ensayo, Candido señala que la medida del verso popular no es en realidad, un hecho casual, sino un recurso material que responde a la necesidad de “aprehensión” del poema. Su construcción rítmica, la brevedad, la rima, se ajustan a las exigencias de la memorización dentro de sociedades ágrafas cuya cultura se preserva de manera oral. Las culturas occidentales convierten la comunicación escrita en irrefutable prueba de su legitimidad, soslayando a las sociedades que se sostienen en la memoria y en la oralidad. De

²⁷ Siguiendo las reflexiones de Adolfo Salazar, es necesario advertir que no es posible tomar al pie de la letra el nombre de “primitivos” que se da a los pueblos de culturas no europeas. “En determinado punto de la historia, esos pueblos y nuestros antecesores pudieron estar unidos. Después unos y otros continuaron su marcha por caminos diferentes. Así ocurre que al examinar su música hoy, se encuentren rasgos comunes con la nuestra. Sin que eso quiera decir que aquellos rasgos supongan un estado cultural fósil o larvado”. *Cfr. La música como proceso histórico de su invención*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967. p.21.

²⁸ Santiago Auserón, “Cercanía y abismo entre poesía y canción...”, *op.cit.*

²⁹ Antonio Candido, “La literatura y la vida social”, en *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*, traducción, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 43-67.

este modo al tiempo que afirman su hegemonía y prolongan su dominio sobre los países en vías de desarrollo, niegan la diversidad que caracteriza a las sociedades y sus manifestaciones culturales.

A partir del uso de la escritura como medio de comunicación, la producción poética relega el papel primordial de la oralidad y la memoria en la transmisión y difusión del poema. En la cultura oral se desvanece la separación entre autor y receptor, permitiendo a los componentes de la comunidad, la asociación de las manifestaciones artísticas con todos los aspectos de la vida social, la participación comunitaria en la ejecución de un canto o danza, o “la intervención de un número mayor de artistas, ya sea a una tal conformidad del artista a los patrones y expectativas, que mal llega a distinguirse, dado que los receptores se encuentran constantemente en contacto directo con el compositor o intérprete”.³⁰

En ocasiones, el impacto interpretativo del poema, privilegia el sentido de la vista, mediante la construcción de poemas en forma de figuras y objetos. En nuestro tiempo, la calidad de la obra depende del “valor intelectual” que le conceden las élites culturales y las minorías académicas. La producción poética actual olvida al receptor atento que registra en la memoria cada uno de los versos y las notas de la canción. Éste logra vincularse íntimamente

³⁰ *Ibid.*, p.62. En tal sentido Carmen Leñero, también considera el lenguaje musical en toda su amplitud tomando en cuenta el proceso de creación, los aspectos formales de la obra, y el impacto en la percepción del oyente. Cerrando así, “el círculo hermenéutico que propone Hegel”. Con esto, la autora fórmula que tal vez, lo que se intenta es aludir a la propia historia de la música, considerando el hecho de que cada nueva obra “dialoga con las anteriores, las reinterpreta o niega, y es éste el verdadero discurso sobre la poesía musical”. Carmen Leñero, *El caracol sonoro, op.cit.*, p. 9. El compositor mexicano Jorge Ritter, de la última categoría, en tanto los “efectos estéticos” de la obra, distingue dos ramas: “el efecto calculado” que se apega a los códigos establecidos e identificables de cada época, y el “efecto imprevisible”, que se define mediante las emociones y que conlleva a la “sustancia misma de la obra”. De igual modo destaca las peculiaridades significativas de la música asociada a la literatura: la música tiene una peculiaridad en relación con otras artes. En relación con la literatura, por ejemplo, la música no tiene un contenido específico o “descifrable”. Aunque las letras o poemas puedan ser ambiguas crean una ilusión de sentido, la música “pretende tener un fondo o un contenido que pueda glosarse en términos ajenos a ella. Tiene una cualidad abstracta en cuanto al sentido. Y por esta cualidad abstracta, «no dice nada» exterior a la historia misma que está desplegando. De modo que podríamos decir que, en vez de representarlos, «sobrevuela» los significados”. Jorge Ritter en entrevista por Carmen Leñero, “Lo oculto y lo manifiesto. Apuntes para una poética del lenguaje musical”, *Acta poética 24*, México, 2003, disponible en: <file:///C:/Users/Diana/Downloads/Dialnet-LoOcultoYLoManifiesto-2728453.pdf> (consultado 14 de julio de 2015).

con el artista y con la obra, transformándose de receptor pasivo, en partícipe activo de la actividad artística; un todo indisociable, incapaz de ser interpretado sin considerar la relación de reciprocidad entre obra, artista y público. La obra culta o académica, en cambio se dirige “principalmente a un lector atento y reflexivo, capaz de vivir en el silencio y en la meditación el sentido de su canto mudo”.³¹

Debido a la globalización económica y el acelerado crecimiento demográfico, en la actualidad las diferencias entre creador y el público se distinguen con nitidez. Los medios de comunicación y la industria musical, construyen un público masificado, puesto que éste no constituye un grupo, sino un “conjunto uniforme, es decir, sin estructura de donde pueden o no desprenderse agrupamientos configurados”.³² Así, determinados auditores de un programa de radio contemporáneo o los seguidores del cantante de moda, pueden dar lugar a los denominados *club de fans* u originar grupos semi cerrados identificados con un género y cierta forma de vestir y de actuar. No obstante, habitualmente el público contemporáneo representa una “masa abstracta”.

Si bien la producción artística exige un individuo creador al cual se atribuye la obra, éste para ser reconocido socialmente se inserta a sí mismo y a la obra, en una serie de valores comunes a la sociedad. De este modo, la obra se considera de creación colectiva, puesto que el individuo manifiesta su inclinación por transmitir y preservar dichos valores con los cuales se identifica y que condicionan en mayor o menor grado la creación artística. Al tal punto la obra adquiere repercusión en el grupo, que se vuelve asunto colectivo. La figura de un autor determinado no existe puesto que la colectividad asume la canción como suya: “son los cantores quienes se apropian de las canciones y se harán sembradores del mensaje del arte

³¹ *Ibid.*, p. 61.

³² *Idem.*

poética en las comunidades. En resumidas cuentas, lo que importa es el mensaje y no el poeta. La gratitud, finalmente, la expresan los cantores al cantar”.³³

Frente a la concepción del arte de manufactura colectiva, el pueblo se transforma en su progenitor. Al integrarse con la obra de arte, el grupo social será encargado de transmitir y difundir los elementos constitutivos de las manifestaciones artísticas. En tal sentido, la poesía cantada funge como garante en la preservación de la cultura de los grupos sociales. Al tiempo que el creador expresa sentimientos comunes, utiliza el arte poético como vehículo de expresión de sus “aspiraciones individuales más profundas”. Así “los elementos individuales adquieren significado social en la medida en que las personas corresponden a necesidades colectivas”.³⁴

La invención de la palabra lleva en sí un hecho poético y musical: “El lenguaje mismo [es] considerado como una forma de producción [y organización] de sonidos. La voz humana experimenta la atracción de los armónicos naturales que resuenan en su entorno, elabora esa experiencia cuando en el canto se junta con otras voces y con otros instrumentos”.³⁵ Sabemos que el ser humano no sólo es transmisor y generador de sonidos mediante el cuerpo y la voz, también asimila los sonidos que proceden de su entorno natural, o incluso los imita con instrumentos musicales. De este modo el entorno natural resuena en la experiencia humana y en sus representaciones poéticas y musicales.

³³ Carlos Lenkersdorf, *Filosofar en clave tojolabal*, México, Editorial Porrúa, 2002, p. 42.

³⁴ Tales elementos se relacionan con la estructura formal de la obra de arte, los cuales representan las “técnicas de comunicación”, que serán la herencia de las nuevas generaciones. En el caso particular de las canciones, entre los elementos “inmateriales” encontramos el estribillo, la estructura del verso, etc., entre los “materiales” se enlistan los instrumentos musicales, o cualquier objeto que se utilice en la ejecución de la obra, como tela o huesos de animales. Antonio Candido, “La literatura y la vida social”, en *idem*.

³⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 28.

El lenguaje se construye por medio de metáforas que son “traslaciones de sentido”.³⁶ Octavio Paz lo explica mediante la *analogía*: “esto es como aquello”, de este modo la correspondencia se vuelve infinita; como infinita también resulta la significación de la palabra y del poema. Para significar aquello que encuentra en su entorno, comprender la realidad que se le escapa, el hombre registra los objetos y todas las cosas y las convierte en signos. De este modo configura un sistema convencional y colectivo, sustentado en la memoria y en la repetición. Un pacto inviolable a cuyo amparo acogerá su historia y su devenir.

El hombre consigue acercar las palabras a los objetos y crea el concepto para intentar re-crearlos; define sus rasgos para establecer comunicación con otros hombres: “las palabras, que son las dobles del mundo objetivo, también están animadas”.³⁷ El habla es un conjunto de seres vivos “movidos” por un ritmo similar al de la naturaleza y los astros.³⁸ Gracias al signo, el hombre cree en la correspondencia del universo con el objeto representado, en la fidelidad del concepto y su descripción porque “el concepto no contiene solamente [sino que también remite], deja pasar, funciona como un trazado, un mapa, un diagrama, huella de un estrato de realidad en otro distinto y próximo”.³⁹ El lenguaje musical y el poema se revelan en su totalidad mediante la forma y el contenido.⁴⁰ Sólo en la medida en que define su estructura, manifiesta su contenido y se cristaliza su expresión: “la palabra sería pues, al mismo tiempo, forma y contenido, y en este sentido la estética no se separa de la lingüística”.⁴¹

³⁶ Antonio Cándido *o p.cit.*, p. 36.

³⁷ Octavio Paz, *op.cit.*, p. 51.

³⁸ *Cfr. Idem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁰ Carmen Leñero apunta la actuación del silencio en el lenguaje poético y musical: cuando una nota musical se detiene, la pausa es la cavidad donde esa nota resuena: obtenemos entonces su sombra, no su ausencia. La poesía incorpora esa misma calidad porosa de la música, haciendo reverberar el sentido entre verso y verso, conteniendo la precipitación del pensamiento al vaivén del metro, ovillándose en sí misma mediante reiteraciones de sonido y sentido”. *Cfr. El caracol sonoro, op.cit.*, p.24.

⁴¹ Antonio Cándido, “La literatura y la vida social”, en *op.cit.* p. 52.

La palabra posee “varios significados latentes, es una cierta potencialidad de direcciones y sentidos”. Es un medio por el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior, del medio natural, del misterio de su propia existencia y la creación del universo. “Todas las cosas se apoyan en sus nombres y viceversa”.⁴² Cuando el significado de las palabras es incierto, las acciones de los hombres se desequilibran. Aquellas se muestran rebeldes ante la reducción y los límites. Expresadas en el lenguaje de la poesía, se aproximan a la expresión de la realidad infinita, a la complejidad de la existencia, y a la íntima emoción humana. Ante las limitaciones que el habla común le impone al lenguaje, la poesía le confiere significados que, volviendo a su naturalidad, toman direcciones diversas, inscribiéndose en la multiplicidad de sentidos y en la capacidad de transfigurar la realidad, o bien, de representar la existencia histórica y social. Con ello, el hombre se descubre en una dualidad inapelable: “la realidad que las palabras no pueden expresar [y] la realidad del hombre que sólo puede expresarse con palabras”.⁴³

En su origen el lenguaje corresponde a “rima, aliteración, onomatopeya y, en fin, ritmo.” Siguiendo las reflexiones de Octavio Paz, el poeta crea por analogía, movido por el ritmo. Al reproducirlo, crea un efecto atrayente y seductor, como un imán. De este modo, el poeta “convoca [e invoca] a las palabras”.⁴⁴

El ritmo es latido, pulsación y energía concentrada que se manifiesta en música y poesía; los tambores resuenan, es el llamado de la tribu. Música y poesía comparten estos atributos: “el ritmo es la vibración que le da lugar a todo lo que existe en el universo, no hay otra cosa que vibración [...] los átomos que componen los objetos son vacío, no es nada, hay

⁴² Octavio Paz, *op.cit.*, p. 29.

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴ Octavio Paz, *op.cit.*, p. 53. En el mismo sitio Paz acierta distinguiendo el lenguaje poético del prosaico: El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita otra. Así la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo”.

energía que vibra dentro de eso, está ordenado de una cierta manera; es pulso, es vibración, es una música, es un ritmo, todo lo que existe es un ritmo, eso dio lugar a la creación... Dios es un gran baterista”.⁴⁵

La representación del objeto en imagen mental conlleva a una metáfora poética desde el momento de su invención. En el habla cotidiana brota la poesía de los labios del hombre como fuente natural, trascendiendo el significado común de las palabras: “antes de la palabra. Antes y después de las palabras. Atrás y adelante. Arriba y abajo. Nunca las palabras mismas. Ahí está la poesía. En usar el lenguaje para trascenderlo. Decir lo indecible a través de lo que no se dice”.⁴⁶ Sostiene el hombre con las palabras un entramado de sonidos, de colores, de ritmo⁴⁷ y de imágenes, que comunican sensaciones y emociones; un lenguaje sinestésico que se vuelve perdurable.

La poesía es un camino abierto a todos los hombres, que no es complejo ni oscuro. Por medio de ella se transita por un sendero en el cual, el lenguaje hablado y su interpretación se

⁴⁵ Pedro Aznar, “El legado de Leda Valladares”, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ZYssR9XC8_0 (consultado el 27 de febrero de 2015).

⁴⁶ Pedro Aznar en: *Nueve Vidas de Pedro Aznar...*, op.cit. p. 24.

⁴⁷ Los elementos constitutivos del ritmo en el verso se distinguen: la entonación, la intensidad y la cantidad (duración del sonido). Para una amplia explicación del tono como elemento rítmico, que permite distinguir el tono (regularidad de sonidos graves o agudos) en las sílabas acentuadas, cfr. Samuel Gili Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, edición de Isabel Paraíso, Madrid, Istmo, 1993. Además de la musicalidad propia de cada lengua, el autor señala la dificultad de esclarecer las fronteras entre verso y prosa. Si el ritmo es repetición en el tiempo “el ritmo poético no necesita ser indispensablemente acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos. Revivir ciertas representaciones, conceptos o estados afectivos, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, las intensidades regulares o las agrupaciones silábicas.” p. 55. Pedro Henríquez Ureña, difiere de esta opinión y define el verso como “unidad rítmica” que debe apartarse de los “enredos” de acento, tono o cantidad, afirmando que la “noción limpia y elemental del ritmo” en el verso, nace “junto con la música, unido a la danza, sujeto al ritmo de la vida”. En conclusión, el verso “con su esencia invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como agrupación de sonidos, obedece sólo a una ley primaria: la de la repetición. Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición. El verso es sencillez pura, unidad rítmica porque se repite y forma series: para formar series las unidades pueden ser semejantes o desemejantes”. Citado por: Ángel Augier, “prólogo” en: Nicolás Guillén, *El libro de los sonos*, selección, prólogo y notas Ángel Augier, La Habana, Letras Cubanas, 2007, p. 22-23.

Octavio Paz señala que el poema es un todo complejo e indivisible, “el poeta se expresa en unidades compactas e inseparables. La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, la que constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo”. Octavio Paz, “El ritmo”, en: *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 49-67.

muestran libres. Dentro de ella, las palabras se vuelven testigos de la realidad y su magia radica en el poder de transformar conciencias. Es erróneo asumir que la poesía se encuentra asegurada únicamente entre las hojas del libro, eterno santuario de la sabiduría, que las bibliotecas mantienen a buen resguardo. La poesía no pertenece a las academias y universidades. No olvidemos que “el fenómeno poético no es exclusivo de la poesía”.⁴⁸ Más aun, la poesía popular desde tiempos primigenios se compone y circula entre la gente del pueblo. A partir de las coplas que se desprenden de los labios de cantores populares, asentadas en la variación y el intercambio continuo, es que se crea la poesía culta o burguesa. Con ello, la creación se vuelve exclusiva de genios prodigiosos cuya experiencia artística es transmitida a los intelectuales y a las clases burguesas “cultas”.

La poesía popular se vincula con todas las aristas de la existencia humana. Proyecta con la memoria el devenir histórico y las experiencias sociales que integran al hombre y lo identifican con cierta colectividad, manifiesta en las canciones y en el resto de sus expresiones artísticas. De este modo, la canción funge como elemento integrador de los individuos que se identifican con tales experiencias, conformándolos en comunidades, o en grupos sociales determinados por coincidentes momentos históricos y sociales. Las canciones renuevan el pasado al reinterpretarlo, fungen como catalizador del recuerdo, el cual es un elemento fundamental para la permanencia y continuidad de la historia y la cultura los grupos sociales. La memoria registra los acontecimientos colectivos y los instantes de individuales. En tal

⁴⁸ Santiago Auserón, “El reto poético de la canción”, disponible en: http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiago-auseron&id=33 (consultado el 27 de febrero de 2015).

sentido, Santiago Auserón afirma que “un país sin canciones no tendría memoria ni ilusión, sin capacidad de imaginar el porvenir, sin ilusión para regenerarse”.⁴⁹

Durante el carnaval de la provincia de Jujuy, en el área andina que corresponde al noroeste argentino, en la ofrenda a los dioses de este festejo anual, las coplas que se cantan son compuestas o improvisadas de manera especial para tal ocasión, de modo que cada año surge una canción nueva. El huayno peruano “Flor de Retama”, por ejemplo, alude simbólicamente a la época de violencia que sacudió al país en la década de los ochenta. El lenguaje musical le confiere mayor movilidad a la expresión verbal y un alto nivel de desplazamiento lo cual le permite acceder a públicos numerosos al tiempo que amplifica sus horizontes de significación.

En el caso hispanoamericano, al inquirir sobre el origen de la poesía y la música, es preciso admitir la evidencia de su actual distanciamiento. Mientras la música se ensancha experimentando nuevas posibilidades expresivas de manera individual, la poesía, después de haberse ajustado a la rigurosa métrica hispánica, levanta el vuelo hacia la flexibilidad del verso libre, dado que “la música y el lenguaje comparten un medio sonoro que se presta por naturaleza a la variación gradual de sus formas”.⁵⁰ Música y letra rompen sus lazos para ampliar sus respectivos horizontes en busca de un lenguaje individual. En esta desunión el poema y la canción toman rumbos no sólo separados, sino incompatibles. Ante la evidencia del alejamiento definitivo del contenido poético en las composiciones populares, Santiago Auserón advierte sobre “el reto poético” que la canción popular enfrenta.

En tiempos primigenios interpretar una canción podía constituir la elevación de las hazañas sobre la creación del universo, lo cual refleja el pensamiento cosmogónico de una sociedad. Puede a través de los versos metaforizar los acontecimientos decisivos para el

⁴⁹ Santiago Auserón, entrevista por Gabriel Rodas, <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2011/11/06/pais-canciones-tendria-memoria-ilusion-regenerarse/595099.html> (consultado el 27 de febrero de 2015).

⁵⁰ Santiago Auserón, “El reto poético...” *op.cit.*

desarrollo social de los miembros que se reconocen en tales hechos. Mediante el canto se manifiestan las deidades sagradas. Puede ser, como atestigua un informante de Lydia Cabrera, el llamado ineludible de un dios poderoso que exige reverencia mediante el toque de tambores.⁵¹ En la actualidad, una canción puede funcionar como medio para establecer ideas o para afirmarlas. Ésta es la razón de su magnífico poder: su utilización con fines mercantiles y de control ideológico. Ante el panorama de la canción de moda, que sirve a intereses empresariales cuyo valor se calcula en función de su rentabilidad, Luis Britto García, afirma que en esta sociedad:

Que se vanagloria de la libertad de creación, nada hay más regulado que la libertad del creador cuyo mensaje puede llegar a las masas por estar directamente inscrito en el circuito productivo, y no embalsamado en esas catacumbas del arte puro que son el museo y otras manifestaciones culturales para públicos selectos.⁵²

En ese sentido, la obra artística se convierte en un producto mercantil sin ninguna consideración, salvo la de generar ganancia. De este modo se explican “la escasa innovación formal, el empleo de estereotipos o fórmulas patentadas, la desmesurada preocupación por el efecto, el conformismo ideológico, la homogeneidad de contenido y la promoción de la pasividad”.⁵³

Las canciones sumergidas en este “sistema cultural alienado”, resultado del proceso de manipulación capitalista, son un producto mercantil que “pretende ser una imagen, y es un molde”, pero pretende ante todo postular valores, modas y conductas favorables a los intereses empresariales. En tal sentido, la canción moderna contemporánea: “si bien trata de obtener para

⁵¹ Lydia Cabrera, *El monte*, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 2009.

⁵² Luis Britto García, *El Imperio Contracultural: del Rock a la Postmodernidad*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1990, p. 32.

⁵³ *Ibid.*, p. 4.

si las imágenes del mundo más correctas, las devuelve al público transfiguradas conforme a los intereses del capital, creando así un universo falso que es toda una ideología”.⁵⁴

No obstante, los mecanismos de producción y distribución mercantil de las canciones, desde la perspectiva del sistema capitalista y las culturas que emergen bajo su seno, no solamente son aquellas a las que su propio negocio impone y moldea, dado que las sociedades no son homogéneas, las culturas también son diversas. Por ello, la voracidad de la cultura de masas absorbe y utiliza las parcialidades insertas en la cultura (subculturas), o aquellas que se encuentran en pugna con la cultura dominante (contraculturas). Así, el sistema asume el control de las culturas disidentes, a fin de dotarlas de una personalidad manejable y rentable. La industria cultural interfiere en los procesos evolutivos de la tradición anulando la diversidad, por lo tanto privando “de la conciencia de su identidad a los subgrupos marginales”:⁵⁵

En tales casos la subcultura del sector marginado es mediatizada por el sector marginante. Lejos de ser afirmación de la diferencia y factor de oposición a lo establecido, termina por consistir en un conjunto de satisfacciones sustitutivas, mediante las cuales el marginado suaviza su desacuerdo con la cultura oficial y, en última instancia, halla su posible funcionamiento dentro de ella. La subcultura de la disidencia es transformada en subcultura de consumo.⁵⁶

Muchos artistas actuales que proclaman la libertad creativa y la “originalidad” se inscriben en esta línea. Mientras declaran que son independientes e incluso subversivos, se deslumbran

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ “En una sociedad que se diferencie en clases, castas o grupos, florecerán subculturas clasistas, de casta o grupales. En una sociedad que discrimina sexualmente, aparecerán subculturas masculinas y femeninas. En una sociedad que se extiende sobre ámbitos geográficos diversos, se generarán subculturas del llano y la montaña, de la costa y del continente, del campo y la ciudad”. En la sociedad actual, dividida en clases sociales, necesariamente surgen culturas adyacentes que corresponden a las clases marginadas. En el ámbito de la creación musical y la canción popular, estos subgrupos coexistentes generan culturas propias, marginadas por el sistema hegemónico, o bien, son posteriormente asimiladas por él. Un claro ejemplo se evidencia en la música denominada “salsa”. Un género en la actualidad, desgastado y comercializado hasta la saciedad, asociado a la repetición y la banalidad, surge no obstante, en los años sesenta entre las clases obreras y marginadas de los barrios “latinos” de Nueva York, sumidos en la miseria y la violencia. Dicha música representó en su momento, el modo de expresión de una clase social marginada, conformada por latinoamericanos y caribeños. La respuesta fue un género expresivo de baile, música y danza en confrontación con las notas melosas del cha cha chá y otros géneros comerciales de la época. *Cfr. Ibid.*, p. 5. Véase también Vicente Francisco Torres, *La novela bolero Latinoamericana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p. 129.

⁵⁶ *Idem.*

frente a las cuentas de vidrio que les ofrece la fama, incorporándose al mismo sistema que critican. Consideramos que no se puede ser “rebelde” cuando la rebeldía está de moda.

Otro fenómeno inmerso en mercado musical resulta de la apropiación irresponsable de ciertos elementos de la música tradicional o “folclórica”. Afirmándose en valores mercantiles se apropian de las tradiciones cantadas de diversas regiones estereotipando sus elementos, exhibiéndolas en la banalidad. Inclusive registran bajo su autoría obras que circulan en la tradición popular desde hace siglos. En tal sentido, Federico Arana denomina a estos especímenes modernos como *folcloroides*.⁵⁷ La misma categoría merecen las tradiciones que al ser apartadas de su medio natural, se trasponen en el medio de la canción urbana para ser manipuladas; mezcladas irresponsablemente en formato de “música del mundo”, lo cual desarraiga, clasifica y discrimina.

Si el sistema hegemónico fuese cerrado, es decir, si éste no permitiera la inclusión de las culturas adyacentes, originaría la “desaparición del organismo social”. Una cultura requiere para su transformación, la inclusión de las subculturas que el propio sistema genera a fin de permitir un cambio o una “nueva diferenciación”,⁵⁸ para evitar volverse obsoleta. Del mismo modo la cultura de masas, o en términos estrictos, “la cultura de aparato”, dado que es el propio sistema capitalista el que la crea y la convierte en instrumento de control de grandes masas sociales en miras del beneficio económico, requiere para su supervivencia, modificar los modelos desarrollados para su organización. La permeabilidad a las parcialidades permite la innovación sociocultural, un proceso indispensable para su pervivencia:

⁵⁷ El término “folklórico” en la actualidad es utilizado por promotores turísticos para mostrar aquello de las culturas originarias americanas, que consideran pintoresco y artesanal. En el ámbito de la canción popular, los intérpretes folklóricos falsifican la música nativa para hacerla más “accesible” y por supuesto, rentable. Ofreciendo únicamente un tratamiento superficial de nuestras culturas originarias, pretenden suplantar la canción de todos y la colectividad. *Cfr.*, Federico Arana, *Roqueros y folcloroides*, México, Joaquín Mortiz, 1988.

⁵⁸ Luis Britto García, *Idem*.

Los modelos desarrollados por los organismos vivientes son útiles sólo en la medida en que puedan ser modificados. Un código genético inmutable produciría, a la larga, la extinción de la especie; una memoria inmodificable, la del animal incapaz de generar nuevas conductas, y una cultura inalterable, la decadencia y desaparición del organismo social.⁵⁹

Por lo anterior, cobra sentido la propuesta de confluir la tradición poética hispánica en la canción moderna contemporánea. Santiago Auserón recrea en sus composiciones las imágenes y la sonoridad del verso hispánico tradicional, mientras confluye con las canciones de la negritud cubana. Los innovadores medios de comunicación como las redes de internet, la radio y la televisión, no sólo son un medio favorable para la expansión de las canciones a públicos diversos y distantes, sino que permiten ampliar las posibilidades expresivas del cantor. De este modo, es posible considerar que la cultura oral se sirva de las nuevas tecnologías para atravesar territorios ignotos, empaparse de nuevas sonoridades con las culturas en contacto y difundirse entre públicos remotos.

En esta coyuntura se inscribe Santiago Auserón: “en la recuperación consciente de las idílicas relaciones entre poesía y canción”.⁶⁰ Así se evidencia la problemática en la que se ve implicada la canción contemporánea: convocar letra y música a un mismo territorio sonoro. Para ello Auserón advierte el ejemplo que los escritores de canciones deben tomar de los poetas:

Es lógico que intentemos mejorar el lenguaje de las canciones, hacerlo más “poético”, pero sólo hasta cierto punto, porque ese intento puede quedarse en corrección estéril. El ejemplo de los poetas, para los autores de canciones, debería asemejarse a su voluntad de ejercer la libertad sonora del músico en su propio terreno. Debería ponerse por meta el llevar su propio lenguaje al límite de sus posibilidades expresivas. Pero el terreno de la canción ha sido devastado, es tierra baldía, sus elementos fundamentales —letra y música— discurren lejos de su alcance. La canción contemporánea, igual que el poema y que la música instrumental, se ha convertido en un medio de expresión tan alejado como ellos de la unidad idílica originaria.⁶¹

⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁰ Santiago Auserón, “El reto poético...”, *op.cit.*

⁶¹ *Idem.*

En el mismo ensayo Santiago Auserón enfatiza sobre la encomienda de la canción contemporánea de disolver “la tensión creciente entre lo que puede ser dicho en verso y las formas instrumentales que se prestan a acompañarlo”. Para ello será necesario acudir al poema tradicional, a las formas que antiguamente lograron asociarlo con la música, y a la libertad expresiva, métrica y significativa del poema contemporáneo. Y continúa afirmando que del discurso musical escrito, la canción contemporánea debe apropiarse de “células rítmicas, melodías, relaciones armónicas o asociaciones tímbricas pasadas por el estrecho tamiz del formato más sencillo.” En su intento de lograr un mestizaje coherente sin recurrir al desarraigo y la falsificación, Santiago Auserón reproduce:

El hechizo de un son extranjero en la lengua propia, un influjo comparable al de las ondas electromagnéticas. Quizá para asemejarse al poema o al discurso musical en sus mejores logros la canción deba empezar por renunciar a parecer “poética”. Debe, ante todo, parecer canción, responder a una necesidad difícil de reconocer. Eso implica trascender, en cierto modo, los conceptos de lo musical y de lo poético, rozar los límites de la convención eufónica.⁶²

La reconciliación entre poesía y música prospera en tanto ambos lenguajes trascienden sus propios límites.⁶³ Para que la canción contemporánea consiga “alcanzar ese horizonte de confluencia con sus materiales en fuga”,⁶⁴ deberá tomar el riesgo de liberarse de las convenciones y las modas imperialistas. Para ser poética debe en principio, renunciar a falsear su carácter popular, asumir las contradicciones de su medio hostil y su contemporaneidad. Consciente del carácter mercantil de las canciones, el cantor popular tendrá que emplear los

⁶² *Idem.* En tal sentido resultan pertinentes los elementos de las tradiciones de la negritud, los del canto andino con caja, y en general los de las tradiciones originarias de nuestro continente, las cuales abordaremos en el último apartado de este trabajo.

⁶³ Carmen Leñero, en su estudio sobre confluencia entre música y poesía, rechaza las analogías “simplistas” como nota= fonema; motivo= morfema; frase musical=palabra, etc., en función de la pausa como elemento constitutivo. En la música la pausa constituye un elemento articulatorio de la obra. Los silencios tienen “los mismos valores codificados que los sonidos”. De modo que el silencio une la música, ésta representa un “flujo continuo” y no unidades separadas como ocurre con las palabras y las sílabas. Las equivalencias entre las unidades formales de la música y la lengua, se proponen de la siguiente forma: “motivo musical=sustantivo –puesto que funciona como el sujeto o tema básico a desarrollar, “aquello de lo que se va a decir algo”; acorde=adjetivo –puesto que la dimensión armónica adjudica una cualidad o atributo a tal sujeto; ritmo=verbo –puesto que activa las funciones del sujeto”, p. 41.

⁶⁴ *Idem.*

elementos que la modernidad le ofrece, con cautela y desconfianza. Una vez compartido el medio para la producción de sonidos, construir un lenguaje que transforme el sentido convencional de las palabras. Apropiándose de las tradiciones, el compositor les concede nueva vida, al tiempo que las devuelve a su estado original. Reconocer las zonas de “vecindad”, de unión y de intercambio, en que se asientan la raza y la cultura de distintos continentes, conlleva el encuentro con las raíces de la música y la poesía popular. En equilibrio con su pasado, la canción contemporánea consigue la renovación de imágenes y pensamientos que reconfiguran sus posibilidades de expresión.

Las canciones conforman una de las representaciones artísticas en las que se expresa el hombre. De su trasmisión y difusión depende la preservación la memoria social e histórica. Los hombres evocan con el canto la memoria compartida que nos inserta en la colectividad. Al identificarnos con el otro, nos reconocemos como parte de una armonía universal, de este modo las canciones y la vida terminan por fundirse, puesto que aquellas “se sustentan en la transformación continua, como la vida”.⁶⁵

Santiago Auserón afirma que seguir “la pista de la tradición, próxima o remota, es la única tarea posible.” Las canciones tradicionales son manifestaciones que contienen las creencias, ideas y sentimientos individuales y comunitarios; la forma en que dichas comunidades se organizan, su relación con el otro. El lenguaje de las canciones se comprende no a través de divisiones retóricas y descripciones estilísticas, sino de las emociones, de lo que el arte nos revela de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. Ciertamente es que las canciones son un espejo del mundo, pero un “espejo mágico porque lo cambian”.⁶⁶

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Octavio Paz, *op.cit.*, p. 63.

2. Frontera poética de al-Andaluz: Aproximaciones a las canciones de Juan Perro

Esta mujer angélica de ojos septentrionales,
que vive atenta al ritmo de su sangre europea,
ignora que en lo hondo de ese ritmo golpea
un negro el parche duro de roncós atabales.

NICOLÁS GUILLÉN

Como pudimos apreciar en el apartado anterior, la música popular es un prisma que se ha sostenido debido al diálogo permanente entre los pueblos, más aun en zonas de conflicto. Creada y recreada por los hombres de todas las épocas, en todos los rincones del mundo. Ahí radica su carácter universal, pues aunque cada pueblo o comunidad posee dimensiones sonoras que la caracterizan e incluso expresadas en idiomas distintos, el lenguaje musical es naturaleza del ser y responde a una misma sensibilidad, trascendiendo las diferencias culturales, sociales y temporales. Los rasgos particulares varían según el momento histórico, la cultura y la cosmovisión de cada grupo social. Su permanencia dependerá de cómo las nuevas generaciones asimilen, renueven y actualicen su herencia cultural.

Desde su participación con Radio Futura, y durante su transmutación a *Juan Perro*, Santiago Auserón reclama la vuelta de las tradiciones de la canción española en la canción popular contemporánea. La reflexión acerca del cruce de elementos que favorecen el mestizaje en las canciones y la composición apegada a la tradición del verso popular hispánico (cuyas primeras noticias se remontan al descubrimiento de las jarchas,⁶⁷ y que como veremos, se ha enriquecido a lo largo de su evolución), serán medulares en la obra de Auserón. En su ensayo *La imagen sonora* ha reconocido que la ligereza de las jarchas, la imagen contundente y la sencillez poética son herencia al estribillo musical:

⁶⁷ Cfr. Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 2a ed. 1985.

Al poema culto en árabe o en hebreo, la jarcha añade inmediatez, intensidad de experiencia emocional. Una imagen poética sencilla se desprende de la actualidad, con ecos del patio interior y de la calle. El poeta parece recoger o imitar el canto amoroso de una joven, tal vez cautiva, de otra lengua, de otra raza. Asistida por el utillaje de la tradición culta, o tomada al vuelo como cancioncilla cuya sencillez formal captura el tumulto de la pasión amorosa, la jarcha alcanza un grado de condensación propio del estribillo musical.⁶⁸

Los árabes⁶⁹ estuvieron en la península ibérica cerca de ochocientos años.⁷⁰ Durante esa época España quedó dividida entre dos civilizaciones: el Oriente musulmán y el Occidente cristiano. La parte oriental islámica denominada al-Andalus,⁷¹ abarcó casi toda la península, con la excepción de algunos reductos en los Pirineos y la cordillera Cantábrica, una parte relativamente homogénea que compartía la misma religión, la misma lengua y la misma ley.⁷² Naturalmente, durante ocho siglos de dominación la impronta cultural árabe en todo el territorio hispánico será profunda. Ésta se evidencia en la lengua, las costumbres, la gastronomía, las artes y en diversos ámbitos de la vida; su influjo no se limita a España sino más allá de las fronteras conocidas hasta entonces.

Según testimonios de la época, en el al-Andalus las canciones alcanzan un grado de refinamiento y desarrollo hasta entonces desconocido por los árabes, en comparación con los califatos orientales.⁷³ Sostienen además, que las canciones que circulaban entre la gente del

⁶⁸ Santiago Auserón, *La imagen sonora. Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular*, Madrid, Episteme, (colección Eutopías), 1998, p. 7.

⁶⁹ Entre las oleadas de invasores venidos de tierras orientales la mayoría eran bereberes provenientes del norte de África. Los españoles denominaban indistintamente “moros” a los musulmanes invasores.

⁷⁰ Empezaron la conquista hacia el 711 y fueron expulsados hacia 1492. Antes de esta fecha, cerca de 150 000 esclavos africanos se introducen a la vida económica y cultural a través de Sevilla. Es aquí donde se hallaba la Casa de Contratación que administraba la trata y surte esclavos al Caribe americano.

⁷¹ “Esta palabra aparece por primera vez en 716 en un texto bilingüe (árabe-latino) traducida por *Spania*, hacia finales del siglo XII, en los textos escritos en lengua romance, no se emplea España para designar el conjunto de la península. Los textos árabes utilizan siempre al-Andalus para hablar de la España musulmana, cualquiera que sea su extensión territorial”. Esta palabra significa “el Occidente”, “el Paraíso”, para los árabes. *Cfr.* Joseph Pérez, *La historia de España*, Madrid, Crítica, 2003, p. 22.

⁷² “En el siglo XIII la victoria de las Navas de Tolosa (1212) puso al alcance de los cristianos todo el valle de Guadalquivir, que cayó en su poder al cabo de unas décadas. Al-Andalus quedó reducido entonces al pequeño emirato de Granada, que siguió siendo independiente hasta 1492”, año que culmina la denominada “Reconquista” por los peninsulares, cuando cae el último reino moro en poder de los Reyes Católicos, *Ibid.*, p 21.

⁷³ Los árabes antes de invadir la península habían llegado hasta Persia por Oriente y hasta el norte de África por occidente, y ponen en manos de los judíos el tráfico de esclavos africanos. También conquistan Siria y a través de

pueblo, no sólo poseían el refinamiento de los poetas de la corte sino que son canciones que también “ama la gente vulgar, porque hablan de las pasiones que conciernen a todos”.⁷⁴

En este espacio territorial situado al sur de España, conviven árabes, judíos⁷⁵ y cristianos (mozárabes), prosperan asimismo, los cruces raciales y culturales en zonas fronterizas y de continuo intercambio, naturalmente multiculturales y multiétnicas.⁷⁶ Según los cronistas de la época, los pueblos establecidos en este territorio alcanzaron altos niveles de desarrollo económico, social y cultural. Se les describe como gente culta, dedicada a las artes y a la poesía. El cultivo de las artes y de las ciencias dio prestigio a los musulmanes que apreciaban tanto la filosofía griega y helenística, como la de los pensadores orientales, sintetizando así su propia cultura con la de Occidente.

ella heredan la cultura bizantina, que a su vez le transmite la tradición griega. Por medio de Persia además de llegar a extremo oriente, reciben el influjo de una cultura de canto, de cuerda pulsada y de danza. *Cfr.* “Santiago Auserón, Juan Perro, cátedra en el chopo de la ciudad de México”, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=coUFCS_qu28 (consultado el 05 de marzo de 2005). Por otro lado, Carmen Armijo identifica la posible genealogía de la lírica hispánica a partir de cuatro ramificaciones, en las cuales observamos elementos compartidos, tales como temática, forma, música, entre otros. Al Sur de la Península entre los siglos XI y XII, “durante los Califatos árabes y con una importante población judía, florecen la lírica mozárabe, las *jarchas*, y la lírica judeoespañola; al Norte, en el siglo XIII, gracias a las peregrinaciones a Santiago de Compostela, durante la época de Alfonso X el Sabio, tiene su auge la lírica galaico-portuguesa; en el siglo XIV, con la dinastía de los Trastámaras, sobresale Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, ejemplo de la lírica juglaresca castellana, que no deja de tener sus lazos con la lírica de escarmio galaico.-portuguesa. Finalmente, con la toma de Granada de 1492, en la época de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, la lírica castellana popular de tradición medieval se recopila en los Cancioneros.” Carmen Elena Armijo, “Nacimiento de la lírica romance en el al-Andalus”, en *Los sonidos de la lírica medieval hispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 18.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ El establecimiento de una comunidad judía en tierras españolas se da hacia el siglo I o II. Sin embargo su auge cultural será hasta el siglo X coincidiendo con la invasión árabe. Desde este siglo y hasta finales del XV, tanto en la España musulmana como en la cristiana, la cultura hebrea floreció en todo su esplendor y se desarrolló magníficamente en distintas ramas del conocimiento como las letras, las ciencias, la religión, la política. *Cfr.* Angelina Muñiz-Huberman (compiladora) *La lengua florida: Antología sefardí*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 15. Los judíos formaban entonces una comunidad religiosa, no un grupo étnico ni tampoco una clase social, ejercían muchas profesiones, y existían también división de clase social.

⁷⁶ “Junto con elementos de la romanización, las influencias de los pueblos bárbaros y de los ritos visigodo y bizantino, a los que habría que añadir la música hebrea, la música bereber y la propia música árabe tanto del Oriente Medio como del Próximo Oriente”, además del canto litúrgico o eclesiástico. Antonio Martín Moreno, citado por: Cristina Cruces, *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*, Barcelona, Ediciones Carena, 2003, p. 10.

El árabe era la lengua de los vencedores, aunque su uso se debió a un proceso paulatino, la mayoría de la gente hablaba en árabe vulgar o en lengua romance, una variante derivada de la fragmentación del latín. El árabe clásico era desconocido por la mayoría de la población y se utilizaba sobre todo en la literatura. Si un pueblo sometido adopta la lengua de los vencedores, esto implica no sólo el conocimiento del idioma por la urgente necesidad de comunicarse, sino también, el conocimiento de la lengua hablada y escrita encierra la comprensión de una forma de sentir y de pensar, la cual rápidamente se implantó entre los habitantes del sur de España gobernados por los árabes. Más aún, atravesó las fronteras del sur islámico, pues los reinos cristianos, aunque miraban a los musulmanes como enemigos y como un peligro para la cristiandad, no pudieron evitar ser seducidos por sus exóticas maneras y en ocasiones reconciliarse con el moro invasor, deslumbrados por el auge de su civilización:

Los castellanos lejos de sentir repulsión hacia los pocos musulmanes refugiados en su último reducto de Granada, se sintieron atraídos por aquella exótica civilización, aquel lujo oriental en el vestuario, aquella espléndida ornamentación de los edificios, aquella extraña manera de vida, aquel modo de cabalgar, de armarse y de combatir; aquella esmerada agricultura en la vega granadina. Varios caballeros cristianos sobre todo los desterrados, se avecindaron en Granada; muchos señores dentro de Castilla se servían de alarifes moros para construir y decorar sus palacios; muchos incluso el rey Enrique IV, seguían costumbres y trajes moriscos.⁷⁷

Los árabes introdujeron, en la tradición hispánica, los versos de su poesía y las melodías de su música, cuya pista se remonta a las antiguas metrópolis como Bagdad o El Cairo, comunicadas con los prósperos centros urbanos establecidos por los moriscos como Córdoba o Sevilla, en una época de esplendor de la cultura islámica, en la que todas sus ciudades tuvieron gran desarrollo.⁷⁸ El al-Andalus se distingue por su riqueza económica, su prosperidad comercial y su reconocimiento se extiende por todo el reino español.

⁷⁷ Ramón Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe, (colección Austral), 1977, p. 27.

⁷⁸ Cfr. Santiago Auserón, *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*, México, Universidad de Guadalajara/Universidad Autónoma de Nuevo León/Editorial Planeta, (colección La Media Vuelta), 2013.

De uno de los poemas cultos traídos de Oriente por los árabes, se desprende la forma poética de la *moaxaja*. Se escribía en árabe literario pero su estructura formal delata su origen popular.⁷⁹ Estos poemas compuestos en lengua árabe culta, en la estrofa final contienen un breve remate que determinaba el resto del poema, denominado *jarcha*.⁸⁰ El poeta pone estos versos finales en boca de una doncella enamorada o de una paloma. Su temática generalmente amorosa, de añoranza por el ser amado, funge como determinante del resto del poema: “¿qué fare yo o qué será de mibi? ¡Jabibi, non te tolgas de mibi!”.⁸¹

Estos poemas fueron escritos por poetas árabes y hebreos en su lengua nativa, entre los siglos XI y XIII. Las jarchas se escribieron en romance arcaico, la lengua en la que cantaba el pueblo. Son el origen de la lírica hispánica, es probable que circularan en la tradición oral, cantadas en lengua vulgar. Seducidos por la belleza de las jarchas, los poetas cultos hispano-árabes incorporan estos versos en la composición de la *moaxaja*⁸² cuya fuerza expresiva recae en estos versos finales. Se distinguen por ser cuartetos o tercetos asonantados, antecedentes de la copla popular. La ligereza de sus versos sólo es equiparable a su claridad expresiva.

⁷⁹ Cfr. Ramón Menéndez Pidal, *op.cit.*

⁸⁰ Sobre la importancia de la forma literaria de las jarchas, Carmen Armijo destaca: “Las jarchas, que constituirán la primera muestra escrita de poesía lírica en lengua romance en Europa occidental, son el último *qufl* (vuelta) de toda la *moaxaja* y, aunque constituyan la última parte de ésta, son su base, su núcleo y lo primero que se escribe. Su descubrimiento, realizado por el hebraísta húngaro Samuel Miklos Stern en 1948, cambió las propuestas de la historia literaria al documentar las jarchas como los ejemplares más antiguos de la poesía lírica escrita.” Carmen Elena Armijo, *op.cit.*, p. 24.

⁸¹ “¿Qué haré yo o qué será de mí?/ ¡Amigo,/no te alejes de mí!”, Angelina Muñoz-Huberman, *La lengua florida...*, *op.cit.*

⁸² Recordemos que al-Andalus es un territorio multilingüístico. Hay testimonios de jarchas en árabe vulgar y en romance o mezclando ambas lenguas. Asimismo, las *moaxajas* no sólo se construyen en lengua árabe, sino también en hebreo y en romance, también existen hispanohebreas e hispanoarábigas. Cfr. Ramón Menéndez Pidal, *España: eslabón entre la cristiandad...*, *op.cit.*, p. 12. El término *muwaššaha* proviene del participio pasivo del verbo *waššaha*, que significa “adornar con un cinturón de doble vuelta engarzado con perlas y piedras preciosas”. Esta metáfora tiene su explicación en la estructura métrica del poema: se caracteriza por la presencia de un estribillo inicial, seguido de seis o siete estrofas, que a su vez, se dividen en dos partes, la primera ofrece rimas variables en cada estrofa, mientras que la segunda repite las rimas del preludeo a lo largo de toda la composición. Su invención se atribuye al poeta hispanoárabe Mocádam (conocido como el ciego de Cabra) quien, según se afirma, tuvo la idea de relacionar la poesía árabe culta con la poesía vulgar andaluza. Cfr. Carmen Elena Armijo, *op.cit.*, p. 19-20.

Retomando las características expresivas y sonoras de las jarchas, Santiago Auserón, observa en ellas el precedente del estribillo de la canción.

Distinguir la frontera entre la poesía y la música, que por sí solas son entidades independientes, es imposible en el lenguaje de las canciones. Esa unión antigua y misteriosa de la poesía verbal y musical ha movilizad las imágenes tomadas del medio natural para deshacerlas en su forma; a su vez, les concede un espacio para reconstruirse, para reorganizarse y crear su propio medio imaginario pero habitable y repetible, convirtiéndose en “imagen sonora”: un espacio nuevo que es transformador de conciencias y que tiene además, poder de permanencia.

La consistencia de la imagen poética radica en su sencillez, en su claridad expresiva. Atendiendo a cada detalle sutil de las cosas, como si las atravesara de luz, evidencia aquello que para muchos pasa inadvertido, y que, sin embargo, es sustancial al objeto, imprescindible. Dentro de la canción, se musicalizan las imágenes del mundo, todas las cosas vibran por medio de las canciones. La imagen sonora se asocia a las propiedades eléctricas del ámbar. Tiene capacidad de atracción, la electricidad es inmanente a ella, libera energía espiritual, es un medio cargado de electricidad. En una canción inédita “Ámbar”,⁸³ Santiago Auserón construye la imagen adecuada que intentamos dilucidar, cuando un insecto observa sorprendido la gota de resina que está a punto de atraparlo, de perpetuarlo en el tiempo:

Ebrio de néctar iba un insecto loco
zumbando entre las flores aterrizó
encima de una rama, vio la resina
grave sobre su antena y así le habló:

ámbar no me dejes
en mi soledad
que tu sol antiguo
quiero ver brillar [ÁMBAR]

⁸³ Santiago Auserón, *Canciones de Juan Perro*, prólogo de Genaro Talens, España, Editorial Salto de Página, (colección Poesía), 2012, p. 133.

La imagen sonora cristaliza en tanto la frontera que separa letra y música resulta indiscernible. Música y poesía entran en resonancia cuando los límites que las distanciaban como artes heterogéneas y como dos lenguajes que prosperan de forma individual, se disuelven. Éste es el medio de la imagen sonora, que extrae de la realidad caótica “una impresión fugaz variable”, resistente al paso del tiempo y que permite al hombre la percepción de lo común, de lo inmediato, y también de su propia condición humana y su devenir.

Retomando el devenir del influjo de la canción arábigo-andaluza, ésta se extiende hacia las cortes señoriales del sur de Francia y se expande con los trovadores y juglares, estableciendo una íntima comunicación de Oriente con Occidente en el campo de la poesía cantada:

Impresiona vivamente por su música, sin hallar en la diferencia del idioma ningún obstáculo por parte del que escucha; después quien se deleita en una música cuya letra no comprende, percibe el ritmo y el metro, y pide una traducción del verso que, por somera, imprecisa e inhábil que sea, da una idea del contenido literal y propaga el espíritu de la poesía.⁸⁴

Esta ósmosis⁸⁵ racial y cultural, ocurre naturalmente en el ámbito de las canciones, durante un largo proceso de transculturación:⁸⁶ “la coincidencia de orígenes no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece a la acumulación de hechos históricos y seculares

⁸⁴ Santiago Auserón, *El ritmo perdido... op.cit.*, p. 28.

⁸⁵ Utilizo el término como metáfora del equilibrio poético y musical que se logra mediante el uso armónico de los elementos que configuran a la poesía y la música tradicional, y su inserción en el ámbito de la canción moderna contemporánea.

⁸⁶ Entendemos *transculturación* según el término acuñado por Fernando Ortiz y definido de esta manera: “el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial deculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.” Fernando Ortiz, *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, prólogo de Bronislaw Malinowski, “Del fenómeno social de la «transculturación» y su importancia en Cuba”, Barcelona, Ariel, 1973, p. 90.

desarrollados en nuestra Península”.⁸⁷ Es importante enfatizar que dentro de la canción popular hispánica no existe una distinción esquemática entre la canción andalusí y la canción cristiana, como representaciones independientes pues ambas comparten rasgos semejantes. Recordemos que las canciones populares, aunque diversas en sus formas, toman derroteros evolutivos similares, durante los cuales se nutren de otras culturas antiguas o distintas, y que, en conjunto son parte fundamental de la vasta cultura que se ha generado en la Península:

No se pueden considerar independientes, dentro de procesos históricos de más largo tiempo, la lírica popular que se dio en la etapa andalusí, toda la música tradicional recogida ya en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, el *Cancionero de Baena* y hasta el Arcipreste de Hita (que no fue muy diferente de ciertas modalidades del romancero de países vecinos), y una lírica que en calidades y texturas reverberó a través del flamenco varios siglos después.⁸⁸

La tradición lírica hispánica ha llevado a Santiago Auserón a recuperar en sus canciones las formas poéticas antiguas y trasladarlas al ámbito contemporáneo. Mediante un acercamiento apropiado a los elementos de la tradición poética consigue crear la imagen cristalina, diáfana, intensa; trayendo perfumes del pasado al presente. Librando la brecha que separa a las tradiciones de la canción contemporánea, construye un lenguaje en el cual confluyen música y poesía. De este modo, Auserón crea sus propios canales de comunicación, donde fluye libremente el pensamiento. Un lenguaje que se eleva a donde los *mass media*, los poderes políticos y el “afán de lucro, la competitividad, la proporción inversa entre el volumen de ganancia y la capacidad de riesgo” no alcanzan. Veamos la declaración de sus propósitos en esta canción en forma de seguidilla:⁸⁹

Sólo tienes cabeza
para pensar
en películas tontas
que hacen llorar

Otra vez me ha tocado
como un idiota
hacer de pajarito
del ala rota [...]

⁸⁷ Federico García Lorca, “Arquitectura del cante jondo”, disponible en: http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/arquitectura_cante_jondo.htm (consultado el 5 de marzo de 2015).

⁸⁸ Ramón Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la cristiandad...*, *op.cit.*, p. 20.

⁸⁹ Composición popular que generalmente consta de estrofas de cuatro versos, de los cuales los impares son heptasílabos y los pares pentasílabos. Su rima es asonante a partir de la última vocal tónica.

Mira lo que te pasa
por ver la tele
siempre el mismo reparto
de los papeles

Yo me busco la vida
con mis razones
porque salen muy caras
las ilusiones [EL ALA ROTA]

Por otra parte, la pista de la canción andalusí la encontramos en las raíces de la canción “Las tres morillas”, reinterpretada por Santiago Auserón con ritmos de raíces afroamericanas. Esta canción se remonta a los tiempos del importante califa persa Harún al-Rashid (765-809).⁹⁰ Sus insinuantes versos en forma de zéjel,⁹¹ se registran en el *Cancionero de Palacio* recopilado entre los siglos XV y XVI.⁹²

Tres morillas tan lozanas
iban a coger manzanas
y hallábanlas tomadas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién

Díjeles: ¿Quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?
Cristianas que éramos moras
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién [TRES MORILLAS]

Además del evidente carácter erótico de la canción, observamos la transculturación religiosa ocurrida entre los árabes, desde su llegada, hasta su expulsión en 1492. Durante la guerra de Reconquista los moriscos vivirán dentro de una sociedad hostil, en la cual son excluidos y obligados a renunciar a sus creencias y modo de vida. Una prueba más de la integración interracial e intercultural ocurrida en la Península.

⁹⁰ Durante su reinado, el califato se extendía desde España en el oeste hasta la India en el este. Célebre por ser personaje en las *Mil y una Noches* y por construir durante su reinado un poderoso imperio.

⁹¹ El zéjel, “elear la voz”, “cantar”, es una forma poética que se deriva de la moaxaja. A diferencia de ésta, todas las estrofas del zéjel están escritas en árabe vulgar y no tiene estribillo final. Su rima es uniforme en todas sus estrofas. Cfr. Carmen Elena Armijo, *op.cit.* p. 19.

⁹² El influjo de la poesía árabe tuvo repercusiones importantes en la melodía, la rima y el ritmo. *El cancionero de palacio* recopilaba las canciones interpretadas por el rey Alfonso X en el siglo XIII. Puede notarse el claro influjo del zéjel en el sistema métrico de las canciones. Luc Delannoy observa el posterior influjo árabe en las colonias americanas: “el folclor andaluz influye sobre la ejecución de las canciones campesinas cubanas conocidas con el nombre de guajiras, y sobre la coreografía de la danza campesina típica: el zapateo. Por lo demás, una influencia más tenue se deja sentir hoy en la música cubana, la de los descendientes de las tribus negras musulmanas, como mandingos, *peuls*, y *wolofs* llevados por la fuerza a la isla. Si la España de los tiempos de los reinos andaluces fue la de los poetas, ésa también fue una época de gran diversidad en lo que atañe a los instrumentos, que en su mayor parte eran de origen árabe: laúd, *rebab*, tamborín, gaita” Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, traducción de María Antonia Neira Bigorra, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 28.

Otra de las formas poéticas populares emuladas por el compositor español, y que se encuentra sujeta al canto, es la forma del romance.⁹³ Esta es una composición popular hispánica que data de la época medieval. Ajustados a la versificación octosilábica, algunos romances corresponden a la época de la guerra de cristianos contra musulmanes. Por ejemplo, aquél en el que los cristianos se conmueven con las lágrimas de los moros por la pérdida de la Alhama.⁹⁴ Otros narran historias sobre bandidos legendarios, que el pueblo mitifica; o bien, personajes locales que adquieren fama por sus heroicas acciones. En esta temática se inscribe la composición “El Joraique” de Santiago Auserón, veamos un fragmento:

Sus soldados, Rey Felipe
No querrán poblar la tierra
Mientras ande con su gente
El Joraique por la sierra

Cada noche los cristianos
Con los ojos muy abiertos
Velan por no despertar
En el reino de los muertos

Nadie alcanza a descansar
De su carga al fin del día
Porque está suelto El Joraique
Por los montes de Almería

Después de la toma de la ciudad de Granada, se impuso a sus habitantes la conversión al cristianismo con el fin de borrar de España la religión y el nombre de Mahoma. Las medidas para lograr dicho objetivo se fueron endureciendo al paso de los años, bajo la mirada del Santo Oficio, celoso de su fe. Con el tiempo, las prohibiciones fueron mayores, sus costumbres sancionadas, sus libros incendiados y su cultura saqueada:

Pueden considerarse las frecuentes agresiones como una prolongación de la multiseccular lucha entre cristianos y mahometanos, cuyo último capítulo fue la conquista de Granada. Muchos musulmanes que, terminada la guerra, marcharon a África, y otros que posteriormente huyeron ante todo tipo de presiones, volverán bajo banderas piratas o prestarán valiosa información a sus correligionarios [...] la sicosis producida por el peligro turco y los ataques corsarios, pueden

⁹³ Generalmente se caracteriza por su construcción octosilábica y la rima asonante en los versos pares.

⁹⁴ Ramón Menéndez Pidal, *España: eslabón entre...*, *op.cit.* p. 38.

explicar el desacierto de las medidas represivas que de una forma progresiva se fueron tomando contra la comunidad morisca.⁹⁵

En este contexto, se acrecienta la tensión entre moros y cristianos lo cual desemboca en cruentas rebeliones armadas.⁹⁶ Los fugitivos y los descontentos se refugiaban en las montañas, dedicándose al robo y al saqueo. A estos personajes se les denominaba en árabe *monfí*, lo cual refiere a los desterrados o a los que vivían de este modo. En el citado romance se presenta a Alonso Aguilar, un mítico bandolero morisco, natural de Almería, alrededor de cuya figura han surgido numerosas historias y leyendas.

La historia del más famoso de estos renegados, corresponde a los hechos de la rebelión morisca, la cual representa un “recurso desesperado en busca de su identidad, después de soportar un cerco opresivo que cada día se iba estrechando más”.⁹⁷ La fama de sus hazañas y su sangre fría se extendieron por todo el reino, por ello el poema alude a la zozobra a la que sometía a pobladores y viajeros con su presencia. Al organizarse en cuadrillas, el Joraique se une a la rebelión morisca contrariando gravemente a las autoridades castellanas. En ocasiones estas cuadrillas se implicaban con turcos y berberiscos en la lucha contra los cristianos por el control marítimo del Mediterráneo. Después de la rendición de los rebeldes, el más temible de todos, este renegado personaje continuó en sus correrías de insumisión, asalto y crimen, principalmente contra cristianos y miembros del clero.

Respecto a las melodías que acompañaban las canciones, no existe un registro formalizado que facilite la reproducción del acervo musical. Al igual que mucho otros sistemas musicales arcaicos, ni la música árabe, ni la del al-Andalus, fue escrita ni existe un registro formal de las melodías que acompañaban a los versos. Dado su carácter oral, el mayor recurso

⁹⁵ Joaquín Gil Sanjuan, *Moriscos, turcos y monfies en Andalucía mediterránea*, disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3822206>, (consultado el 05 de marzo de 2015).

⁹⁶ Cronológicamente estas rebeliones se presentan de finales de 1499 a la primavera 1501 y la más grave ocurre entre diciembre de 1568 a noviembre de 1570. *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 149.

que posee la poesía cantada para su conservación es la memoria, la repetición continua que se nutre de variantes a lo largo del tiempo, su enseñanza desde la infancia, y su transmisión por generaciones. Gracias a ello sabemos que las melodías utilizadas por los cantores andalusíes mantienen intervalos más pequeños que el semitono, lo cual dificulta su notación, aún más utilizando el pentagrama convencional. De modo que ni la música árabe ni la andalusí, utilizaban ningún registro formal. Conocemos la tendencia a utilizar una amplia gama de intervalos para modular la voz y la ejecución de instrumentos de cuerda pulsada, como el laúd, el cual permite alcanzar sonidos inferiores al medio tono:

En árabe, esa modulación en aquel sentido extenso se dice *talwín*, es decir “cambio de color”. Su principio es que, dentro de series melódicas que comportan un número reducido de notas fijas, la voz modulante se apoya en unas notas fluctuantes generalmente ligadas por micro-intervalos para producir emoción y cante, alrededor de elementos melódicos relativamente estables [...] dicha modulación es a la vez técnica vocal, instrumento de enriquecimiento melódico, recurso para expresar emociones y agente de creación.⁹⁸

Otros indicios de la poesía árabe (apuntados por Juan Perro), son las melodías de Ziryab, un esclavo liberto de origen persa, cuya presencia es decisiva para la configuración de la música andalusí. Este músico y filósofo implanta en la península ibérica la influencia de las músicas orientales, e introduce el género expresivo *majurí*,⁹⁹ un ritmo de cinco o seis tiempos, del que se tiene noticia en España a partir del siglo XVIII. Excelso tocador de laúd apodado “mirlo negro”, ave inmortal, mensajera del espíritu, que anuncia con su canto la entrada de la primavera, añade una quinta cuerda a su instrumento. Es acogido en la corte de Adberramán II,

⁹⁸ Cristina Cruces, *El flamenco...*, *op.cit.*, p. 23. Las reconstrucciones musicales medievales son representadas por Manuel Mejía Armijo y su grupo Segrel. Escuchar: *Los sonidos de la lírica medieval hispánica*, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

⁹⁹ Este ritmo proveniente de Persia, es una “célula rítmica” que da lugar a nuevas representaciones en España y América. El propio Santiago Auserón da cuenta de este fenómeno en el cual los ritmos parten del mismo lugar: “El mítico tango africano que vino a la Península a través de la invasión musulmana; que traía al parecer el halo de los lupanares de Persia, el ritmo majurí [...] es el ritmo sincopado que al fin y al cabo da lugar en Cuba a la clave cubana; en Argentina al encuentro con la milonga al tango porteño; en Nueva Orleans, un ritmo muy cercano a la clave cubana que es el *second line* (Sachmo lo conocía muy bien), y en España ya con los fenómenos de ‘ida y vuelta’ de mediados del XIX, da lugar a los tangos y tanguillos flamencos”. “Entrevista a Santiago Auserón sobre su libro *El ritmo perdido*, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=K_cNRfVxI0M (consultado el 9 de junio de 2015).

extendiendo su fama y prestigio a lo largo y ancho de los reinos españoles.¹⁰⁰ Este personaje esencial en la tradición lírica y musical hispánica, sugiere a nuestro trovador Juan Perro la presencia en sus versos, de elementos de la tradición oriental que evocan al afamado pájaro cantor persa:

El mirlo del pruno
es un gran trovador
que silbando
con su pico
de oro fino
se alimenta
en una venta
del camino [EL MIRLO DEL PRUNO]



Figura 1. Representación de Ziryab "El mirlo negro"
Fuente: alayekiti.com

La presencia del mirlo negro es reiterada en la poesía tradicional, fungiendo como modelo temático en muchas representaciones de la canción popular y de la poesía culta, habituada a imitar las canciones emanadas de las tradiciones populares. El mirlo es un ave que simboliza el pensamiento; su aflautado canto se presta como espacio propicio para la meditación y reflexión, conduce hacia las puertas de la sabiduría. Su imagen será constante en las canciones de Juan Perro, simbolizando la naturaleza del cantor popular que anuncia la comunión entre los seres mediante las sensaciones que transmiten el canto y las emociones que evoca:

¹⁰⁰ Reinhart P. Dozy, *Historia de los musulmanes de España, Tomo II. Cristianos y renegados*, Madrid, Ediciones Turner, 1988, p. 83-85.

Escribí esta canción en agradecimiento a un mirlo que cantaba cada tarde mientras yo trataba de recuperar horas de sueño. Este ejemplar tenía un punto aflamencado muy florido y me llenaba la siesta de figuras que me transportaban en sueños a lugares lejanos, donde las Musas cantan y bailan desnudas, provocando destellos en el ojo vidrioso del viejo sátiro Sileno. El metro de los versos me llevó a un ritmo de cinco corcheas, y la melodía salió con un aire entre cortesano medieval y folclore de los Balcanes.¹⁰¹

El símbolo del ave mensajera de las estaciones cálidas, se trasluce en el cantor popular que migra hacia tierras lejanas ya conocidas para escuchar (y asimilar) los ecos de los cantos extranjeros, recoger melodías antiguas y reinventarse en la continuidad de las tradiciones:

Si yo me reencarnara
ser un mirlo negro quiero
y cantar en una rama
desde principios de enero [PÁJARO DE SIRACUSA]

Como vemos, Santiago Auserón recoge elementos de la poesía popular hispánica y las integra al espacio de la canción actual. En un medio aparentemente contrario se establece un diálogo con las tradiciones antiguas. Puesto que una cultura:

Se define por su posibilidad de crear nuevas formas, su fecundidad comienza a cerrarse en el momento en que se establecen de manera definitiva las estructuras esenciales que configuran la identidad del sistema, y corre hacia su agotamiento cuando la realidad exterior –su marginalidad geográfica, económica, social, política o cultural– deja de plantearle desafíos, o cuando la superestructura pierde su capacidad de responder adecuadamente a éstos.¹⁰²

Al negar la diversidad, la cultura hegemónica “se encierra en un mundo progresivamente empobrecido”, cuya justificación recae en la exclusión de las culturas adyacentes, “tal proceso, alternativa y contradictoriamente, niega la diferencia, a la vez que la enfatiza”:

El marginador condiciona de manera angustiosa la uniformidad en su propio círculo, al mismo tiempo que exagera la diferencia del marginado, al extremo de convertirlo en el *otro*, en lo *no humano*: en el *bárbaro*, el *infrahombre*, el *pagano*, el *hereje*, el *esclavo*, el *paria*, el *lumpen*, el *enfermo mental*, el *disidente*. Todo sistema cuya capacidad evolutiva empieza a tener fallas, escinde así el universo en un núcleo conservador de bienpensantes conformistas, opuesto a un enemigo antihumano constituido por desviantes sobre los cuales se proyectan todas las formas del mal.¹⁰³

¹⁰¹ Santiago Auserón “Nota sobre el mirlo del pruno”, disponible en: https://www.facebook.com/notes/santiagoouser%C3%B3n/notasobrelmirloedelpruno/131498152726?comment_id=4583987&offset=0&total_comments=23(consultado el 5 de marzo de 2013).

¹⁰² Luis Britto García, “cultura, contracultura y marginalidad”, en *op.cit.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 20, (las cursivas son del autor).

Santiago Auserón consigue vislumbrar el proceso de inclusión que exige una cultura para evitar su estancamiento. Por ello, el compositor busca la sonoridad original de nuestro idioma en los cantos antiguos que forjaron los poetas árabes. Quizá pensara que la canción rock podría consolidarse sin recurrir a burdas traducciones, buscando su esencia entre las raíces antiguas. En un intento de impedir que la industria musical devore la creatividad e impida el desarrollo humano, desde la perspectiva de la música rock, Auserón reinterpreta las formas tradicionales de la poesía hispánica, y construye un lenguaje que es al mismo tiempo antiguo e innovador.

Capítulo II Semilla negra

1. Presencia del ritmo negro en España: perspectivas desde la música rock

En un lugar del monte un indio sonreía
Escúchame, decía, me suena tu canción
¿Desde hace cuánto tiempo ignoras tú la mía?
JUAN PERRO

La música rock no sólo es un género musical, sino también una práctica cultural desarrollada desde principios de los años cincuenta en los barrios industriales del Reino Unido y los Estados Unidos. Este género musical es el resultado de un proceso combinatorio de diversos elementos que a su vez se asientan en el mestizaje. Esta música deriva del canto *blues* de los esclavos negros explotados en las plantaciones de algodón, a orillas del río Mississippi.

El blues llega a las grandes metrópolis a partir de las oleadas migratorias durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial para transformarse. El humilde canto esclavo se vuelve expresión de los sectores marginados urbanos y del proletariado. La expresión del canto negro se reproduce en diálogo con las comunidades negras oprimidas norteamericanas, lo cual “le otorga una significación política colectiva que de muy diversas maneras y en distintos momentos de la historia del rock estará presente”.¹⁰⁴

En la península Ibérica, desde mediados de la década de los cincuenta, la vida social española estuvo marcada por la euforia electrónica y su impacto doméstico. Las transmisiones radiofónicas, que sirvieron a los militares durante la Segunda Guerra Mundial, fueron explotadas comercialmente por grandes compañías norteamericanas para ser introducidas en la vida cotidiana y “de ejercer un mero control de inserción geopolítico, armamentístico y estratégico, sorprendentemente pasan a desempeñar el importantísimo papel de la diseminación

¹⁰⁴ La evolución y la conformación de la cultura rock se encuentra obviamente ligada a la de los instrumentos musicales y al desarrollo de la tecnología. El rock contemporáneo ha llegado a niveles asombrosos de sofisticación y de experimentación técnica, inimaginables hace veinte años. La aparición de sintetizadores, la batería eléctrica y la electrónica, el bajo de cinco cuerdas, las guitarras de dos mangos, los amplificadores de sonido, etc., tales innovaciones tecnológicas cambiaron radicalmente el panorama de la música popular contemporánea. *Cfr.* Andrés de Garay Sánchez, *El rock también es cultura*, Universidad Iberoamericana, México, 1993, p. 24.

de la música rock americana de los años cincuenta, transformándose en elementos mediáticos de poder en la difusión del rock”.¹⁰⁵ Aquél vendaval de ritmos de otras latitudes, con infinito poder de seducción, invadía vertiginosamente los hogares, las calles, las fiestas, bares y salones, en todos los lugares donde la comunicación musical empezaba a ser posible.

La estructura de la “producción cultural”¹⁰⁶ del rock se origina en su propia historia: “Es la lucha por el monopolio de la distinción, es decir, el monopolio de la imposición de la última diferencia legítima, la última moda”.¹⁰⁷ Cabe acotar que también entre las experiencias de la música rock entre los jóvenes, encontramos indudablemente algunas particularidades de “clase”, por llamarlo de algún modo. Estas diferencias se afirman entre el tipo de rock que se consume, y en cómo se ejerce la apropiación del producto cultural. En palabras de Pierre Bourdieu, no hay mejor manera de afirmar la “clase” que los gustos musicales, “ni nada por lo cual quede uno más infaliblemente clasificado”.¹⁰⁸

La sonoridad eléctrica invade los huecos de la conciencia obstruida por la educación religiosa. La experiencia de Santiago Auserón está determinada por el influjo que la música negra ejerce desde su infancia, “recuerdos sonoros” que saltan a la memoria en forma de imágenes, asociadas durante las largas noches de charla y música que lo hacían permanecer despierto, en la oscuridad de la recámara, cediendo su espíritu a las historias cantadas que se apoderaban de sus pasiones infantiles. Las emisiones radiales se revelaban como un enigma. El hipnótico oscilar de la aguja iba de la desvencijada canción nacional indiferente a los cambios

¹⁰⁵ Santiago Auserón, *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*, México, Universidad de Guadalajara/ Universidad Autónoma de Nuevo León/ Planeta (colección La Media Vuelta), 2013, p. 24

¹⁰⁶ Andrés de Garay, *op.cit.*, p. 35.

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu, “Alta costura y alta cultura”, en *Sociología y Cultura*, traducción Martha Pou Grijalbo/CONACULTA, México, 1974, p. 220.

¹⁰⁸ Pierre Bourdieu, “El origen y la evolución de las especies de melómanos” en *ibid.*, p. 155.

de perspectiva de las nuevas generaciones, a las voces predominantemente negras que traspasaban el aparato “como fantasmas risueños o melancólicos”.¹⁰⁹

Celebremos unidos cantando el Aleluya
Que los perros escuchan la voz de su Señor
Una radio para todos, cada cual con la suya
Y en casa del demonio se enciende un receptor
[HISTORIA DE LA RADIO]

La radio, el cine, la televisión, el misterio del tocadiscos, traían consigo la seducción de los sonidos extranjeros:

Los grupos de rock representaban un estilo de vida, un modelo de acción. En definitiva heredamos parte del sentimiento colectivo derivado del movimiento por los derechos civiles en los Estados Unidos. El rock y el soul eran nuestra cultura básica. Ni la jota ni el bolero ni el fandango de Huelva podían aspirar entre nosotros más que a convivir, si acaso, con la música heredada de los negros.¹¹⁰

La música rock se convierte en expresión conjunta, “una forma de ser compartida” que no se reconoce en la música convencional. Debido a la difusión masiva y a su proyección internacional, las masas juveniles se apropian de estas experiencias musicales oponiéndose a la discriminación y a la guerra. Tal es el panorama para los adolescentes parisinos, frente al horizonte de una sociedad insatisfecha, resuelta a repetirse indefinidamente, antes del estallido de la revuelta estudiantil en mayo del 68:

Los jóvenes se rebelaban contra las guerras de Argelia y de Vietnam, se sentían ellos mismos víctimas del imperio de las viejas generaciones que ponían freno a sus aspiraciones de libertad. El *movimiento* estalló entonces como un cometa resplandeciente en el cielo gris parisino, ahuyentando las sombras de un largo y monótono invierno.¹¹¹

Frente a las formas musicales europeas, que se estrechan en la significación intelectual y en la experiencia individual, el rock propone la liberación del cuerpo y de los sentidos mediante el

¹⁰⁹ Santiago Auserón, *El ritmo perdido... op.cit.*, p. 23. Negros y blancos comparten el espacio de transmisión. Algunos de los nombres de aquellas personalidades de la música se evocan en la misma página: Louis Armstrong, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Dave Brubeck, Fats Domino, Frank Sinatra, Elvis Presley.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Santiago Auserón y Catherine François, “La extensión de lo posible”, *La Huella Sonora: Cuaderno de Filosofía*, España, 2008, http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiago-auseron&id=17 (consultado el 2 de mayo de 2015).

baile y la interacción social. En el mismo ensayo, los autores Santiago Auserón y Catherine François subrayan que “la juventud no quería un porvenir asegurado sino un presente apasionante”, pues los estudiantes no sólo se movilizaron para respaldar las exigencias del movimiento obrero, sino también para denunciar las mentiras de los medios de comunicación, poner en entredicho las decisiones del poder. La propuesta estudiantil se inclina hacia un lenguaje renovador que cuestiona verdades universales, e impulsa pensamientos libertarios, que se extienden en la imaginación. En un sentido cultural, el movimiento “quería reinventar la tradición. Los jóvenes no se contentaban con saber, pretendían descubrir por sí mismos. Lo que imaginaban era utópico, pero respondía a la naturaleza de las cosas. Su utopía estaba condenada por una fatalidad comparable a la necesidad que la había hecho posible”.¹¹²

Según Andrés de Garay es a partir de los años sesenta que las letras de las canciones rock se aproximan a la realidad social. De este modo las canciones se transforman en vehículo “para decir cualquier cosa, para destrozar cualquier cosa, para matar y crear”.¹¹³ El rock es la interpretación de la realidad de una generación. Para ciertos intérpretes, el fin es generar la posibilidad de plantear de manera reflexiva y crítica, nuevas formas de integración social equitativas. El sentimiento de insatisfacción general se sostiene de forma genuina a través del discurso oral. Por tanto letra y música son dos realidades inseparables e imposibles de interpretar sin considerar que en conjunto conforman la estructura de las canciones. El discurso transgresor que se manifiesta en lo musical, se expresa también en lo poético.

Mediante un proceso de reflexión Santiago Auserón reconoce el carácter “apátrida” de su generación, desde el punto de vista de las raíces musicales.¹¹⁴ Evocando la época en que ingresó a la Universidad Complutense en el año 72, recuerda con acritud las discusiones entre

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Andrés de Garay, *op.cit.*, p. 26.

¹¹⁴ Santiago Auserón, *El ritmo perdido...*, *op.cit.* p. 24.

marxistas y la gente afiliada a partidos de izquierda, alumnos católicos “en plena crisis de conciencia”.¹¹⁵ Entre clases y asambleas clandestinas, Santiago Auserón se refrescaba con los discos de Dylan y Cohen, o mediante los tratos iniciales con el flamenco a través de Paco de Lucía y un joven Enrique Morente. La información se filtraba a pesar de las prohibiciones de la dictadura, el mayo francés y las revueltas estudiantiles fomentaban el espíritu de cambio. Las veladas noticias del mundo exterior intrigaron a la sociedad española después de casi cuarenta años de dictadura. Los descubrimientos musicales, traían consigo la adopción de nuevas formas de vestir y la imitación de los modelos de libertad y rebeldía llegados de Norteamérica.

La proyección internacional y la apertura al mercado global, insertan a la cultura joven en la lógica del mercado capitalista de producción, distribución y consumo. Un crecimiento económico que terminó por impulsar al joven como elemento de moda, que los transforma en consumidores “otorgándoles un enorme poder adquisitivo”, y a la música rock en un “bien cultural”¹¹⁶ identificado con ellos. De este modo, las masas juveniles empiezan a adherirse al mercado global mediante la oferta y demanda de objetos y productos musicales. Ávida de rebeldía, de cara a un régimen político mayoritariamente hermético, limitada a las posibilidades de la prohibición y la censura, la juventud española, al menos en apariencia, adopta las funciones liberadoras de la música extranjera, descubriendo en las canciones el símbolo de rebelión contra la cultura imperante.

Contextualmente, en España el impulso de la “música moderna” y la inserción al mercado global, coincide con el fin de la dictadura franquista. Teresa Vilarós señala el natural

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁶ Andrés de Garay, *op.cit.*, p. 23 ss. Para comprender este proceso es importante considerar “toda la red de relaciones de competencia y complementariedad, de complicidad, dentro de la competencia, que vincula a todos los agentes interesados: compositores e intérpretes, famosos o desconocidos, productores de discos, críticos, locutores de radio, etc., esto es, a todos los que tienen ciertos intereses en la música, ciertas inversiones, en el sentido económico o psicológico, en la música, que entran en el juego, que se encuentran envueltos en él.” *Cfr.* Pierre Bourdieu, “El origen y la evolución de las especies de melómanos ” en *Sociología y Cultura*, *op.cit.*

vacío que atraviesa el país cuando en 1975, después de una larga e inútil agonía, España le pone fin a la dictadura y a las posiciones contrapuestas de franquistas y antifranquistas.¹¹⁷ Con ello desaparece la identidad de los españoles implicada en el dictador y de golpe, sin manera de reemplazarla, el vacío se hace presente. En el siguiente fragmento de una composición de Auserón, se evidencia el carácter de una generación marcada por la desesperanza, que lleva a sus espaldas, la pesada carga de una patria mutilada por la guerra:¹¹⁸

Ay de aquel que atraviesa, forastero
la frontera del sueño en esta tierra
que siempre estuvo en guerra, forastero
esta tierra no tiene corazón

Al sur huyen del suelo las raíces
detrás de un río de ruidosa plata
mojan su pico en sangre las perdices
de los amores que esta tierra mata

La mirada sus hijos escondieron
por solares perdidos y desiertos
y en lunáticos juegos aprendieron
a contar con los huesos de los muertos
[ESTA TIERRA NO TIENE CORAZÓN]

Este proceso de transición¹¹⁹ exige sobre todo el consenso como único camino hacia la democracia, en dicho consenso se encuentra implicada la “ruptura” con el pasado. Se trata de

¹¹⁷ Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto... op.cit.*, p. 60-83.

¹¹⁸ Con la caída del dictador, “España experimenta la disolución de un centro alrededor del cual se reunían y ordenaban los acontecimientos”.¹¹⁸ Se abre paso a la democracia, la evidencia de que a nadie interesan ya los proyectos utópicos de la “vieja izquierda” es innegable. Nadie piensa en las reliquias heredadas; los nuevos tiempos hacen necesaria la unión contra el enemigo común; se vuelve imperioso ocultar la memoria de los sombríos años de la dictadura y el lastre de la guerra civil. La posibilidad de construir proyectos entre ideologías antaño opuestas, la urgente necesidad de apertura al mercado global y la “europeización” española, son las nuevas estrategias.

¹¹⁹ Para tener una noción del tiempo que abarca el período transicional, me apego a los criterios de Teresa Vilarós quien divide dicho período en dos segmentos fundamentales: el primero comprendido de los años 1973 a 1982, que es el período transicional “propriadamente dicho” y abarca las siguientes fechas: 23 de diciembre de 1973, día del atentado de ETA contra el general Carrero Blanco, presidente de gobierno y mano derecha de Franco, hombre valiosísimo para el régimen cuyo papel era continuar los postulados franquistas a la muerte del caudillo; 20 de noviembre de 1975, fecha de la muerte de Francisco Franco, y por último el 23 de febrero de 1981, “momento en que el fallido golpe militar del teniente-coronel Antonio Tejero consolida en España un democracia hasta aquel momento no del todo afirmada en la psicología nacional”. La segunda época de “afianzamiento democrático”, abarca la fecha de 1982 año del triunfo electoral del partido socialista, hasta 1993, año en que se firma el tratado

borrar no sólo la figura de Franco sino la polarización de derechas e izquierdas en torno suyo.¹²⁰

El aislamiento ya no es una opción, en un momento en el que la “canción nacional” española, no sólo agotaba su creatividad, sino que debilitaba su poder de influencia social, “cuya información primordial era la exaltación y la sublimación de la organización política, económica y social del régimen”.¹²¹ Un ejemplo de este pensamiento generacional, inscrito en el desprendimiento de las ideologías obsoletas que promovieron la Guerra Civil, se entrevé en la siguiente estrofa de la canción “En el chino” de Radio Futura:

Se oye el grito de fuego
por las calles del chino
hay un loco borracho
con el rostro encendido
persiguiendo al fantasma
de la Guerra Civil [EN EL CHINO]

Siguiendo las reflexiones de Auserón, la etimología de “movida”, proviene del latín “movita” que significa “movimiento”, y del verbo “moveo” que es “mover” o “promover una sedición”. La palabra llega al castellano a través del francés antiguo “meute”, que aún hoy significa

de Maastricht para sellar la unión con Europa: “y se consolida en el mapa europeo y global, la política internacionalista seguida por el gobierno socialista de Felipe González”, *ibid.*, p. 3.

¹²⁰ Esta evolución presentada en lo político como “reforma”, se instala, sin embargo, en el inconsciente colectivo y en la práctica social, como ruptura, garantizando con ello, la convivencia política para dar paso a la libertad democrática impulsada por los imperativos del mercado capitalista. Al respecto las palabras del secretario general del PSOE (Partido Socialista Obrero Español), Felipe González, que afianzan el carácter de apertura hacia a las políticas de inserción global: “la idea que subyacía en realidad era que aquí va a haber un proceso de cambio, que no será un cambio por hundimiento total del aparato del franquismo, [sino que] será un cambio por evolución, por llamarlo de alguna forma, al que nosotros llamábamos ruptura desde luego, ruptura con el pasado, y ese cambio nos debería permitir ir aumentando los espacios [de lo que] llamábamos entonces “parcelas de libertad” para la acción política democrática, para el desarrollo de las libertades democráticas”.

Cfr. Victoria Prego, *La transición española*, cap.5, <http://www.youtube.com/watch?v=YSxpjivYSSM>, España, 1995, (consultado el 4 de mayo de 2015).

¹²¹ Cristina Tango identifica tres factores que conllevan la crisis de la “canción nacional”: “el anacronismo temático y estético de una canción forjada e impregnada de los valores de la Victoria, unos valores ya inviables en una sociedad en pleno desarrollo y con los ojos orientados hacia Europa; la falta de voluntad receptora en los jóvenes que empiezan a no participar de la mentalidad de sus padres, a no reconocerse en los recuerdos de la Guerra Civil, y que empiezan a rechazar esta música española por ser producto de la estética oficial, asumiendo nuevos códigos musicales y culturales en oposición a las formas de vida autoritarias y totalitarias; y el ingreso en el mercado nacional de la avalancha musical estadounidense y anglosajona que, al pasar, arrasa todo lo que sale a su encuentro”. *Ibid.*, p. 43.

“alzamiento”, “partida de caza” o “jauría”. En los Siglos de Oro el término “motar” se utiliza como sinónimo de “hurtar”. Este sentido se conserva durante la emergencia cultural en Madrid en los años setenta como “partida de delincuentes en pos de su objetivo, caso particular de la primitiva muta de caza”. En tal sentido, afirma el autor, la “movida madrileña” renueva el sentido ancestral de la palabra.¹²²

A fines de los años setenta la inquietud va tomando diferentes cauces: las innovaciones musicales dan cuenta de la armonía entre el rock y la canción tradicional. Agrupaciones como Triana o Lole y Manuel se asientan en la construcción del “rock con raíces”, añadiendo elementos electrónicos a las tradiciones del canto andaluz, cuyas aportaciones son ahora imprescindibles para el desarrollo de la música popular contemporánea. Las composiciones de Auserón, junto al grupo Radio Futura, del mismo modo proponen la conjunción entre la música rock y el canto tradicional andaluz, que a fin de cuentas comparten la misma raíz africana.¹²³

Los grupos empezaron a combinar la música proveniente de los países anglosajones¹²⁴ con canciones en español, descubriendo el ajuste entre la canción en castellano y los sonidos

¹²² *Ibid.*, p. 59. Impulsada por la “movida” Madrid se convirtió en la capital cultural española por excelencia. La inserción de la música moderna, la multitud de tendencias, conlleva una eclosión de grupos musicales, herederos de un estilo *after punk* y de la *new age* internacional, partícipes de “despertar social y cultural de la sociedad españolas”. Dentro de esa efervescencia cultural e ideológica, donde la exageración estética y el encuentro con el placer inmediato, fungen como principales componentes de los emergentes grupos “nuevaoleros”, la movida no se desenvuelve en un ámbito netamente internacional: en el imaginario colectivo, debido a los cambios democráticos que se estaban generando, existe no solamente el ansia modernizadora, sino también, la necesidad de afirmación para distinguirse entre el resto de los países europeos. Por ello, aunque en Madrid las diversas manifestaciones culturales, “rezumaban internacionalidad”, tenían a su vez, un afán de “casticismo” reflejado sobre todo en la exaltación de las tradiciones españolas. *Cfr.* Teresa Vilarós, *Idem*.

¹²³ Si bien consideramos el carácter fundacional del grupo Radio Futura, es pertinente mencionar a otros músicos españoles contemporáneos que exploraron la misma senda del rock y el canto tradicional andaluz. El trabajo realizado por el cantante flamenco Enrique Morente, y sus aproximaciones a la música rock con el grupo Lagartija Nick, cuyo magistral resultado se refleja en el álbum *Omega*. Una obra vanguardista sin precedentes en la cual convergen la música rock, la canción y la poesía tradicional hispánica. Véase: Bruno Galindo, *Omega: Historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*, prólogo de Santiago Auserón, Madrid, Lengua de Trapo, 2011. Destacan asimismo, el encuentro entre el guitarrista español Sabicas con el compositor británico Jeff Beck en 1966, Raymundo Amador y la conjunción blues-flamenco (*bluserías*), Kiko Veneno y su estirpe rockera, entre otros.

¹²⁴ A través de las emisoras madrileñas llegaban los elegantes discos de John Cale; la vanguardia de Brian Eno o el perturbador misterio de *June 1, 1974*, (Kevin Ayers, John Cale, Brian Eno y Nico, Londres, 1974). Entre los

heredados de los países anglosajones. Los ritmos electrificados y experimentales se ponían al día en las concurridas salas de conciertos y vaquerías. Cada día exigía una renovación; suponía un deseo constante de movilidad, de extravagancia. La volátil realidad se escapaba en la búsqueda de placer y diversión. La ciudad de Madrid se vuelve centro de integración, el movimiento surge desde la calle y es accesible a todas las creatividades, abunda la experimentación y el intercambio.¹²⁵



Figura 2. Radio Futura. Enrique Sierra, Carlos (Solrac) Velázquez, Santiago y Luis Auserón. Fuente: *La huella sonora*.

El empuje de las nuevas tecnologías y de la cultura del consumo es demasiado fuerte como para poder ignorarlo, la fascinación por la moda, el culto a la imagen, la distorsión de la realidad por la publicidad, empiezan a generar un modo de pensar y ver la vida opuesto al de las generaciones de posguerra.

Con la entrada del capitalismo en España y la inserción europea, no se consigue un proceso de reflexión en torno al pasado reciente. Se borra el pasado mediante un proceso de

norteamericanos se escuchaba a Grateful Dead; “los Stones y los Doors eran la banda sonora callejera de Madrid”. Santiago Auserón, *El ritmo perdido... op.cit.*, p. 32

¹²⁵ Cfr. Santiago Auserón en Cristina Tango, *op.cit.*, p. 22. Históricamente la “movida” se sitúa entre 1977-1985. Desde luego se conocen manifestaciones asociadas a la vanguardia antes de ese año, en las fiestas de rock de Canet de Mar como “lugar de encuentro para todo el plumerío rockero, drogota y *underground* de la Barcelona de la época”, por ejemplo, los cuadros del pintor Ocaña. Cfr. Teresa Vilarós, *op.* p. 187.

“amnesia general”, para dar paso a las políticas globales de apostar a los avances científicos y tecnológicos como vía única hacia el progreso. Ni la democracia ni la sociedad, individualizada y consumista, pudieron solucionar el problema de vacío, porque la democracia se volvió “simulacro”,¹²⁶ y el vacío se hizo más hondo: “En la movida hay siempre un problema de vacío. Es inverosímil. Por donde tires te encuentras con la nada, con eslabones que ya no existen. Es la historia de un vacío. Todo estaba a punto de ser y no ha sido”.¹²⁷

Santiago Auserón se perfila como compositor de canciones dentro del proyecto Radio Futura. La propuesta consiste en la vanguardia de sintetizadores y los sonidos eléctricos novedosos en España, acercándolos a la musicalidad de la lengua castellana, creando experiencias sonoras basadas en la multiplicidad de sentidos, que ofrecen además el conocimiento de un rock callejero y popular generador de conciencias y vehículo de espacios alternativos de comunicación más allá de los impuestos por los intereses del negocio. La música rock adquiere importancia por su condición de lenguaje incluyente. Se extiende como un sendero compartido hacia una expresión de autonomía, que construye la transformación del discurso oficial, represivo y autoritario de la dictadura, reflejando el hastío generacional hacia un régimen. Es el lenguaje desde el cual Santiago Auserón retoma los principios fundacionales de un género musical que es un fenómeno cultural de profundo influjo entre los jóvenes. Recobra la significación colectiva que se extiende hacia el canto comunitario y ritual de los afrodescendientes americanos. Al tiempo que rompe con el discurso franquista y, primordialmente, con el lenguaje de una música que pugnaba por la libertad física, pero afirmaba el encadenamiento intelectual.

¹²⁶ Cfr. Teresa Vilarós, *op.cit.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 37.

Santiago Auserón se rehúsa a permanecer en el “círculo autocomplaciente”¹²⁸ de apariencias y mentiras, para emprender el camino hacia la búsqueda de una música “fronteriza” que sintetice las tradiciones de “la España más profunda” y sus lazos con la negritud americana. En este contexto propone un discurso transgresor, subterráneo, de expresión conjunta, unificada y de realidad concreta.¹²⁹



Figura 3. Grabación del videoclip
"La estatua del jardín botánico",
Radio Futura, 1982. Fuente: madriz.com

La música rock ha sufrido a lo largo de su historia diversos procesos de adaptación y reinterpretación dentro de la industria musical. La cualidad del rock de adaptarse a cualquier lengua, impulsa dicho proceso. De modo que de ser una mera imitación del rock anglosajón, adquiere matices regionales que distinguen a los grupos, hasta consolidarse como un género híbrido. Dentro de la producción musical actual, la música rock sintetiza elementos de diversa procedencia.

¹²⁸ Cristina Tango, *La transición y su doble: el rock y Radio Futura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 107.

¹²⁹ Formulamos un ejemplo en la composición titulada “La estatua del jardín botánico” incluida en *La estatua del jardín botánico/Rompeolas* (Hispanvox, 1982). Esta canción, en palabras de Cristina Tango, representa “un antes y un después” en la trayectoria de Radio Futura. Según la interpretación propuesta por la autora, desde un punto de vista teórico-filosófico, sintetiza “la dualidad irreductible de la realidad”. Mediante distintas imágenes, la canción plantea la visión de la realidad que aliena la voluntad de los hombres transformándolos en “seres metálicos”, obedientes a las convenciones sociales y a los falsos valores promovidos por la sociedad burguesa y capitalista. En oposición, el jardín botánico plantea la posibilidad de crear múltiples “verdades relativas”, para al fin y al cabo, seguir con “el pensamiento el movimiento de los peces en el agua”. Tango propone considerar “la estatua como metáfora de la filosofía, en tanto que forma revolucionaria de oposición y de resistencia al paso del tiempo. La música como creadora de mundos ilusorios y efímeros pero habitables; y el jardín como el espacio interior del pensamiento, única herramienta que nos libera de las ataduras de una vida estéril y mecánica.” Una canción que en su momento tuvo gran representación dentro de la cultura juvenil y que ahora, como afirma el propio Auserón, “es completamente ignorada”. Véase: Cristina Tango, *op.cit.*, p. 106 ss.

Santiago Auserón no obstante, precisa las diferencias significativas entre las voces negras y sus “imitadoras” blancas. Afirma que la “negritud” es una cualidad del sonido, una “realidad invisible”. La postura del cantor blanco tiende a generar actitudes individualistas, que excluyen el medio natural y social que determinan al arte. La técnica depurada y la preparación son fundamentales para el ejercicio musical, lo cual crea profesionales de la canción que imantan al cantor popular. Este hecho se acentúa con la “intelectualización” del jazz en la década de los cuarenta, “por la influencia de los críticos blancos que le proporcionan conciencia de su valor artístico, surgen figuras que responden al prototipo del genio solitario que reclama un aura de silencio a su alrededor”.¹³⁰ Las voces negras, en cambio responden a una colectividad, consiguen combinar la técnica con la “lucidez musical”, la emoción sonora que emerge de la entraña misma del ser y que se vislumbra como reconocimiento con el otro.

Las investigaciones sobre las consecuencias de la música rock dentro de la música popular contemporánea y su impacto generacional están aún por descubrirse. Si bien la experiencia musical se ha reconocido como parte esencial de la actividad cultural de los jóvenes en la vida urbana (a partir de la cual se desarrollan diversas actividades adyacentes), la importancia del estudio del fenómeno rock, implica la consideración de los elementos socio-culturales que lo conforman y de aquellos que lo posicionan como uno de los géneros musicales de mayor alcance y aceptación a nivel planetario, además de constituir la manifestación musical de mayor influjo entre el público juvenil. En palabras de Andrés de Garay, una de las características distintivas de la práctica y la expresión de la música rock es su nivel acelerado de penetración, por lo cual no se circunscribe a un territorio determinado ni se

¹³⁰ Santiago Auserón, *El ritmo perdido op.cit.*, p. 12.

encuentra delimitada por fronteras políticas, “de ahí que podamos sostener su carácter transnacional”.¹³¹

El cantor popular urbano nos conduce a la sonoridad de lugares apartados que invocan paisajes y divinidades de América y el Caribe. Sonidos e imágenes liberadas para fecundar nuevas representaciones. El verso en español y la rítmica africana se descubren con plenitud en las composiciones de Santiago Auserón, quien consigue atrapar la “imagen sonora” que se construye en la cadencia que engendra la rítmica de los africanos y afrodescendientes en España y el Caribe y el verso popular hispanoamericano, cristalizada a lo largo de toda su obra. Concebidas en el medio urbano contemporáneo, las canciones de Santiago Auserón nos conducen a la libertad imaginativa y reflexiva. Un espacio que supone redescubrir las raíces de la música popular en perspectiva, mirando hacia al pasado:

En África hay vientos que abrasan
y vientos que secan la mente
también hay corrientes que hielan
y brumas que desatan pasiones.
El mismo aire que fecunda la selva
entierra ciudades en polvo [EL VIENTO DE ÁFRICA]



Figura 4. Portada del disco *La canción de Juan Perro*, Radio Futura, 1987, diseño: Juan Navarro Baldeweg

¹³¹ Andrés de Garay Sánchez, p. 10. El autor apunta el carácter *transclasista* de la música rock, dado que es una práctica cultural difundida lo mismo entre jóvenes de las clases sociales bajas, los hijos de la burguesía y de los sectores económicamente privilegiados. Además reconoce el carácter *trasmidiático* del género puesto que en su producción, difusión y reconocimiento, se interrelacionan distintos medios de comunicación así como diferentes industrias culturales.

1.1 Transmutación a Juan Perro. Presencia africana en la canción popular hispánica

Yo tengo un pensamiento vagabundo,
voy a seguir tus pasos por el mundo.
Aunque tú ya no estás aquí
te sentiré
por la materia que me une a ti
RADIO FUTURA



Figura 5. Afiche de la gira: "Juan Perro y Kiko Veneno vienen dando el cante", 1993, diseño: Max. Fuente: culturamas.es

Para penetrar integralmente en las intrincadas raíces de la canción popular contemporánea, Santiago Auserón ha tenido que sufrir una radical transformación. Evidenciando su carácter de cantor popular, vagabundo, proveniente de la cultura periférica, callejera, que lo consolidó como compositor de indiscutible calidad artística. Por ello, asume conscientemente su condición de trovador, incansable trotamundos que difunde la “semilla negra” de la música de los africanos y afrodescendientes transculturada en nuestro continente. Así, emulando al escritor Miguel de Cervantes, en el sentido de atribuir al perro Berganza dotes de sinigual

bailarán,¹³² Juan Perro ha querido reencarnar la escena del baile que la “imaginación popular y literaria personificó como mujer pública de leyenda que difundió su hechizo por Sevilla, por los puertos gaditanos y por las Indias Occidentales”,¹³³ cuyo embrujo africano se extiende y trasciende prejuicios de la sociedad occidental, cruza las fronteras políticas de los países y se integra a las tradiciones que a su paso encuentra:

Según entré en la taberna
Me encontré con su mirada
Como si fuera a clavarme
Alguna aguja hechizada

Coronada de un postizo
Con su delantal azul
Lucía sus dientes de oro
Como una Reina Zulú [REINA ZULÚ]



Figura 6. *Reina Zulú*, Juan Perro.
Fuente: boomline.com

El autor señala la frecuencia con que usamos apodos de animales para caracterizar al sujeto. De este modo, no sólo asociamos el obvio parentesco entre el sujeto y animal. Sino también “recuperamos cualidades humanas para otorgarles cierto valor simbólico”, como si intentáramos evocar el totemismo estimado por los antiguos, que intentaban asimilarse en los poderes atribuidos a los animales. Algunos pueblos originarios de África y América aún conservan la creencia en las cualidades mágicas de los animales. Antiguamente, el animal se convertía en “objeto sagrado”, a cuyas virtudes y poder se acogían los miembros de una tribu. Su significado ritual impedía el sacrificio del animal salvo en honor a los dioses.¹³⁴ Tal es el sentido que Auserón le concede a su trasmutación en el medio urbano. La renovación del apodo

¹³² Miguel de Cervantes Saavedra, *El coloquio de los perros*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

¹³³ Santiago Auserón, “Juan Perro y la Zarabanda”, <http://www.lahuellasonora.com/giras.php?a=juan-perro&s=1> (consultado el 19 de agosto de 2015).

¹³⁴ Cfr. Santiago Auserón *El ritmo perdido...*, p. 50. Asimismo, David Jonás Lund, “Religión y ritualidades neoafricanas. Esbozo de un eje fundamental para la permanencia cultural africana en América”, en *Afroamérica*, Jesús María Serna y Ricardo J. Solís (coordinadores), p. 134.

animal degradado en la azarosa vida citadina, donde el papel del animal se transforma en bestia de carga o fuente de alimento. En el apodo individual, el nombre del animal se convierte en atribución personal, aunque regularmente con connotaciones de sorna o burla, desvinculándose del carácter colectivo que lo caracterizaba. Transfigurada la concepción en torno al símbolo sagrado, “desprovisto casi por completo de prestigio, como un tatuaje que ha perdido significado colectivo, que responde solamente a los caprichos del destino solitario”,¹³⁵ este se desvanece.

Al renovar la concepción mágica y simbólica del animal, el sujeto se asimila con la fuerza y poder que se le atribuye:

El totemismo sería [...] algo más que una forma de organización social. El animal totémico es un doble, un espíritu ancestral que representa los lazos con la naturaleza más allá del linaje humano. Adoptar su nombre expresa un deseo de metamorfosis y de multiplicación, pero no en el sentido de la reproducción genética y lineal, sino como fenómeno de “masas” o asociación de energías a la vez en el plano físico y en el plano de los símbolos.¹³⁶

Santiago Auserón concibe apropiarse del nombre de Juan Perro, emulando a los trovadores y juglares medievales que tomando nombres de animales, recorrían el mundo compartiendo sus versos.¹³⁷ Alude con ironía al antiguo insulto “perro”, utilizado por los amos blancos para insultar al esclavo negro. Y también al tono despectivo, en que lo utilizaban para insultarse moros y cristianos.¹³⁸

Mediante un ejercicio reflexivo en torno a las raíces musicales negras, y su relación con el pasado musical hispánico, Santiago Auserón muestra sus hallazgos en sus propias composiciones, ecos de las tradiciones que configuran el pasado común. El autor recrea de este modo un espacio de confluencia natural entre la sonoridad de la lengua y la rítmica de los

¹³⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ Cfr. Martín de Riquer, *Vida y amores de los trovadores y sus damas*, Barcelona, Acantilado, 2013.

¹³⁸ Santiago Auserón, *El ritmo perdido... op.cit.*, p. 55.

afrodescendientes cubanos. Su interés primordial es encontrar la adecuación entre la rítmica de éstos y un lenguaje poético que emulará a los poetas del Siglo de Oro español:

Dedíquele una canción
que ese perro es un artista
en dramas especialista
y sabe bailar el son [A UN PERRO FLACO]

Santiago Auserón recupera la sonoridad de la lengua castellana y su ajuste rítmico. Los cantores cubanos consiguen la consonancia musical y poética que inquieta a este cantautor. Así, sus investigaciones expresan el influjo de la rítmica africana en la canción popular hispánica. Para ello se remonta a la presencia y desarrollo de las tradiciones musicales africanas en la Península Ibérica. Sus hallazgos revelan que dentro de la herencia musical hispánica irrumpe inexorablemente su carácter mestizo:

[La historia de España] hay que iniciarla descubriendo los fontanares de donde ella ha brotado o sea en las chorreras de las culturas del África Occidental y en las revueltas aguas de España. No solamente porque la música de Cuba es hija del blanco peninsular y de la negra africana, y conserva naturalmente rasgos heredados de sus progenitores [...] de España se trajeron negros a Cuba y con ellos venían en sus tambores y vihuelas una música ya amulatada en Andalucía.¹³⁹

Gracias a sus investigaciones, Auserón alcanza a vislumbrar las múltiples formas expresivas de la canción contemporánea y su flexibilidad interpretativa. De este modo sus canciones nos devuelven la inseparable relación entre música y poesía, en el lenguaje de las canciones. Su estirpe rockera lo conduce a dialogar con el *jazz*, el *soul*, el *reggae*, pero también con ciertas tesituras de los poetas del Siglo de Oro, el cante jondo y los romances populares. En *Río negro*, su disco más reciente, el compositor español sintetiza su experiencia durante un largo proceso de evolución y aprendizaje. En él descubrimos no sólo la enorme riqueza de la rítmica de los afrodescendientes del sur de los Estados Unidos y de La Habana. Además nos revela la forma

¹³⁹ Rolando Antonio Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, p. 19.

en que se desarrollan los ritmos, echando raíces, renovándose con nuevos brotes, como un rizoma:

Cuántas noches de placer
fui la sombra del amanecer
me buscaron, me escondí
no queda tierra firme
para mí

En mi barca sin timón
sólo tengo una dirección
río abajo, soledad
con la corriente vengo
a dar al mar [RÍO NEGRO]

Juan Perro conduce sus investigaciones hacia la presencia de africanos en España. La cual data de épocas remotas: “en la Península hubo negros desde su prehistoria, con los tartesios, con los romanos, con los moros y con los cristianos”,¹⁴⁰ y es común que los negros engrosaran las filas de los ejércitos de todos los pueblos antiguos que invadieron la región.¹⁴¹

Se tiene noticia de que en el siglo IX los árabes mediante el comercio de esclavos llevaban consigo negros sudaneses. Estos se ocupaban en el servicio personal o militar. En los palacios se documenta la preferencia de reyes y nobles de poseer eunucos de raza negra. Es natural pensar en la música y el canto que acompaña las actividades diarias. Un intercambio rítmico y musical cotidiano entre árabes y africanos aun no reconocido.

La nobleza morisca se deleitaba adocrinando esclavas negras y cristianas, que además de poseer una belleza legendaria, eran educadas en las artes musicales, en el canto, la danza, y la pulsación del laúd: “integrando elementos del lirismo Persa y elementos de la música

¹⁴⁰ Rolando Antonio Pérez, *ibid.*, p. 18.

¹⁴¹ Es en Oriente donde ocurre la primera síntesis del canto árabe con la tradición rítmica africana. A la conquista del territorio hispánico, los musulmanes llevan la conjunción cultural contenida en sus canciones, de sus grandes civilizaciones fundadas en Damasco y Bagdad a las ciudades de Andalucía, encontrando en la península un sustrato ibero para que se intensifique el florecimiento cultural, en particular el de los cantos populares. *Cfr.* “Santiago Auserón, Juan Perro, cátedra en el chopo de la ciudad de México”, *op.cit.*

africana, para asemejarse a las carísimas esclavas de Oriente”.¹⁴² Con el tiempo estas mujeres instruidas además en letras, matemáticas, astronomía, consideradas objeto de lujo, extienden su fama y prestigio por toda la Península, lo cual las convierte en “prototipo cultural”, modelo que inspirará a los poetas cortesanos que pronto se olvidaron de cantar las victorias de sus reyes, para dar renombre a las inestimables cantoras.¹⁴³

Los mercaderes españoles siguieron el mismo camino trazado por los árabes importando esclavos africanos. Los puertos sevillanos son centros claves del tráfico negrero “y no sólo los comerciantes de Sevilla, sino la población entera de esa ciudad se había convertido en un pueblo de mercaderes de esclavos”.¹⁴⁴

En el siglo XV los monarcas de Castilla enfatizaban en la necesidad de proteger a los esclavos negros, dado que representaban un bien “útil” para la explotación de las riquezas.¹⁴⁵ A su vez, la nobleza y las clases acomodadas se inclinaban por la posibilidad de tener esclavos negros en las casas intentando imitar el estilo de vida palaciego.

La impronta rítmica de africanos¹⁴⁶ y afrodescendientes en la Península ibérica, se muestra decisiva para el desarrollo de la canción popular hispánica. Más allá de las asociaciones de la música, la danza y el baile con los rituales religiosos de origen afro, los esclavos negros (los domingos y los escasos días de descanso), practicaban sus cantos y bailes:

No sólo se le permite al negro sus bailes y fiestas los días feriados en Sevilla sino en alguna ocasión se dio expresa orden de que éstos participarán en la fiesta del Corpus Christi, en la que,

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Cfr.* Santiago Auserón, “Santiago Auserón Juan Perro...”, *op.cit.*

¹⁴⁴ No sólo hubo negros en Andalucía, pues la esclavitud no se limitó a la sociedad bética. También hubo negros esclavos en Levante, desde antes del primer viaje de Colón a América. Si me refiero exclusivamente a la región andaluza es por su pertinencia en este trabajo, *Cfr.* Rolando Antonio Pérez, *op.cit.*, p. 23-24.

¹⁴⁵ Santiago Auserón, “Santiago Auserón Juan Perro...”, *op.cit.*

¹⁴⁶ Cabe destacar que al hablar de “música africana”, “ritmo negro”, hace referencia a una cultura que no es completamente uniforme e idéntica, sino que posee rasgos característicos correspondientes a las determinadas tradiciones regionales de cada grupo o tribu. Estas heterogéneas representaciones, se pueden no obstante homogeneizar en sus características generales y rasgos comunes, presentes en la tradición de la canción hispánica de la época y que se extienden en la actualidad. *Cfr.* Rolando Antonio Pérez, *op.cit.*

como es sabido se escenifican tradicionalmente multitud de danzas. Así ocurrió en la ciudad andaluza en el año 1497.¹⁴⁷

Una de las danzas negras populares en Andalucía, es la denominada *zarabanda*. Sus estrofas están compuestas en versos octosílabos o hexasílabos, similares a la métrica del zéjel. La zarabanda incluye dentro de los conocidos como “bailes de negros” en España. Los ritmos negros encuentran el terreno propicio para nutrirse de la tradición de la poesía cantada de la región andaluza, reavivando la herencia de los poetas moriscos y sefarditas, artesanos de la cultura popular andalusí, contribuyendo de esta forma a su transformación y difusión.



Figura 7. Representación de una danza de esclavos negros denominada “zarabanda”. Fuente: scielo.org.com

La zarabanda se caracteriza por el uso del compás ternario, los movimientos del cuerpo cargados de erotismo, los ritmos de tambor se escuchan en una sociedad que los considera salvajes y abiertamente provocativos. Del mismo modo que dicho bailes alcanza gran fama a fines del siglo XVI, a partir de este siglo los censores de la fe y las buenas costumbres prohíben practicar estos bailes:

Por ahora solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun á las personas muy honestas. Llámánle comúnmente *zarabanda*, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta; lo que se sabe es que se ha inventado en España, que la tengo yo por una de las graves afrentas que se podían hacer á nuestra nación, tenida por deshonesto y inclinada á deshonestidad, tanto, que estando en Paris oí decir á una persona grave, docta y prudente que tenía por averiguado hacían mas estrago en esta

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

parte en aquella ciudad los criados de un caballero español que allí estaba que todos los demás hombres naturales que allí vivían.¹⁴⁸

Durante el Siglo de Oro, las canciones populares de la Edad Media y los bailes como entretenimiento o como ritual, acompañados con sonidos percutidos, llegaron a las cortes y los palacios del reino. Grandes poetas cultos españoles, otorgaron especial importancia al papel de los negros en sus obras e imitaban el estilo y las características de las canciones populares, algunas de las cuales perviven hasta ahora. Las danzas popularizadas por africanos y afrodescendientes, se propagan no sólo entre las clases bajas, sino también en los ambientes cortesanos y cultos.



Figura 8. Juan Perro y la Zarabanda. Foto: Ana Pancorbo.
Fuente: tendenciasfestival.com

En las primeras décadas del siglo XX, el poeta Federico García Lorca, observa los elementos que originaron las tradiciones líricas andaluzas, e identifica el espíritu del cante jondo contenido en “el duende negro” como un extraño poder que le otorga vida. El “duende” viene del espíritu de la tierra, de la entraña y de la sangre. Ninguna emoción provoca el canto sin la

¹⁴⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es> (consultado el 5 de marzo de 2015).

presencia del duende. Es una fuerza difícil de explicar, sino mediante las emociones y que es de donde nos llega lo sustancial del arte. Al invocarlo, los *cantaores* más prodigiosos, consiguen extasiar al público al punto de “rasgarse los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito, apelotonados ante la imagen de Santa Bárbara”.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Federico García Lorca, “Teoría y juego del duende”, *Conferencias*, disponible en: <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001202.htm> (consultado el 5 de marzo de 2015).

3. La “huella sonora” de los esclavos africanos y afrodescendientes cubanos

Alabados sean los pies del viajero
la huella sonora que persigo yo
que se aleja y vuelve en alas del viento
pájaro del ánimo del pensador
JUAN PERRO

Reconociendo el ritmo negro contenido en la configuración del cante hispánico, Santiago Auserón persigue “la huella sonora” de los esclavos africanos y de los afrodescendientes en el Caribe.¹⁵⁰ Para ello el compositor español revira hacia la mayor de las Antillas. Encuentra la consonancia entre “ritmo negro” y letra de las canciones en el son acuñado por los afrodescendientes cubanos. Pues el lenguaje de los sones deriva de la poesía popular hispánica que sedujo a la sociedad del Siglo de Oro.¹⁵¹ Sólo mediante la interacción y la posterior apropiación de la lengua colonial, en su variante mayormente andaluza, impuesta a los africanos esclavizados en Cuba, condenados a la explotación y al trabajo forzado, es que se conforman las formas musicales en la Isla.

¹⁵⁰ Como señala García de León, el Caribe constituye una región con un doble carácter de “umbral”. Primeramente, por ser lugar de paso, de expansión hacia el continente y el resto de Europa, y por otro, debido al trasiego de mercancía (producción azucarera, y de materias primas y del oro y plata proveniente del Perú y la Nueva España), anunciaba lo que posteriormente conoceremos como “globalización”. Entre 1492 y 1898, la región caribeña, “logró constituir una comunidad histórica fuertemente ligada por rasgos comunes, enlazada por un sistema de circulación mercantil que conectaba entre sí las islas de las Antillas y el Atlántico, las regiones vecinas de Tierra Firme, la costa occidental de África y la península ibérica”. El conjunto diversificado de puertos marítimos de la región, conformado por fortalezas, embarcaderos, bahías y ancones, promueven el contrabando y el comercio legal e ilegal. El Caribe, comprende pues, “un espacio nuclear conformado por el mar de las Antillas propiamente dicho, con su rosario de islas mayores y menores que emergen desde la Florida y el archipiélago de las Bahamas, hasta el oriente de Venezuela, formando un arco de islas que se extiende, como la parte que sobresale del espinazo de una enorme bestia marina, a lo largo de unos 5 mil kilómetros siguiendo una dirección de noroeste a sureste. Este Caribe insular es el núcleo de la gran región y tiene una superficie de 238 400 kilómetros cuadrados, de los cuáles sólo Cuba, una de las cuatro islas mayores (Cuba, Jamaica, Santo Domingo y Puerto Rico) ocupa casi la mitad. Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos. El caribe musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI Editores, 2002, p. 22-26.

¹⁵¹ Las hablas surgidas a partir del intercambio interétnico, se empezarán a formar desde principios del siglo XVI y se desarrollarán en el XVII. Principalmente “la parla bantú” o “jerga bozal” de Cuba. Estas “variantes criollas” como indica García León, aparecen en la actualidad como “restos fosilizados” en la literatura, el teatro y en el cancionero popular. Por otra parte, la subsistencia de “sedimentos” de la poesía española del Siglo de Oro en el Caribe hispánico, ha sido demostrada en la poesía tradicional que aun hoy se canta en algunas partes de América. *Cfr.* Antonio García León, *idem*.

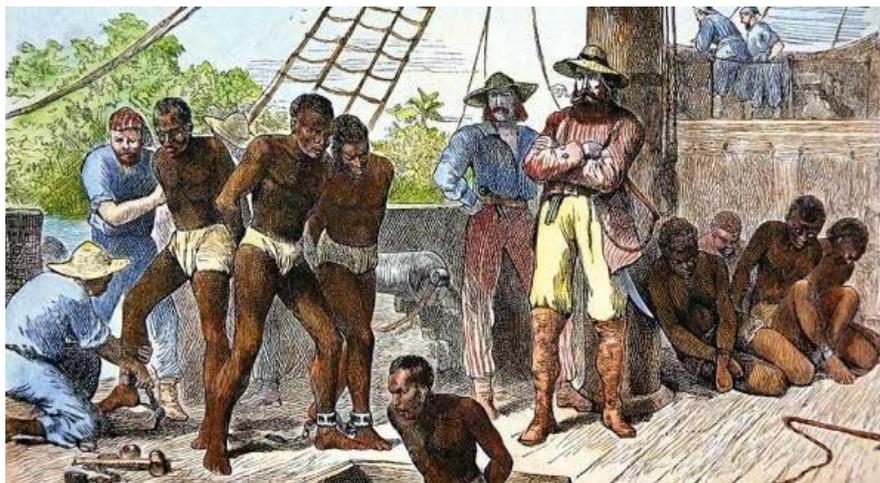


Figura 9. Desembarco de esclavos negros en América. Fuente: nuevatribuna.es

Es necesario, para comprender integralmente el florecimiento de la semilla del ritmo negro en esta nación, considerar el período de la esclavitud y las implicaciones históricas y culturales que configuran la realidad social en nuestro continente. Perseguir la “huella sonora” de los africanos y afrodescendientes cubanos, implica remontarnos al período de la esclavitud en el Caribe hispánico. La conquista de América y la infame trata negrera son hechos determinantes para el desarrollo de la cultura popular. Del sometimiento y la sujeción de seres humanos, resulta la liberación espiritual a través de la danza y la música. Alcanzar el éxtasis y el trance mediante la liberación emocional, física y psicológica es común en el espacio del ritual sagrado, donde todo es permisible.¹⁵²

El contacto racial debido a la colonización surge bajo la relación de dominio ejercida por los conquistadores europeos a los nativos americanos, los esclavos negros y los inmigrantes asiáticos, cuya fuerza de trabajo impulsa la productividad de la economía de las plantaciones. En

¹⁵² Cfr. Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, prólogo de Jean-Paul Sartre, traducción de Julieta Campos, Fondo de Cultura Económica, p. 50.

tal sentido, como señala Glodel Mezilas,¹⁵³ el intercambio ocurre en un espacio de destrucción, racismo y anulación del otro, a un estado de animalidad casi total. El contacto entre colonizador y colonizado implica una relación de dominación y sumisión en la cual sólo “hay lugar para el trabajo forzoso”.¹⁵⁴ La colonización y la esclavitud africana suponen el exilio y el destierro que sufren los africanos desarraigados, lo cual naturalmente se refleja en el discurso musical.¹⁵⁵

Los campos cubanos se regaron con la sangre derramada de los habitantes originarios de la Isla. Descritos como tribus mansas y pacíficas, fueron no obstante perseguidos y humillados por el colonizador español. Estudios recientes revelan la presencia de elementos sobre todo taínos en las prácticas culturales cubanas.¹⁵⁶ Ricardo J. Solís afirma que hubo contacto entre los pueblos vernáculos y esclavos negros cimarrones o libertos. Las relaciones entre colonizados se

¹⁵³ Glodel Mezilas, “Memoria, herida colonial e identidad en el discurso caribeño”, en Jesús M. Serna Moreno y Ricardo J. Solís, *Afroamérica. Historia, cultura e identidad*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, p. 86.

¹⁵⁴ Aimé Césaire, *Discurso sobre el colonialismo*, traducción Mara Viveros Vigoya, *et al.*, (colección Cuestiones de Antagonismo), Madrid, Ediciones Akal, 2006.

¹⁵⁵ La venta de esclavos en las colonias americanas se prolonga durante casi cuatrocientos años. Este hecho es ciertamente el “proceso coercitivo de seres humanos más gigantesco que haya conocido la historia”. *Cfr.* Ricardo J. Solís, *op.cit.* p. 90. En Cuba particularmente, los cargamentos de esclavos se dirigen hacia las plantaciones. El sistema de plantación y producción de azúcar, café, tabaco, algodón, enriquecía a las potencias invasoras en el Caribe. *Cfr.*, Frantz Fanon, *op.cit.* Según las investigaciones de Solís Herrera, la referencia más antigua que se tiene sobre la llegada de un cargamento de negros a América procedente directamente de África data de 1518, y el último desembarco fue en 1873, en la costa sur de Cuba desde donde fueron trasladados los esclavos al ingenio azucarero «Jaraguá», cerca de la actual ciudad de Cienfuegos”. *Ibid.*, p. 92.

¹⁵⁶ Los hallazgos de Ricardo J. Solís, demuestran rastros indígenas en las prácticas santeras afrocubanas como el uso del tabaco en ceremonias rituales; o bien, sus conocimientos de herbolaria y medicina tradicional heredadas a los negros, así como las contribuciones de Jesús M. Serna Moreno quien enfatiza el papel determinante de los nativos taínos durante el proceso de adaptación al medio natural de los nuevos habitantes, africanos y europeos. De este contacto primario se constituye lo que el autor considera una “protoetnia” cubana, que impulsa el desarrollo del organismo sociocultural autónomo posteriormente conformado en la isla. Serna Moreno afirma que el aporte “unificador y movilizador” de estos pueblos es el indígena. Según las investigaciones del autor aun hoy es posible identificar a muchos descendientes de pueblos originarios de América que reconocen su origen. Jesús M. Serna Moreno, *Cuba: un pueblo nuevo. Herencias etnoculturales en la región oriental*. México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, (colección Historia de América Latina y el Caribe), 2007.

establece en múltiples espacios: “en los lavaderos de oro, el trabajo agrícola, como servidumbre en la casa de los amos. El indio en calidad de encomendado y el africano como esclavizado”.¹⁵⁷

La mano de obra africana, convierte a la Isla en una sólida economía, decisiva para el abastecimiento de materias primas a toda América y Europa.¹⁵⁸ El investigador cubano Fernando Ortiz, destaca los hechos de crueldad en el trato hacia los esclavos africanos, perseguidos como animales y capturados por caciques africanos en complicidad con los tratantes europeos:

Los reyezuelos del litoral por sus propias fuerzas o ayudados por los mismos mercaderes de carne humana se hicieron intermediarios de la mercancía abominable entre los buques de la trata y los pueblos del interior, donde se cazaba al hombre para traficar con su libertad, como se cazaba al elefante para comerciar con el marfil de sus colmillos.¹⁵⁹

Los testimonios recogidos por Fernando Ortiz narran escalofriantes sucesos de castigo y mano dura contra los esclavos. Las condiciones de la esclavitud eran en exceso crueles y opresivas. El castigo más usual, menos costoso y aun reconocido por derecho era el de los azotes.¹⁶⁰

Como se sabe, los tratantes se apoderaban de la vida de los esclavos y traficaban con ella.

Los afrodescendientes eran vistos como mercancía desde su nacimiento y comerciados como

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 62. Consideramos la presencia de elementos vernáculos taínos asentados en la zona oriental de Cuba, particularmente su influjo en el son montuno, la música campesina o “guajira”, y en instrumentos “como las maracas, ocarinas”, Jesús Serna Moreno, *op.cit.*, p. 55.

¹⁵⁸ En el Caribe, el tráfico de mercancía humana, el comercio marítimo, el intercambio comercial, la interferencia de piratas y el contrabando, que “por sobre la rigidez institucional y exclusivista de la Corona española facilitan los intercambios y el tráfico material y sus productos, favoreciendo el trasiego inmaterial de la música, el teatro, el folclor cantado, los juegos, y todo tipo de influencias de ida y vuelta entre América, Europa y África”. Dada su naturaleza “esponjosa”, al incorporar todos los elementos que transitan y se expanden por sus aguas, el área cultural caribeña adquiere mayor coherencia hasta el siglo XVIII. Antonio García de León, *op.cit.*, p. 43 ss.

¹⁵⁹ Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1996, p. 93-94. Los esclavos eran transportados con grilletes en el cuello y en los pies para ser vendidos y embarcados hacia Europa en un inclemente y prolongado viaje, lo cual era sólo el principio del atroz calvario. El etnólogo cubano narra aterradoras historias documentadas en diarios y crónicas de la conquista, donde el negro fue tratado con brutalidad. Después de sufrir las peores humillaciones antes de ser vendidos, el destino que les esperaba con sus nuevos amos era igualmente inhumano. Vendidos en los mercados de esclavos, esperaban turno para ser llevados a las plantaciones o las ocupaciones urbanas. La esclavitud en los campos era aún más penosa. En las plantaciones los esclavos eran destinados al cultivo y la cosecha de la caña, condenados a trabajos extenuantes y a dormir escasas horas hacinados en míseros barracones.

¹⁶⁰ *Cfr.* Fernando Ortiz, *op.cit.*, p. 156 ss.

animales. Nada había para el esclavo negro en la sociedad colonial, salvo explotación, enfermedades, humillación y violencia. Sufrían el desprecio de los colonizadores quienes consideran a los negros una raza inferior. Los niños eran igualmente explotados. Múltiples historias documentan crueles vejaciones contra niños y niñas esclavas. Estas últimas violadas por los tratantes y después entregadas a los amos europeos para ser víctimas de explotación sexual y abuso físico. Los hijos de esclavas negras, criollos y mulatos, sufrían el mismo destino de esclavitud.¹⁶¹

La síntesis etnocultural¹⁶² se refleja de manera particular en las danzas, los cantos, los instrumentos y la enorme variedad de formas musicales que florecen por la simiente inagotable de las tradiciones de los esclavos africanos.¹⁶³ La base de la música afrocubana deriva de tres principales fuentes africanas fundamentales: el abakuá,¹⁶⁴ la santería y las religiones bantúes.¹⁶⁵

¹⁶¹ Cfr. Fernando Ortiz, *Los negros esclavos op. cit.* Según la tipología propuesta por Darcy Ribeiro, los distintos grupos étnicos capturados en África para usar su fuerza de trabajo para la explotación de la tierra, al cabo de los siglos, se constituyen “pueblos nuevos” en ciertas partes de América Latina. Apartados a la fuerza de su tierra natal durante la colonización en América, trasladados en masa a un territorio despoblado para sostener una economía de tipo esclavista y hacendaria. Las condiciones de extrema represión, absoluta degradación y de anulación del otro reduciéndolo a la condición de bestia, la aniquilación masiva de seres humanos, la devastación patrimonial y cultural de sociedades tecnológicamente menos avanzadas, son consecuencia del supuesto progreso científico y tecnológico, y de la ambición de los países colonialistas y neocolonialistas. Cfr. Darcy Ribeiro, *Configuraciones histórico-culturales de los pueblos americanos*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1981, p. 21. Estos acontecimientos son la base de las “configuraciones” histórico-sociales que conforman entidades étnicas diferenciadas, resultado de un proceso transcultural dinámico y permanente. Estos pueblos trasplantados conforman entidades sociales nuevas, “distintas de sus matrices étnico-raciales constitutivas”, evidenciando asimismo la “conjunción, deculturación y fusión de matrices étnicas, africanas, europeas e indígenas”, p. 23-37. En Cuba, estas entidades diversas conforman la sociedad y la cultura, diferenciada, diversa e identitaria. El autor señala que los pueblos nuevos son la configuración sociocultural más numerosa y característica de América. En esta categoría se enmarcan brasileños, venezolanos, colombianos, antillanos, una parte de América Central y del sur de Estados Unidos, p. 24.

¹⁶² De manera más específica, Darcy Ribeiro puntualiza los procesos de “descharacterización” étnica sufrida por los esclavos africanos. El primero, la *deculturación* es el proceso en que grandes contingentes humanos son trasladados por sometimiento a un territorio nuevo, para ser empleados como mano de obra en empresas extranjeras. Para lo cual deben abandonar su patrimonio cultural y adoptar nuevas formas impuestas por el colonizador. La aculturación tiene lugar cuando comienza a consolidarse “un nuevo conjunto de comprensiones a los dominadores a los dominados”; es decir, se termina por imponer un nuevo orden en la forma de pensar, de hacer y de creer, que permita la explotación económica y la convivencia social, p. 12.

¹⁶³ La mayoría de los esclavos provenían de la costa occidental de África. Así, “los españoles preferían a los yorubas, los ingleses a los ashantis, los franceses a los dahomeys, y los portugueses a los senegales”. Luc Delanoy, *op.cit.*, p. 36. El ingenio fue el infausto medio en el cual se hizo posible el desarrollo de la cultura y la cosmovisión que arraiga el africano en el refugio de la memoria. Los mitos y creencias que sostienen el universo,

Si bien la pérdida de contacto directo con África impactó profundamente en la evolución de las culturas africanas, abriendo grietas imposibles de cerrar, los esclavos no renunciaron a sus creencias ni fue posible para el conquistador arrancar aquello que se arraiga en el espíritu y en la memoria. En el monte caribeño se refugiaron los dioses y orishas africanos, ahí acuden los afrodescendientes a suplicar favores o agradecer las dichas con rezos y tambores. Los esclavos africanos con sus dioses y su música reconstruyen en Cuba su memoria fragmentada. No obstante, como indica Luc Delannoy, la trata negrera fracturó de tal modo la cultura y las tradiciones africanas, y se prolongó por tanto tiempo que fue imposible verlas renacer.¹⁶⁶

Un modo de preservar las prácticas culturales y creencias religiosas fue la instauración durante el período colonial de “cabildos de nación”, los cuales permitían fomentar la división interétnica entre los esclavos africanos. Así, las autoridades coloniales conseguían mixtificar a los esclavos y evitar posibles revueltas. Este tipo de “cofradías” funcionaban como medio de apoyo entre los esclavos. La división étnica en estas asociaciones permitió la integración intertribal mediante la práctica de rituales religiosos que se expresan en la acción revolucionaria de la música, el canto y la danza: “Formas milenarias de manifestación afro”.¹⁶⁷ Asociadas a lo

que dan sentido a su existencia. Los esclavos hacen germinar en tierras americanas aquellas ideas que ordenan y explican todo lo que hay en el mundo, que lo trascienden y lo ubican dentro de una colectividad. Los mitos son un elemento homogeneizador de los ideales esclavos. Éstos contribuyen a formar una conciencia moral, social y política que cohesionan a las clases oprimidas, determinante durante la lucha por la Independencia. *Cfr.*, Miguel Barnet, “El azúcar”, en Luz María Martínez Montiel (coordinadora), *Presencia africana en el Caribe*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 181.

¹⁶⁴ El abakuá también se conoce en Cuba como ñañigo. No es propiamente una religión sino una sociedad secreta exclusiva de hombres. Estos esclavos provenían de la región que se extiende desde el río Níger y Camerún. Invocan a las divinidades mediante el toque de tambores cuyo uso está reservado para los ritos sagrados; tocarlos en público representa una profanación. Los abakúas consideran sagrados todos sus instrumentos musicales y ninguno puede ser tocado sin antes ser sometido a un rito de iniciación; Luc Delannoy, *op.cit.*, p. 40.

¹⁶⁵ La región africana bantú abarca todo el Congo y Angola. En Cuba, la religión bantú se inserta en la diversidad y el sincretismo con diversos ritos africanos y el catolicismo. Véase: Luz María Martínez Montiel (coordinadora), *op.cit.*

¹⁶⁶ Luc Delannoy, *idem*.

¹⁶⁷ David Jonás Lund, “Religión y ritualidades neoafricanas. Esbozo de un eje fundamental para la permanencia cultural africana en América”, en Jesús María Serna y Ricardo J. Solís, *Afroamérica. Historia, cultura e identidad*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2012 p. 130.

religioso, constituyen una expresión liberadora cuyo punto álgido se manifiesta mediante el trance y la comunicación con los dioses.

En Cuba, los afrodescendientes conservan el culto a los ancestros y a la muerte misma por representar el fin del sufrimiento. Sus cantos imploran a las divinidades sus “deseos, sus demandas y reivindicaciones”. Lo religioso según David Jonás Lund, es el sentimiento más arraigado entre los afrodescendientes.¹⁶⁸

Los pueblos ribereños del Níger, particularmente los yorubas o nagós, en Cuba conocidos por *lucumís*, nos trajeron con sus complicadas creencias religiosas los tambores, canciones y danzas de sus ritos vetustos, que aún resuenan intactos bajo el cielo de América para implorar favores a las divinidades del África.¹⁶⁹

Por otro lado, Fernando Ortiz documenta el modo en que la expresión del canto se liga íntimamente con la vida cotidiana de los africanos y los afrodescendientes caribeños.¹⁷⁰ Especialmente en las duras condiciones de los ingenios, los esclavos negros que trabajaban bajo el sol inclemente durante más de veinte horas diarias,¹⁷¹ no cejaban su natural inclinación al canto.¹⁷² Durante el extenuante trabajo, bajo el ojo vigilante del temible mayoral, los esclavos se

¹⁶⁸ Cfr. David Jonás Lund, *idem*.

¹⁶⁹ Fernando Ortiz, *Los negros esclavos...*, *op.cit.*, p. 226.

¹⁷⁰ García de León apunta el papel determinante de la música en todas las celebraciones religiosas coloniales, en las cuales las personas de cualquier condición se entretenían componiendo y recitando versos improvisados “siguiendo la respiración del fraseo del español hablado, la casi natural forma octosilábica de la oración”; o bien, se organizaban *justas poéticas*, a las que concurrían todo tipo de personas y con diversos oficios, “las retahílas de los juegos populares, los romances y las comedias satíricas, circulaban por doquier de boca en boca”, p. 134. En Cuba –y en general en toda el área del Caribe–, la multiplicidad de influencias e intercambios conforma una música nueva, “con las resonancias, la rítmica y el timbre africano, con la riqueza de la musicalidad y la literatura cantada en el «castellano atlántico» y recuperando permanentemente los elementos indígenas de cada región”. Así pues, a partir de este proceso de transculturación se crean nuevas formas de la poesía y la música, que dieron lugar a nuevas complejidades culturales. Por tanto, la cultura forjada durante la época colonial y desarrollada en la conquista y en los posteriores procesos de dependencia, se construye mediante un proceso de selección y reorganización creativa, a partir de elementos ya presentes. De modo que la conquista no es pues, “un proceso unívoco, de simple implantación por la fuerza, sino un momento crítico que permite la interacción múltiple en diversas direcciones, circunstancias y ritmos históricos, en donde muchas veces los conquistadores resultan a su turno conquistados”, *op.cit.*, p. 47.

¹⁷¹ Cfr. Miguel Barnet, *Biografía...* *op.cit.*, p. 36.

¹⁷² La conga es una forma musical que tiene su origen en la época colonial, cuando los esclavos asistían a las celebraciones permitidas por las autoridades. En los pueblos cercanos al ingenio se celebraban el *Corpus Christi* y el Día de Reyes. Los domingos de descanso los esclavos se “desbordaban en el canto”, las danzas y los toques de tambor. En este contexto se origina el género *conga* como uno de los más antiguos germinados en Cuba y de los

expresaban mediante el canto, lo utilizaban como paliativo. El antropólogo cubano registra la innata musicalidad de los negros en los ingenios azucareros:

No hay suceso en los ingenios, enlazado de alguna manera con la vida de los negros, que no se refiera alegre o tristemente en sus canciones. Si el buey brioso y bello, que todos se disputan por tener en su carreta, ha muerto, en un día abrasante, de gangrena [...] si en los cañaverales ha prendido fuego, y con afanoso trabajo ha sido menester atajar aquel mar de llamas; si las crecientes del río han arrastrado con el maíz, con el arroz, o con la caña acabada de sembrar en sus márgenes; si una seca o unos aguaceros horrorosos amenazan las cosechas; si el compañero, que solitario en los campos estaba desmochando palmas, si la vaca bermeja, si la puerca de hocico blanco, si la yegua más hermosa del potrero ha parido; la letra de las canciones lo dirá cuando se esté chapeando o cortando caña.¹⁷³



Figura 10. Celebración del día de Reyes en la Cuba colonial.
Fuente: habanaelegante.com

Por lo anterior, considero pertinente retomar la perspectiva de Ricardo J. Solís, y situarnos desde el “África de América”, es decir, comprender las causas históricas que determinaron la presencia de africanos y afrodescendientes en América, y su influjo revolucionario en el desarrollo socioeconómico y cultural de nuestro continente.¹⁷⁴

más importantes en la formación de la cultura musical cubana. *Cfr.* Helio Orovio, *Música por el Caribe*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2007, p. 116.

¹⁷³ Fernando Ortiz, *Los Negros esclavos op.cit.*, p. 98.

¹⁷⁴ Ricardo J. Solís Herrera, *De la mano de changó*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 37-38.

Si bien en 1886 se proclama formalmente la abolición de la esclavitud en Cuba,¹⁷⁵ la colonización española hereda una sociedad clasista y discriminatoria. Durante la Independencia la diferencia de clases y el racismo se profundizan debido a la consolidación económica de una minoría criolla marcadamente privilegiada. El otro sector dominante se encontraba en la clase pequeño-burguesa colonial que permanecía en Cuba y ascendía con dificultades.¹⁷⁶ Los sectores “bajos” conformados por esclavos libertos, y su descendencia igualmente de raza negra, experimentan la libertad en la exclusión y la miseria. La economía hacendaria en su forma “libre” continuaba utilizando la fuerza de trabajo, sin cadenas visibles, pero bajo similares condiciones de explotación. El influjo colonial condiciona todos los aspectos de la vida social y cultural: la familia, la religiosidad, la nación misma. Según el musicólogo cubano Argeliers León dichas circunstancias, (más dos procesos socioeconómicos determinantes acaecidos hacia el fin de siglo, uno de ruralización¹⁷⁷ y otro de urbanización), “delinearon” los rasgos de la cultura musical expresada plenamente en el siglo XIX.¹⁷⁸

Mientras en la vida cotidiana burguesa existe la distinción entre blancos y negros a un grado de completa humillación y segregación, en los ambientes de la “mala vida” era común para negros y blancos, sin distinción de colores, el intercambio étnico y psíquico. Durante la juerga, en la vida nocturna, y los ambientes de mala fama, los blancos pertenecientes a familias

¹⁷⁵ Después de la abolición definitiva de la esclavitud, tuvo lugar una gran emigración de cubanos hacia Nueva Orleans, llevaron consigo la contradanza habanera, que será influjo determinante en el ragtime y el blues. En contacto con los músicos norteamericanos, los cubanos “aprenden los primeros rudimentos del blues, el banjo y el *fox-tot*”. Luc Delannoy, *op.cit.*, 43.

¹⁷⁶ Argeliers León, “Introducción”, en Helio Orovio, *Música por el Caribe*, *op.cit.*, p. 11.

¹⁷⁷ “Proceso por el cual las actitudes y las prácticas rurales se transfieren a la conducta urbana”. Es importante destacar que “Lo rural no puede ser entendido como antagónico de lo urbano, ni la sucesión del uno por el otro, sino que deben concebirse como diferentes prácticas, valores, entornos y modelos que coexisten”. Karen Abé, “Ruralización”, <http://independent.academia.edu/KarenAb%C3%A9> (consultado el 29 de julio de 2015).

¹⁷⁸ *Idem*. Es interesante analizar las impresiones del afrodescendiente cubano Esteban Montejo sobre la experiencia libertaria en Cuba: “A los barracones les habían quitado los cerrojos y los mismos trabajadores habían abierto huecos en las paredes para la ventilación. Ya no había el cuidado de que nadie se escapaba ni nada de eso. Ya todos los negros estaban libres. En esa libertad que decían ellos, porque a mí me consta que seguían los horrores. Y había amos, o mejor dicho, dueños, que se creían que los negros estaban hechos para la encerradera y el cuero”. Miguel Barnet, *Biografía...*, *op.cit.*, p. 60.

burguesas, buscaban cobijo entre la sensualidad de las mulatas, quienes exacerbaban el deseo carnal danzando a ritmo de tambores.¹⁷⁹ Es sabida la frecuencia de la unión entre negras y blancos. Eran pues las mulatas “las sacerdotisas más fervorosas de la deidad que las trajo al mundo, del amor libre”,¹⁸⁰ las reinas de los bailes, que “competían con las negras en llevar vestidos claros y vistosos, ajorcas y pendientes de grandes aros, mientras los hombres sudaban en sus ‘chupas de lienzo, dril o arabia’, sin quitarse el sombrero de paño”¹⁸¹ cuando la mayoría de los músicos eran negros y los bailes de tambores eran la diversión principal para los criollos.

Las configuraciones sociohistóricas que conforman a la nación cubana se desarrollan en la opresión y el sometimiento. En todo el mundo atestiguamos los efectos devastadores del dominio colonialista. Las revoluciones tecnológicas ocurridas a partir del siglo XVI impulsan procesos civilizatorios sucesivos. La primera, la revolución mercantil se evidencia en la expansión colonialista de pueblos ibéricos y de toda Europa en ultramar. La segunda, la revolución industrial, impulsada mundialmente a partir del XVIII, estructura a la sociedad en función de la industrialización y la expansión imperialista. Esto conlleva a la conquista de amplios territorios poblados o el traslado forzoso de población esclava. Dada la relación desigual y de extrema violencia entre dominado y dominador, entre esclavo y amo, así como la explotación indiscriminada de recursos naturales y la inequitativa distribución de la riqueza, la implantación de dichas revoluciones se genera de manera desigual en los países colonizados que afectan:

La revolución mercantil creó las primeras civilizaciones de dimensión mundial; la revolución industrial constituyó –y aún hoy constituye– en los ámbitos socioeconómico y cultural la fuerza

¹⁷⁹ Según Vicente Francisco Torres, las danzas sensuales representadas en la rumba, se originan durante la época de la trata, las cuales “sirvieron para acompañar ritos de la fertilidad, y el fuerte contoneo de las caderas obedece también a que se bailaba con los grilletos puestos en los tobillos”, *La novela bolero Latinoamericana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p. 43.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸¹ *Idem.*

uniformante principal volcada a la integración de pueblos muy diversos en una civilización común.¹⁸²

Las manifestaciones musicales autónomas desarrolladas en Cuba, son resultado del proceso de transculturación producido en un medio multirracial y multiétnico. En el ámbito de la música y el canto son síntoma y expresión de la clase de los explotados. La liberación es parte intrínseca en la expresión artística. La música, la danza y el canto como rituales sagrados o como deshago son del mismo modo liberación espiritual. La expresión del canto en la lengua que el conquistador impone, evidencia la sujeción del otro. No obstante, esta imborrable huella ibérica será el medio que mejor sabrá expresar las glorias y desventuras de las clases marginadas, el testimonio de su paso por el mundo.¹⁸³

Para Santiago Auserón el camino recorrido con Radio Futura marca la línea definitiva de su porvenir como músico. La obra publicada en conjunto *La canción de Juan Perro* (Ariola, 1987), sintetiza la musicalidad del verso en castellano, mediante un lenguaje cristalino, para crear conexiones con el público donde actúen los sentidos y las emociones, con las tradiciones sonoras y el “pulso”¹⁸⁴ de África, resultado de sus investigaciones en torno a las expresiones cubanas y caribeñas, la música rock y las composiciones desarrolladas por los negros norteamericanos a

¹⁸² Darcy Ribero, *op.cit.*, p. 15. Estos procesos civilizatorios constituyen la base de la uniformidad que el capitalismo implanta. Así la expansión colonialista revela la intención de homogeneizar las sociedades intrínsecamente diversas. La destrucción de la flora y fauna, la reordenación del entorno natural, el genocidio de miles de etnias y culturas, la imposición de mitos y supersticiones, el mestizaje racial, la imposición lingüística – implantación de formas de ver y entender el mundo–, muestran el modo en qué se producen estos cambios.

¹⁸³ En la región caribeña y su contexto amplio surgen “un nuevo género de trovadores, músicos y poetas que encarnaban sobre todo la expresión de los criollos, los mestizos, los sectores de origen africano y peninsular, quienes fueron difundiendo y creando nuevas formas a partir de los modelos que eran comunes en la Península, creando a su vez, nuevas formas arquetípicas[...] las formas literarias, fundamentalmente andaluzas, fijan ciertos elementos a partir de ciertas preferencias de ritmo poético que estaban ya contenidas en los romances, la poesía hispano-árabe, las octavas reales, las redondillas y las décimas, aproximándolas en mayor o menor grado a las variantes criollas afroespañolas, que a su vez tenían otras raíces fincadas en la tradición de la poesía cantada de los mundos africanos. Todas estas formas predilectas se remiten en última instancia a la frase octosilábica, tan característica del habla normal castellana y galaico-portuguesa, o también otras formas como la irregular seguidilla derivada del zéjel árabe-andaluz”. Antonio García de León, *op.cit.*, p. 49-50.

¹⁸⁴ El pulso es regularidad en el sonido, “un orden repetitivo donde se reconocen unidades rítmicas”, tal como los latidos del corazón. La velocidad al ser acelerada o disminuida, provoca un movimiento que puede ser rápido, medio o lento.

partir del pasado siglo, como el *blues* y el *jazz*. La obra nos encamina hacia apartados territorios donde las fronteras unen a los pueblos para recuperar la memoria musical que compartimos.

Convencido de que la sonoridad hallada en el son cubano es el camino a seguir para conseguir la síntesis de los ritmos negros y la poesía tradicional hispánica, Juan Perro emprende un viaje de reconocimiento hacia la isla de Cuba. Si los jóvenes de su generación fueron seducidos por la rítmica afroamericana cantada en una lengua extranjera, es porque se reconoce lo foráneo como propio, en función de una identificación con las propuestas de liberación ideológica y corporal que propone la música rock. Entre sones negros y mulatos, Santiago Auserón descubre la correspondencia del verso cubano y la poesía popular hispánica. Su hallazgos lo encaminan hacia la construcción de un lenguaje que arraiga sus raíces en los estribillos cantados en el al-Andalus, la poesía popular del Siglo de Oro español, y la polirritmia de los afrodescendientes cubanos, vinculado a su vez con la música rock y los avances tecnológicos.

2.1 Poetas soneros: configuración del son cubano y su proyección internacional

¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
Iré a Santiago.
¡Oh cintura caliente y gota de madera!
¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!
Iré a Santiago.
Siempre he dicho que yo iría a Santiago
en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Brisa y alcohol en las ruedas,
Mi coral en la tiniebla,
iré a Santiago.
El mar ahogado en la arena,
calor blanco, fruta muerta,
iré a Santiago.
¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
Iré a Santiago.
FEDERICO GARCÍA LORCA

La historia demuestra que no hay pureza en nada. Y lo mismo que las canciones, las sociedades se construyen en el mestizaje y el intercambio. Cada elemento cultural en contacto influye en la configuración de nuevas representaciones. Aunque esto implique sometimiento y dominación.

La consolidación de la nación cubana trajo consigo la diversificación y multiplicación de formas musicales que afirmaron su identidad cultural. Debemos considerar la música cubana dentro de un universo musical mayor que se extiende a nivel internacional. La música cubana se consolida gracias a la diversidad de elementos culturales en contacto, esto es “una vasta materia”¹⁸⁵ existente en el seno de la cultura popular, cuyas “raíces se entretajan al punto de constituir un organismo nuevo”¹⁸⁶.

Como hemos visto, la música tradicional cubana se gesta en las zonas rurales de las Isla. La creación popular florece en las capas sociales inferiores y en las zonas urbanas marginadas o correspondientes a la periferia. Este “campo de creación”, tal y como lo denomina García Alonso, por ser el “campo” un espacio específico e identificable, pero permeable a la selección

¹⁸⁵ Maritza García Alonso, *El ámbito musical habanero de los 50*, La Habana, Centro de Investigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003, p. 25-30.

¹⁸⁶ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 58.

y asimilación de nuevos elementos,¹⁸⁷ se crea y se mantiene mediante una función de uso particular. Lo cual le concede una cualidad de cierto modo “utilitaria” a la obra musical, en el sentido de que ejerce un papel fundamental en el desarrollo sociocultural humano.

Las oleadas migratorias a la capital, el desarrollo industrial y tecnológico, ponen en contacto a los grupos sociales rurales con las masas obreras y el proletariado urbano, principalmente en La Habana. Es cuando se originan las transformaciones que dan vida a nuevas representaciones de la canción popular asociadas a la misma raíz africana.

Del tránsito de una región a otra, del desplazamiento del campo a la ciudad, el amplio contenido de elementos transculturados se interiorizan en un medio intercultural e interétnico del cual surgen y convergen formas diversas: guajira, rumba, guaguancó, son montuno, “música carnavalesca, (charangas, parrandas, comparsas), músicas de los inmigrantes haitianos, jamaíquinos y chinos, música ritual y profana abakúa, bantú, yoruba, etc.”¹⁸⁸

Esta diversidad de géneros y expresiones populares, asienta la identidad musical en la Isla, misma que se consolida mediante una noción trascendental en la formación de la identidad cubana, la cual engloba su amplio universo sonoro: la música afrocubana.¹⁸⁹ La conciencia de la identidad nacional forjada en el influjo determinante de la cultura africana y de los

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ Maritza García Alonso, *op.cit.*, p. 25-26. Durante la rebelión haitiana en 1801, huyeron hacia Cuba cerca de 3000 esclavos, se refugiaron en la región oriental de la Isla “y aún hoy sus descendientes mantienen varias de sus tradiciones musicales”. Es interesante señalar que gran parte de esclavos emigraron también hacia Nueva Orleans ejerciendo un importante influjo en la conformación del jazz. *Cfr.* Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino, ¡Caliente! Una historia del jazz latino*, traducción de María Antonia Neira Bigorra, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 30-31.

¹⁸⁹ Jesús María Serna Moreno enfatiza el carácter nacionalista que caracteriza a intelectuales y artistas después de la Revolución: “El triunfo de la Revolución cubana exaltó la conciencia de una cubanía que recuperaba de manera definitiva su carácter popular y la plena asunción de la presencia etnocultural afrocubana. Los trabajos fundamentales de Fernando Ortiz, desde la etnología; Julio Le Riverend, desde la historia; Moreno Fragnals, desde la historia económica; Alejo Carpentier desde la literatura y la musicología; entre muchos otros, fueron decisivos para reforzar desde la teoría y la producción académica este sentimiento y conciencia de identidad nacional”. Jesús Serna Moreno, *Cuba: un pueblo nuevo. Herencias etnoculturales indígenas en la región Oriental*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 19.

afrodescendientes cubanos, impulsa su reconocimiento y contribuye a la integración del negro socialmente discriminado, al tiempo que revela la riqueza de sus tradiciones musicales.

Respecto a la forma musical que nos concierne, el son cubano, sabemos que nace en el Oriente de Cuba, en las zonas rurales de Baracoa, Guantánamo y las áreas suburbanas de Santiago.¹⁹⁰ Donde nacen también los rústicos treses que lo caracterizan y para cuya construcción se utilizaba una caja de madera que servía para “envasar bacalao, el brazo de madera y tres cuerdas hechas de curricán encerado”.¹⁹¹ Los sones se escuchan por primera vez en el humilde monte, espacio esencial en la cosmovisión de los afrodescendientes, lugar sagrado donde habitan los dioses. Por ello le llaman también “montuno” o “son montunero”.¹⁹²

En esta zona oriental de la Isla, durante el siglo XIX, se entrecruzan circunstancias socioeconómicas y elementos culturales que intervienen la configuración del son. Al complejo hispanocubano habría que agregar el aporte de los inmigrantes haitianos que perfilarán la forma definitiva de este género musical.¹⁹³

El son (música, canto, baile y “ambiente”), basa su estructura en la copla,¹⁹⁴ la cual en ocasiones remata con un diálogo y un estribillo, o alternando copla-estribillo, textos breves que remiten a lo insular y al entorno cotidiano. Con frecuencia los sones cubanos se interpretan en forma de décimas -estrofas de diez versos octosilábicos cada una, de rima consonante-, como

¹⁹⁰ Helio Orovio, *op.cit.*, p. 92.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹² *Cfr.*, Radamés Giro, (selección y prólogo), *Panorama de la música popular cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1995, p. 16.

¹⁹³ *Cfr.*, Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, *op.cit.* p. 82.

¹⁹⁴ La copla de tradición popular hispánica, se define, en sentido estricto, “como una canción lírica de naturaleza oral, anónima, tradicional”. Respecto a la forma y estructura, se basa, generalmente, en cuartetos octosilábicos de rima asonantada en los versos pares, no obstante, Pedro Piñero apunta la diversidad formal de estas canciones “heteroestróficas”, las cuales constituyen “un complejo temático-formal que tienen el carácter de unidad poética”, pueden estar compuestas por: “seguidillas regularizadas (7+5+7+5) [...] quintillas o décimas”. En resumen, “Llamamos coplas a las estrofas de cuatro, cinco o seis versos generalmente octosilábicos que, como unidades autónomas, se van cantando con la música de los sones y otros tipos de canciones básicamente líricas”. Margit Frenk, citada por: Pedro M. Piñero Ramírez, *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales, en el cancionero popular hispánico*, España, Iberoamericana/Verveuert/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía/Fundación Machado, 2010, p. 64-69.

vehículo para tratar asuntos de toda clase: amoroso, satíricos, controversias políticas, etc. En épocas pasadas el público se reunía en torno a los músicos para seguirlos con voces y bailes. Su formación antigua se constituía por tres, güiro y bongó, posteriormente se incorpora la botijuela o marímbula.¹⁹⁵

A partir de la década del veinte y el treinta, el ámbito de la canción sufre transformaciones importantes.¹⁹⁶ La modernización de las ciudades, el desarrollo industrial y la emigración campesina a la capital, traerá consigo el fenómeno del son, o como indica con lucidez García Alonso, su “sustrato” y su increíble flexibilidad para asimilarse a otros géneros. El sustrato sonero, es una noción más bien intuitiva que intenta expresar un determinado tipo de música que el oyente identifica como “son”. De modo que probablemente dicho sustrato sea “anterior al son como tal y lo creó a él mismo”.¹⁹⁷

El son cubano tal y como lo conocemos en la actualidad, es fruto de un largo proceso de transculturación conformado plenamente hasta la primera mitad del siglo XIX. A partir de esta fecha, el son empieza a ejercer un poderoso influjo en las agrupaciones capitalinas, justamente cuando mayor es la demanda por gozar de la originalidad sonera en celebraciones y festejos públicos o privados.

Las percusiones imprescindibles en todas las representaciones de la música cubana, confinadas a los barracones y “cuarterías de barrios, revelaron sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría universal”.¹⁹⁸ Martínez Furé apunta la importancia de los tambores y su ascenso en la escala social debido a la popularización de los ritmos africanos, y

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 92.

¹⁹⁶ La habanera “constituye la primera expresión vocal autóctona dentro de la música cubana. Con sus raíces en el llamado tango congo, de origen bantú, mezclada con factores melódicos de procedencia hispánica, se afirma que se presencia en Cuba data de la época del treinta del siglo XIX, y que se entonó, en los cabildos afrocubanos y en los coros de clave”. *Cfr. Helio Orovio, op.cit.*, p. 84.

¹⁹⁷ Maritza García Alonso, *op.cit.*, p. 35 y 53.

¹⁹⁸ Alejo Carpentier, *La música en Cuba, op.cit.* 102.

su acogimiento en todas las clases y razas. El autor destaca el imprescindible papel de las percusiones en la configuración sociocultural cubana: “hoy no se concibe música cubana moderna donde no resuenan los golpes pausados o encendidos de sus parches [...] haciendo hervir la sangre en congas [...] El tambor es el rey de nuestros instrumentos musicales. Pero ha sido largo el camino; largo y difícil”.¹⁹⁹

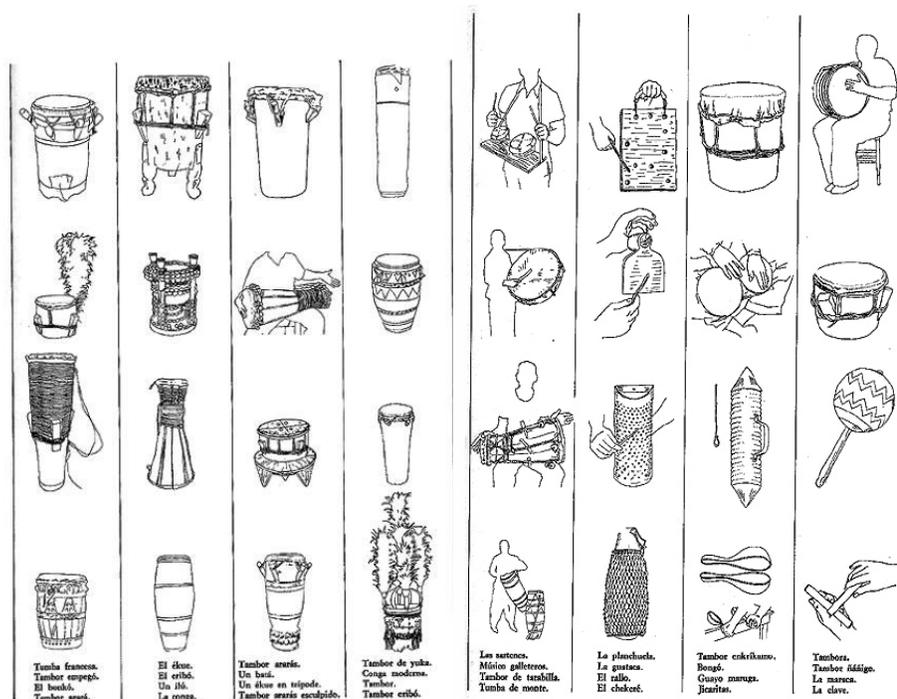


Figura 11. Algunas variedades de instrumentos musicales cubanos.
Fuente: mariargeliavizcaino.com

Mientras el son se asimila a la música culta o académica, en los ámbitos populares consigue enorme difusión y acogimiento entre diversos públicos. Su expansión en La Habana se atribuye a los músicos soneros que había entre los soldados del Ejército Permanente, “que llevaron el género oriental a los predios habaneros”. Desde entonces surgen en la capital agrupaciones “influidas por los coros de clave y el guaguancó”.²⁰⁰

¹⁹⁹ Rogelio Martínez Furé, citado por Helio Orovio, *op.cit.*, p. 120.

²⁰⁰ Helio Orovio, *Música por el Caribe*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2007, p. 95. Una de las primeras agrupaciones conocidas en la Habana es la formada por Alfredo Boloña en 1916, donde toca la marímbula. El

En la década del veinte las presentaciones en vivo en clubes y cabarets impulsan y popularizan las orquestas musicales conocidas como “Sextetos” y “Septetos”.²⁰¹ Grupos de sonidos inconfundibles como el Sexteto Habanero (1920)²⁰² y el Septeto Nacional (1927)²⁰³ conseguirán la expansión intercontinental del son.²⁰⁴



Figura 11. Conjunto del "Septeto Nacional" fundado por Ignacio Piñeiro en el pabellón de Cuba de la feria de Sevilla, 1929. Fuente: cubarte.com

Con la introducción del son en los barrios habaneros, empiezan a ganar fama agrupaciones que actualmente son considerados pilares de la música cubana. Una vez popularizada en las grandes urbes como Santiago y La Habana, cuando los pobladores rurales emigran no sólo de Oriente

grupo incluía voz, tres, guitarra, maracas, y bongó, dos años después, Ricardo Martínez organiza en Cuarteto Oriental.

²⁰¹ Generalmente conformados por voz, contrabajo, tres, botijuela, y bongos, se convierten en “Septetos” al incorporar trompetista. Amplían su formato instrumental con la consolidación de Sextetos, los cuales utilizaban varios treses, guitarras, marímbula, maracas, güiro y pianito (una especie de xilófono africano).

²⁰² “El Habanero fue el grupo sonero que perfiló el estilo distintivo del son cubano, basado en el punteo del tres, el rayado constante de guitarra, secundada por las maracas, las claves que marcan el ritmo de dos por cuatro, la botija o marímbula –sustituidos por el contrabajo– hacen un ostinato característico y la trompeta ejecuta el discurso melódico, así como las improvisaciones en el motuno, en contrapunto con el cantor. Cfr. Helio Orovio, *Música por el Caribe, op.cit.*, p. 95.

²⁰³ El Septeto Nacional perfiló una manera particular interpretativa en composiciones de Ignacio Piñeiro y otras de Rafael Ortiz. Con Piñeiro el son fue “permeado por elementos del guaguancó y las antiguas claves habaneras”, *Ibid.*, p. 96.

²⁰⁴ A partir del primer tercio del siglo XX el imperio colonialista norteamericano empieza a comercializar la música gran escala. El mercantilismo global promovió la creación de promotores de espectáculos e inversores capitalistas. Impulsada por los medios de comunicación masiva, la radio, el cine y la televisión, la música popular se desarrolla en medios dinámicos de intercambio permanente y expansión intercontinental. Esto provoca la desmesurada difusión de productos musicales mercantiles y la proliferación de cantantes de moda como respuesta a la demanda masiva. Véase: Luis Britto García, *Consciencia de América Latina: intelectuales, medios de comunicación y poder*, Venezuela, Nueva Sociedad/Banco Central de Venezuela, 2002.

sino de todas las zonas del país; el son se asimila para sufrir nuevas transformaciones. El encuentro del campesino con la clase obrera reduce los prejuicios raciales e impulsa la veracidad de la tradición musical de raíz africana como música de carácter nacional.²⁰⁵ Uno de estos grandes representantes soneros que logra captar y expresar la esencia y la riqueza del son montuno en los barrios habaneros es el legendario Septeto Nacional:²⁰⁶

[El son] se extiende más allá las fronteras de la Isla cubana, potenciando el negocio musical de lo “latino” en las ciudades norteamericanas de mayor afluencia hispanoamericana. En 1926 Ignacio Piñero visita Nueva York con el conjunto de María Teresa; dos años después lo hará el Trío Matamoros, y sólo una década más tarde la música cubana ejercerá una notable influencia en la ciudad de “bebop” y del “latin jazz”, creando allí el medio propicio para que la salsa llegará a ser etiquetada en nuestros días.²⁰⁷

En la misma década los conjuntos soneros comienzan a realizar grabaciones en Nueva York. Asociada a la radio y la televisión, la grabación discográfica participa plenamente de la comercialización musical ya que creaba la posibilidad de registrar las composiciones y asegurar su resguardo. El disco consigue además, la difusión de nuevos espacios para la comercialización como la venta de equipos o la apertura de sellos discográficos. La televisión contribuye a programar a los artistas más conocidos de la época cuya popularidad detentaba la radio. Los ritmos soneros se extienden más allá de las fronteras cubanas. Todo el Caribe, América Latina y Europa²⁰⁸ acogen la explosión sonera. Las empresas colonizadoras

²⁰⁵ Entre los músicos que sonaban por radio y televisión que incluían montunos en su repertorio, en la vertiente de música campesina llevada a la capital, se encuentran Guillermo Portabales, Edelmira Vera, Ramón Veloz, entre otros. *Cfr.* Maritza García Alonso, *op.cit.* p. 53.

²⁰⁶ *Cfr.* Ricardo R. Oropesa, *La Habana tiene su son*, La Habana, Ediciones Cubanas/Artex, 2012.

²⁰⁷ Santiago Auserón, “La semilla del son”, disponible: http://www.lahuellasonora.com/arxiu/El_son.pdf (consultado el 07 de marzo de 2015). El fenómeno musical conocido como “salsa” se desprende del influjo de la música afrocubana y de la música traída por los inmigrantes latinos (jóvenes provenientes de Puerto Rico, Colombia, República Dominicana, y Panamá principalmente) a los barrios de Nueva York. *Cfr.* Vicente Francisco Torres, *op.cit.*, p. 131.

²⁰⁸ En Europa se presencia el resquebrajamiento de las convenciones tonales y el desplazamiento de la música “cultura” o académica, por la vorágine de las múltiples manifestaciones de la música popular, con especial atención hacia los países colonizados. Los músicos académicos no se encuentran exentos de la contaminación musical y se empapan de las tradiciones originarias, sintetizando la música de tradición “clásica” con elementos de carácter popular. En este escenario las divisiones entre “culto” y “popular” se desvanecen, escapando a clasificaciones insostenibles y excluyentes. Esto origina además, un fenómeno de “exotismo” que desde fines de siglo determina la creación musical orientada a la mercantilización de la obra. Véase: Nicholas Cook, *De Madonna al canto*

estadounidenses²⁰⁹ promueven la difusión mediática de la forma musical del son y su manipulación mercantil.²¹⁰



Figura 12. Portada del disco *El sonido nuevo de 'Machito'*, 1962. Fuente: achschuh.com

En Estados Unidos se evidencian los vínculos entre la música cubana y el jazz, su profunda expresividad. Las funciones originarias emparentan ambos fenómenos musicales cuando en la misma época el jazz es ejecutado por los músicos cubanos. Esto hecho es representado por la fundación de los Afroclubbers de “Machito” y Mario Bauzá como director musical en 1940, y el

gregoriano una muy breve introducción a la música, traducción Luis Gago, Madrid, Alianza, 200. En cuanto a la asimilación de la música “cultura” y “popular”, García de León indica que no existe una sucesión de calidad, ni de simple a complejo, sino una “coexistencia” e “interacción”; “cuando las formas «cultas» se vuelven progresivamente tradicionales, experimentan una recreación que muchas veces multiplica el efecto de lo creado en otro contexto”. Un ejemplo claro es la literatura del Siglo de Oro, en la cual se efectúa una recuperación permanente de las formas tradicionales “y de la inserción de formas cultas en la corriente de la poesía cantada tradicional en todo el mundo hispánico”. La recuperación de elementos tradicionales, refranes, coplas, canciones... se ve reflejado en la literatura de Cervantes, en el teatro de Lope de Vega o de Calderón de la Barca, en la poesía de Quevedo, Sor Juana, etc., en una época en que la poesía no se separaba de su “sustento musical”. *El mar de los deseos... op.cit.*, p. 58.

²⁰⁹ Cfr. Ricardo R. Oropesa, *La Habana tiene su son*, *op.cit.* p. 142. Pese a los prejuicios raciales, la profunda discriminación y la opresión neocolonialista en Cuba y Nueva Orleans, el panorama multicultural que da vida a múltiples manifestaciones de la canción negra se presenta de la siguiente forma: “La música constituía el aglutinante de un sistema heterogéneo de castas, hecho de privilegios y exclusiones. En un contexto plurilingüe y multiétnico, recubierto por las redes de un poder neocolonial, el espectáculo musical local ejerció un efecto liberador interesante sobre la sensibilidad del hombre”. Thomas Fiehrer citado por Luc Delannoy, *op.cit.*, p. 32.

²¹⁰ Impulsada por las empresas discográficas como “punto de partida clave en el andamiaje de la comercialización” de la música popular, quienes “construyen y monopolizan” un mercado para un tipo de público específico cuya base es la imposición de gustos y modas que responden a intereses económicos empresariales. Así, el negocio musical impone el criterio de la música que debe escucharse, más “accesible” y adecuado para la comercialización masiva. A partir de lo cual, el valor de uso y el valor estético de la obra es desplazado por el valor económico y comercial. Maritza García Alonso, *op.cit.*, p. 17-18.

fundamental encuentro en Nueva York entre los compositores Dizzy Gillespie y Chano Pozo en 1948.



Figura 13. James Moody, Chano Pozo y Dizzy Gillespie en un concierto en Carnegie Hall. Fotografía: Frank Driggs Coleccion. Fuente: theguardian.com

El investigador mexicano Vicente Francisco Torres afirma que dos décadas después, a partir de la segunda mitad de los años sesenta, la música popular “rudimentaria” surgida en los barrios neoyorquinos, “es asumida por barrios del Caribe y tierra firme debido a la semejanza que dan miseria, marginalidad y violencia”. En el mismo escrito, el autor describe el ambiente cultural urbano de la época estrechamente vinculada en Estados Unidos y el Caribe, considerando por supuesto, la irrupción en la escena musical popular internacional de los Beatles en 1964 y su contexto:

Es la misma década de [la guerra contra] Vietnam, del surgimiento de los *beatnik*, y del movimiento negro inspirado en Malcom X [...] En el Caribe, Santo Domingo recibe la invasión de los marines [...] Cuba se declara comunista, viene la invasión de Bahía de Cochinos y la isla deja de ser palmeras, ron, mulatas y música para convertirse en enemigo de Estados Unidos. Las compañías disqueras le retiran su apoyo comercial a la música cubana, núcleo de la afrocaribeña.²¹¹

²¹¹ Vicente Francisco Torres, *La novela bolero Latinoamericana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p. 128.

El son como expresión cultural identitaria, consigue la proyección internacional de la canción afrocubana, más el profundo mestizaje del verso tradicional hispánico con las culturas africanas. Por tal razón, durante su trasmutación, Santiago Auserón intuye que el camino debe ser Cuba. Desplegándose en el amplio espacio de la creación musical, consciente del contacto e interinfluencia racial y lingüística en el Caribe, el compositor español se organiza “como en torno a un campo imantado cuyo centro se desplaza a lo largo de la línea fronteriza” que migra del pueblo a la ciudad; que se desplaza desde la Isla a todos los continentes, creando una geografía de lugares “cuyo nombre se ha vuelto leyenda, es decir, pura cualidad sonora.”²¹²

Ahí se encuentra el secreto de África, la “célula rítmica”, guardada celosamente por los hijos de descendientes de africanos. En Cuba se muestra con claridad el resultado del cruce musical interétnico. El pulso de las tribus africanas se escucha en las regiones americanas correspondientes a la “franja negra”. En esa zona se oyó el potente canto del esclavo negro, que plantó la semilla de la revolución musical que estaba por venir.

En el siglo XX la música de los afrodescendientes se escucha como revelación. La música rock como elemento transformador de la cultura popular urbana, se enraiza en la canción *blues* de los campos algodoneríos norteamericanos. Si Juan Perro emprende el viaje a Cuba es para encontrar la misma revelación, pero cantada en nuestro idioma, enlazándola con el rock en español, cuando la industria discográfica transnacional difunde los patrones rítmicos africanos, adaptados a la lengua inglesa, una lengua extranjera que enfrenta a los jóvenes hispanohablantes a un problema de supervivencia:

La eficacia minimalista y el lenguaje rápido del rock anglosajón raptan el ánimo del adolescente, que ha de enfrentarse al desarraigo en cada esquina, más no por ello resultan fáciles de adaptarse al español: los acentos del habla caen un poco más acá o un poco más allá de los lugares

²¹² Santiago Auserón, “Notas sobre raíces al viento”, *op.cit.*, p. 146.

adecuados para el ritmo; lo que se desea por su inmediatez, se convierte en un arduo problema práctico; la sinceridad desemboca en artificio; la expresión se nos hace barroca de nuevo.²¹³

Felizmente, el contacto con los soneros cubanos otorga a Juan Perro la cercanía de la sonoridad de los versos en castellano al mismo tiempo que descubre los misterios ancestrales de la rumba y el son. Tras su pista logra concebir un pensamiento claro sobre el acercamiento desde su cuna rockera a la tradición del son cubano, reflexionando a su vez en el reencuentro de dos tradiciones que engendra la polirritmia africana. Este hecho le concede una perspectiva más amplia de las posibilidades de creación.

Santiago Auserón concibe la idea de grabar un primer encuentro de la canción sonera y la música rock en una obra que titula *Raíces al viento* [BMG Ariola, 1996]. Seleccionando elementos de la tradición lírica hispánica que han entrado en contacto con la rítmica negra, depurados a lo largo de cuatro siglos de sincretización:

Un mundo de formas musicales mestizas curiosamente estables, depuradas, cristalinas: síntesis de acentos rítmicos y formas de decir, fusiones de tonalidad europea y escalas modales africanas, patrones modulares, interactivos, creando un medio naturalmente flexible que maneja con soltura el estrofismo clásico europeo y renueva el fluir de las ideas en su molde, adaptándose a la velocidad de los nuevos tiempos.²¹⁴

En esta obra los personajes tienen “carácter rítmico” (de son, *reggae*, rumba afrocubana, guajira, la habanera, *tex-mex*, flamenco, *jazz*), o bien representan a un sujeto errabundo, “impersonal”: el género rock como un antihéroe que persigue la huella del ritmo africano dialogando con el santoral sincrético afrocubano.²¹⁵ *Raíces al viento* intenta escapar de las soluciones comunes del rock “comercial”, las más convenientes a la industria musical, y por lo tanto, las más devaluadas. Huye de los patrones rítmicos gastados, del “dimensionado estándar

²¹³ *Ibid.*, p. 148.

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 159.

del sonido”.²¹⁶ Con ello, Auserón justifica teóricamente su trabajo, sobre la evidencia que se encuentra en el rock “primitivo”, donde confluyen las manifestaciones que le dieron forma y evolución: el *swing* de los años treinta, el R&B de los cuarenta y cincuenta, el *boogie*, el *rockabilly*.

Juan Perro persigue la huella del rock cuyos valores auténticos mudaron en contenido frívolo y desmesurado consumismo con el advenimiento del mercado global y la industria discográfica. No olvidemos que el son termina su evolución hacia la misma época, y que comparte similares derroteros en su apertura al mercado internacional, por lo cual, su vinculación con el rock resulta coherente.

En este hecho insólito de conjugar por primera vez dos tradiciones, en apariencia distantes, participan las figuras más sobresalientes de la escena sonera contemporánea. Las leyendas vivas del son que representan el último eslabón para acercar la tradición y la modernidad, sin contratos de por medio.

El encuentro con “El Guayabero” Faustino Oramas, magno representante de la canción cubana, con motivo de la realización de *Raíces al viento*, le concede la posibilidad de ampliar los horizontes sonoros de Juan Perro, contrastando su exuberancia rockera con la simplicidad del sonido. De este modo, como parte de un presagio, consiguen el “primer diálogo fértil, duradero, entre el tres cubano y la guitarra eléctrica”.²¹⁷

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ Santiago Auserón, *El ritmo perdido...*, *op.cit.*, p. 64. Faustino Oramas (1911-2007). Cantante, compositor y tresero cubano, nacido en la provincia de Holguín al Oriente de Cuba. Formalmente comienza su carrera musical a los 13 años formando parte de Sextetos y agrupaciones afamadas en las provincias orientales. Este incansable trovador “trashumante” recorrió con su tres los pueblos y caminos de su región. En sus composiciones destaca su carácter picaresco y de humor negro. *Cfr.* Tomás Casademunt, *Son de Cuba*, México, Trilce Ediciones, p. 24.



Figura 14. Faustino Oramas “El Guayabero” y Santiago Auserón, encuentro en Cuba. Fuente: La huella sonora.com

A modo de resonancia, dos importantes músicos, al encuentro con la canción popular urbana, cuyo modelo se asentaba en la búsqueda de las raíces de la música anglo norteamericana (que años antes habían propuesto grupos como The Clash y Talking Heads), se instalan con naturalidad en un medio familiar. El “tresero mayor” de Cuba Pancho Amat, percibe las pulsaciones rockeras que se hunden en las raíces del blues; distingue la zona de vecindad que une al son y al blues naturalmente, porque ambas provienen de la esclavitud africana; si la industria musical las distancia es por razones que tienen que ver más con el lucro que con verdaderas diferencias de fondo: “Pancho Amat no tardó en incluir la *blue note* en sus escalas, en dar rienda suelta a la armonía de jazz que ya traía bien asimilada, en llevar la libertad característica de su instrumento más allá de los límites de la tonalidad”.²¹⁸ Por su parte, el

²¹⁸ *Ibid.*, p. 66. Leonel Francisco “Pancho” Amat, destacado tresero contemporáneo, que además de conocer la tradición musical cubana de son y guaguancó; investiga profundamente las tradiciones musicales del sur de América, especialmente de compositores chilenos como Víctor Jara, o agrupaciones como Inti Illimani. *Ibid.*, p. 106.

guitarrista John Parsons²¹⁹ interioriza el lirismo de la canción popular antigua de juglares y trovadores, interpretando luego “los tumbaos con pulsación de rockabilly”.²²⁰ De este modo se desarrolla el aprendizaje directo con la música tradicional cubana.



Figura 15. La banda de Juan Perro: Pancho Amath, Moisés Porro, Javier Colina y Jonh Parsons.
Fuente: La huella sonora.com

Tata Güines, brujo conguero, legítimo heredero de Chano Pozo²²¹ supo continuar la tarea de dotar al jazz del conocimiento de los toques afrocubanos “sin dejar de preservar,

²¹⁹ John Parsons guitarrista de origen británico, fuertemente influido por la música rock. Ha colaborado estrechamente con Miguel Ríos, Joaquín Sabina, Juan Perro, entre otros. Actualmente forma parte de la conocida banda musical alemana Höhner. Ver Arancha Moreno, “Músicos en la sombra: John Parsons, el guitarrista del «Rock & Ríos»”, EfeEme, Diario de actualidad musical, disponible en: <http://www.efeeme.com/musicos-en-la-sombra-john-parsons-el-guitarrista-del-rock-rios/> (consultado el 14 de junio de 2015).

²²⁰ *Ibid.*, p. 68.

²²¹ Luciano “Chano” Pozo González, compositor, percusionista y cantante. Nace en el barrio de El Vedado, La Habana, 1915. Figura clave en el desarrollo de la música popular afrocubana y su conjunción con el jazz. Realizó grabaciones con importantes músicos cubanos como Arsenio Rodríguez y Miguelito Valdés. En Estados Unidos forma parte de la orquesta de Gillespie enriqueciendo la experiencia jazzística del *bebop*. En 1948 es asesinado en un bar de Nueva York tras un lío entre mafiosos por “dinero mal gastado”. Cfr. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, “Chano Pozo”, *Enciclopedia de Historia y*

incluso en los ambientes del cabaret profano”, rituales sagrados de sus ancestros africanos. Tata guardaba el misterio de la vida en el toque de las tumbadoras; la infinita conexión con la Tierra y el latido; con el orden cósmico. Se introdujo naturalmente en el rock, como un santo negro que conduce y aconseja el equilibrio justo entre tradiciones de “uno y otro lado”:

Si una toma en el estudio era buena, la ratificaba enseñando las palmas blancas de sus curtidas manos de uñas largas, levantando los hombros y exclamando: “¡Fifty-fifty!” si el resultado en cambio quedaba algo “gallego”, sentenciaba inclinando un poco la cabeza, levantando solo una fosa nasal: “fifty...four.”²²²



Figura 16. Tata Güines y Santiago Auserón en La Habana.
Fuente: La huella sonora.com

El son cubano se mueve con soltura en los timbres estandarizados del rock. Del mismo modo que se transforma al pasar de los montes a La Habana, y de ahí a las grandes discográficas, a Nueva York y a Miami convertido en “salsa”. Igualmente, dado su “dinamismo minimalista” se

Cultura del Caribe, disponible en: <http://www.encaribe.org/es/article/chano-pozo/1638> (consultado el 14 de junio de 2015).

²²² *Ibid.*, p.69. Aristides Soto “Tata Güines”, La Habana 1930. Revolucionario percusionista cubano que cambió la manera de tocar la tumbadoras “metiéndole uña y colocando golpes en la melodía como nadie había hecho antes”. Devoto de la Regla de Ocha, legó con su inconfundible forma de tocar una influencia decisiva en la evolución de la música afrocubana y el *latin jazz*. Cfr. Mauricio Vicent, “Tata Güines, rumbero y percusionista cubano”, *El País*, España, 5 de febrero de 2008, http://elpais.com/diario/2008/02/05/necrologicas/1202166002_850215.html (consultado el 14 de junio de 2015).

reconoce y se asimila a las variedades de la música rock que propone Auserón. En Cuba emulando a un antiguo juglar:

Iba buscando el sonido de la negritud que canta en castellano, el pulso común que late en la rumba y en los tumbaos de son [...] deseoso de espacios más amplios, el grupo de son añade instrumentación llamando al baile comunitario [...] El son [...] busca el afuera, cristaliza en el momento en que se afirma la nacionalidad cubana y con ella se desplaza con el sol desde el Oriente hasta el Occidente de la Isla.²²³

La música de los esclavos africanos tiene una incidencia directa en el fenómeno de transculturación. Traídos desde África obligados a desprenderse de sus raíces, para ser vendidos en América, traían consigo naturalmente la expresión del canto, la música y la danza. Si tales representaciones constituían, en su país natal, una forma de integración social o elementos esenciales en los ritos sagrados, en América adquieren además, matices de desahogo, fungiendo como modo de expresión del esclavo africano. En este contrastante medio, germinan una amplia variedad de manifestaciones musicales que se nutren de la semilla de la música negra. No es sino hasta fines del siglo XIX que se reconoce la existencia del son cubano cuando “en 1898 Cuba se liberó por fin del doloroso estatuto del desdén colonial, enfrentándose a intereses más ávidos y cercanos, la influencia germinal del son estaba comenzando a extenderse”. Pronto se convertiría en el núcleo de la conciencia musical de la Isla y luego de todo el Caribe, “haciendo sentir más allá del mundo hispano su poder de seducción”.²²⁴

Tras la huella dejada por las culturas negras en la canción cantada en español, Santiago Auserón persigue el “duende” en los sones nacidos en tierras caribeñas, la prueba más viva de la comunión entre culturas, particularmente en la Isla de Cuba, en cuyo seno sobreviven los sones más antiguos, testimonio de la supervivencia de la antigua lírica hispánica y su síntesis con la rítmica africana.

²²³ *Ibid.*, p. 67.

²²⁴ Santiago Auserón, “La semilla del son”, *op.cit.*

4. Tópicos de la poesía cubana en las canciones de Juan Perro

Ese beso entregado al aire es para ti
fruta que has de comer mañana.
Guarda la semilla porque estoy en él
y hazme crecer
en una tierra lejana.
RADIO FUTURA

Es preciso que las nuevas generaciones realicen una relectura de la cultura de aquellos que los precedieron. Comprender que la poesía no es un hecho inmóvil, sino que se encuentra en tránsito permanente y se refunde en las variantes. En el pasado debemos poner nuestra esperanza y cimentar nuestro futuro. Así, todo lo pretérito se renueva y “nos hace conscientes de lo que somos y de lo que podemos ser”.²²⁵

Santiago Auserón, ha desarrollado dentro de sus propias composiciones, una poética que al mismo tiempo que reconstruye las formas de los versos tradicionales, se alimenta de los motivos y lugares que son comunes en la tradición poética insular. A partir de las canciones de *Juan Perro*, reconstruiremos en este apartado, algunos tópicos²²⁶ que caracterizan la producción poética cubana contemporánea. Con ello intentamos trazar un panorama de los elementos que intervienen para idear los rasgos de “lo cubano” dentro su obra. Si bien podemos dilucidar tales rasgos comunes en la poesía cubana, los cuales se determinan, por las cualidades de la naturaleza y de la vida cubana, nuestra intención más bien es brindar al lector una leve

²²⁵ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, p. 3.

²²⁶ En la obra literaria el motivo responde a una acción a realizarse, “una unidad que resulta de la observación y el análisis del texto, a partir de una doble perspectiva: sintáctica, si se ve como una proposición, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza –y de oposición– que establece con otras unidades próximas o distantes. Es aquella cierta construcción cuyos elementos se hallan unidos por una idea o tema común”, la cual da lugar a nuevos acontecimientos en la obra literaria. El motivo literario es una “unidad sintáctico-temática recurrente en la tradición merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta del *lugar común*” El tópico, unido íntimamente al motivo literario, es “una configuración estable” que hace referencia a un sitio o lugar que puede resultar común. Estas formas se utilizan para fundamentar el sentido retórico o la argumentación. Es decir, “una idea preestablecida, que ya se encuentra en un estado de desarrollo y que es frecuentemente revisitada”. Véase: Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 1995, p. 352, “Tópicos literarios”, <http://www.escolares.net/lenguaje-y-comunicacion/los-motivos-y-topicos-literarios/> (consultado el 29 de julio de 2015).

pincelada de la naturaleza de lo cubano que anima la creación poética. Lo mismo que Cintio Vitier, no aspiramos “sacar conclusiones absolutas ni a decir: lo cubano es esto a aquello, sino a que seamos capaces de sentirlo o presentirlo, cobrando conciencia de su magia, de su azar y su deseo. Tal vez, de su destino”.²²⁷

Del amplio panorama de la poesía cubana, existen ciertas constantes que se repiten y que en su conjunto constituyen una serie de ideas recurrentes que pueden ser reconocidas. El alcance de la expresión poética cubana ha colmado al país a lo largo de su historia. La singular naturaleza de la Isla, el influjo de la creciente población negra, y el posterior afianzamiento de la nacionalidad mestiza cubana por medio de la integración racial, constituyen un entramado que la poesía ha sabido representar con particular sensibilidad. En un nivel amplio, los temas de la poesía cubana, abarcan diversos ámbitos de la naturaleza humana y de la sociedad:

Entre los temas tratados más frecuentemente [...] se encuentran en primer lugar los referidos a las relaciones de pareja (celos, fidelidad, infidelidad, amor eterno, etc.) sentimientos patrióticos, temas económicos, temas sociales sobre el mejoramiento del nivel de vida y los medios de producción en el campo cubano, descripciones de la naturaleza. Otros aspectos tratados generalmente por poetas populares virtuosos son los de la muerte, la décima y su historia, la rivalidad de puntos de vista entre los hombres.²²⁸

En una escala específica podemos hablar de los tópicos o lugares comunes que se insertan en la extensa temática poética insular. Siguiendo las reflexiones de Santiago Auserón, consideramos que en la actualidad el tópico ha perdido claridad. La imagen poética se relaciona con la sociedad a través de los tópicos, “que le permiten circular de mano en mano, hacerse universal, más allá del propio vehículo en que se expresa”.²²⁹ El tópico en la canción popular contemporánea se ha convertido en un fragmento desechable, en el cual la ausencia de contenido se anticipa a la necesidad de expresión. Ante tal ausencia, la imagen poética ocupa

²²⁷ *Ibid.*, p. 4

²²⁸ *Ibid.*, p. 8.

²²⁹ Santiago Auserón, “Notas sobre raíces al viento” *op.cit.*, p.16.

ese espacio vacío y lo refuerza: “le ofrece resistencia, descubre su frecuencia, denuncia su precipitación, cambia el sentido de su temporalidad.”²³⁰

Los medios técnicos de comunicación modernos determinan la difusión musical a nivel planetario, de este modo imponen el vacío como tópico:

Hablan para llenar el espacio, para hacer pasar el tiempo. Entretienen y distraen, mientras se cierran operaciones de envergadura bajo el telón. Concentran la atención de la audiencia sobre un marco de actualidad en el que nada, ni lo más cruento, parece relevante [...] invaden la conciencia individual para instalar su control sobre un área desolada, un medio de recepción pasiva.²³¹

Atendiendo a una urgente necesidad de renovación poética, en el ámbito de la canción popular contemporánea, consideramos primordial realizar una relectura y una reinterpretación de las tradiciones poéticas hispánicas, vinculadas al medio y al acontecer actual. Con ello, proponemos la recuperación del carácter comunitario del lugar común y a partir del “tópico mismo [construir] una utopía funcional, que sirva de suelo donde echa pie el espíritu del paria, sin que se pueda especular con su valor”.²³²

A continuación revisaremos algunos de los tópicos poéticos recurrentes en las canciones de Juan Perro. Aquellos que se avienen a la construcción de una estética donde convergen los versos de la tradición hispánica y lo cubano con una expresión nítida de la imagen poética con motivos cubanos.

El paisaje cubano ha sido uno de los temas más representativos de la Isla. Todos los grandes poetas cultos y populares se han enorgullecido al plasmar en su obra la voluptuosidad de la naturaleza. Así, desde la llegada de Cristóbal Colón, se oía describir con asombro la belleza singular de sus playas, la calidez del clima, la variedad de las aves, la dulzura de sus frutos, la mansedumbre de sus gentes:

²³⁰ *Ibid.*, p.24

²³¹ *Ibid.*, p. 16

²³² *Ibid.*, p. 25

Dice el Almirante que nunca cosa tan hermosa cosa vido, lleno de árboles, todo cercado el río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto, cada uno de su manera. Aves muchas y pajaritos que cantaban muy dulcemente: había gran cantidad de palmas de otra manera que las de Guinea y de las nuestras, de una estatura mediana... y las hojas muy grandes, con las cuales cobijan las casas... llena de muy buenos puertos y ríos hondos, y la mar que parecía que nunca se iba a alzar, porque la yerba de la playa llegaba casi al agua, la cual no suele llegar donde la mar es brava.²³³

De este modo se empieza a consolidar la visión edénica de la Isla, cuando viajeros y navegantes cruzaban el atlántico trayendo consigo narraciones maravillosas sobre las tierras recién descubiertas; diarios y crónicas escritas ratifican las peculiaridades de la naturaleza de cubana. Para la configuración de la sociedad y el asentamiento de una noción nacionalista, será fundamental la contribución de los poetas cubanos. La poesía elogiará la naturaleza cubana desde distintos ángulos y sus elementos serán constantes. Con esto se construye una “visión paradisiaca y arcádica de la naturaleza antillana, que será tema persistente en nuestra poesía. Aparecen ya elementos decisivos: la profusión y frescura del bosque insular, la palma, los pájaros, el rumor nocturno... los aires dulces y balsámicos”.²³⁴

Bien de corte amoroso o político, filosófico o fantástico y de crónica, siempre ha sido la décima un vehículo apropiado para cumplir una función vital; es lo que María Teresa Linares denomina comunicación cantada, es decir, que se utiliza para transmitir un mensaje en cualquier circunstancia de la vida cotidiana, pues recorre prácticamente todas las “aristas de la vida del hombre”.²³⁵

Santiago Auserón recoge tal sensibilidad en los versos de sus canciones y los conjuga con la tradición hispánica. Debido a la absoluta coherencia entre sus convicciones y la creación artística, y gracias a su profundo conocimiento de los elementos que dan vida a la poesía

²³³ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 33.

²³⁴ *Ibid.*, p. 41.

²³⁵ María Teresa Linares, *La música y el pueblo*, La Habana, Pueblo y Educación, 1985, p. 22.

cubana, consigue la plena identificación con la tradición y su refundición en sus propias composiciones, con admirable calidad poética.

Emulando a los improvisadores decimistas soneros, Juan Perro eleva la naturaleza cubana durante la puesta de sol, ese breve tiempo en que cae la multicolor tarde cubana y se yergue lentamente la cálida y perfumada noche:

Dicen que el sol ha caído
en una enorme caldera
y remueve la santera
su oleaje enfurecido
con mi corazón herido
la noche estaba citada
y salió tan perfumada
como una estrella oriental
ojos de negro cristal
y labios de luz morada [CARACOLA]

En esta primera estrofa, que emula la rima clásica consonante de la décima en su forma *abbaaccdac*, observamos la trasposición de un hecho natural -la puesta de sol- a una escala cósmica. Las olas furiosamente removidas por una santa en una inmensa caldera, remiten a la sacralización de la naturaleza en los primitivos rituales afrocubanos.

En esta canción el espiral es expansión, hermetismo y resonancia; símil de las olas del mar. El personaje mítico aparece para elevar las olas con el sonido de la caracola:

Caracola de Tritón
Rumor de las espirales
Que salpican los cristales
Azules del Malecón

La poesía del mar, del océano, vertiginoso, inexplicable, arrebatador, frenético, ligado al viento siempre, al huracán y al ciclón, la “orla” vinculada al torbellino. El título de la canción, “Caracola” es una imagen que nos concede sonoridad por dos vertientes, por ser un tema eólico y marino: “hermetismo de la concha y difusión a distancia de las ondas”,²³⁶ lo cual nos remite

²³⁶ Santiago Auserón, “Notas sobre raíces al viento” *op.cit.*, p. 156.

asimismo a la metáfora similar que Octavio Paz advierte sobre el carácter mítico de la forma del caracol: “el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal”.²³⁷

Finalmente advertimos que la canción menciona también la santería, un sistema religioso practicado por los afrodescendientes cubanos. La presencia del ritual nos remite al espacio sagrado de la Regla de Ocha,²³⁸ la cual representa “una expresión cultural arraigada en la espiritualidad de los sectores populares cubanos.”²³⁹

La canción “Cozumel” está compuesta por nueve estrofas de cuatros versos octosilábicos, las cuales se encuentran distribuidas en series de tres más un estribillo. Cada estrofa constituye una sucesión de imágenes independientes asociadas a la naturaleza caribeña, aunque paralelamente son concebidas como unidad. Cargadas de simbolismo marino: la gaviota mensajera cardinal del mar y la tierra; el tiburón símbolo de poderío y voracidad, pero reducido su armazón a huesos, sus fauces pendientes de un palo como representación de la canción vacía. Las ambiguas circunstancias de los seres oníricos que son representados, se desarrollan bajo el signo amenazante de la lluvia, que torna el clima incierto y vacilante, veamos algunos fragmentos:

Se va erizando la piel
azulada del Caribe
y en el cielo se percibe
un resplandor de amenaza

[...]

²³⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op.cit.*, p. 13.

²³⁸ “La Ocha es un sistema religioso de tipo monoteísta, cuyo fundamento se encuentra en el pensamiento yoruba africano transculturado a la cubana. Olodumare es considerado como el ser supremo y creador del universo [...] entre los practicantes de la santería no se rinde culto [a esta deidad suprema] aunque todas las *moyuba* -rezos- hacen referencia al creador. El ser supremo se encuentra alejado de su creación, delega la autoridad y el control de los asuntos del universo a sus *orishas* [los cuales] son energías o espíritus divinizados del panteón yoruba, entre los practicantes también les nombran como santos, son mediadores entre el ser supremo y los humanos”. *Cfr.* Ricardo J. Solís Herrera, *De la mano de changó...*, *op.cit.*, p. 49.

²³⁹ *Ibid.*, p. 46.

Quitarme quiero, decía
mi hábito de golondrina
y en gaviota blanquecina
mudarme para volar

[...]

Mi corazón siempre fiel
tomó por un rumbo malo
traigo colgadas de un palo
las fauces del tiburón [COZUMEL]

La gaviota anuncia a los navegantes la proximidad de tierra firme, por ello se considera símbolo de buenos augurios, emblema de marineros. La transfiguración de la golondrina en gaviota simboliza la renovación de la vida, pues deja atrás el incansable retorno al mismo sitio donde anida la golondrina. El poeta se trasfigura en gaviota como símbolo de la búsqueda en solitario. En pos de la libertad sonora que encierra la canción cubana, alza el vuelo para el encuentro con el espacio propio, auténtico y veraz dentro de la canción rock, por ello su alma resucita en forma de gaviota, “para prolongar su existencia a través de su obra”.²⁴⁰ La mirada absorta de un filibustero se establece en “Cozumel” con imágenes fragmentarias que traslucen simbólicamente la naturaleza de lo cubano.

En otra composición, “El barco de agua” Juan Perro recorre en versos endecasílabos el tópico marinero, a la vez que afirma su condición de cantor popular al margen de la industria de la música. La metáfora del barco que navega sin rumbo, cargado hasta el borde de agua, con la amenaza permanente de poder ser rebasado por ella, es reflejo de la “canción nueva que es fruto que madura en esa borda que separa la marea común, inestable y salina, del precario cascarón envejecido”.²⁴¹ Los sones en esta canción se evidencian como “fantasmas del pasado” que conducen a otros mundos:

²⁴⁰ Reinaldo Cedeño Pineda, *Son de la loma: los dioses de la música cantan en Santiago de Cuba*, La Habana, Andante, Editora musical de Cuba, 1968, p. 45.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 158.

Llega de lejos el son de una marimba
que va arrastrando metales herrumbrosos,
por el fondo de huecos misteriosos
de un viejo cascarón cargado de agua [EL BARCO DE AGUA]

El marinero parte de tierras desconocidas, se embarca para navegar por aguas hostiles, en busca de la memoria de las canciones antiguas. Suena a lo lejos una marimba “como una cadena que arrastra tesoros hundidos” que deben ser rescatados. Apremia al poeta el conocimiento sobre las tradiciones cubanas, resultado del largo proceso de transculturación entre la música africana y la lengua hispánica, lo cual implica resignificarlas en el ámbito moderno. Igualmente resulta importante destacar, la importancia de dar sentido a los elementos de las tradiciones, en su reinterpretación e integración en el espacio de la canción contemporánea. Ésta es representada por el “viejo cascarón”, decadente simulacro de formas establecidas.

El tópico en esta canción es “la delgada línea que separa dos mundos aparentemente divergentes”, las tormentosas aguas que logró apaciguar el marinero, aluden a la doble asimilación del cantor de estirpe rockera y su integración a los sones afrocubanos. Si se habla de aguas hostiles que se reconcilian en el espacio de las canciones, es porque navega por mares que al fin y cabo, desembocan en un mismo sitio y parten de la misma raíz: la música de los esclavos negros traídos a la fuerza a tierras americanas:

Yo fui marino entre dos costas hostiles
en pos de alguna canción desconocida
y entre despojos de memoria hundida
busco alimento para el ser que busca.

Quise irme lejos y aquí de lejos vengo
a por la tierra que allá dejé olvidada
tus labios saben mi lengua desertada
yo no puedo saber lo que ellos callan [EL BARCO DE AGUA]

La última estrofa resume la desdicha de los desterrados, cuya memoria y su propia existencia se encuentran en contrapunto con su condición de parias. Igualmente, el cantor popular logra un

equilibrio entre la canción nativa y la extranjera, alimentándose de influjos diversos para crear un arte por naturaleza híbrido.

Mientras en España la lengua materna era maltratada por los malos imitadores de la moda norteamericana, inesperadamente, la más humilde de sus colonias cultiva bellamente la poesía en la lengua del Imperio. La canción cierra aludiendo al tema indiano que se expresa en “el contraste entre dos lenguas: una aprendida en el sometimiento, otra desconocida en el amor”.²⁴²

Otro contraste descubre la confluencia de tres tópicos para el retrato de la ciudad en “La noche de un trago”: “el trago de ron, el canto y el ídolo femenino”.²⁴³ Hemos hablado de la concurrencia tópica en las noches de bohemia y juerga en La Habana; en esta canción se representan simbólicamente tres elementos indispensables en la vida nocturna santiaguera:

Cuando yo llegué a Santiago
con ganas de celebrar
salí dispuesto a tomar
la noche de un solo trago [PERLA OSCURA]

Después de un comienzo con ritmos aflamencados, el contrabajo sonero de Javier Colina nos introduce a un rock-son que se acerca al montuno y al danzón, propios de la celebración urbana, al ambiente de “la mala vida” de los barrios populares santiagueros. El baile, la libertad expresiva del movimiento corporal se aúna a la soltura del verso. El forastero es acogido con hospitalidad en una ciudad de desbordante sensualidad y belleza trasmutada en deidad femenina: “motivo del canto e impulso hospitalario de los santiagueros; razón disimulada, quizá, de sus humores acidiosos, de su proverbial rebeldía”²⁴⁴. El asombrado poeta participa de la transformación sagrada por medio del canto:

²⁴² *Ibid.*, p.34.

²⁴³ *Ibid.*, p.56.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

Y vi a la mujer más bella
de rojo carmín vestida
de cabellera florida
y coronada de estrellas.

En mi boca temeraria
puso su dedo silente
sentí su sangre caliente
rebelde y hospitalaria [PERLA OSCURA]

El proceso de divinización se desarrolla cuando la cabaretera ofrece un néctar alucinante al poeta, con la sentencia de que si lo bebe de un solo trago, aquél no cantara como debe sino haciendo “derroche de su suerte”. La transmutación se consuma en cuanto la bailarina cambia su provocativo vestido rojo, por el sagrado manto amarillo de la virgen de la Caridad, patrona de Cuba:

Niña de la Caridad
de Oriente piedra preciosa
dame tu luz amorosa
que el canto es mi libertad [PERLA OSCURA]

Solís Herrera afirma la relevancia histórica de la virgen de la Caridad, esencial para la conformación cultural cubana. La imagen religiosa pasó de ser reverenciada marginalmente entre mineros negros y mulatos de una bahía ubicada en territorio Mayarí “allí fue donde, según se dice popularmente, por primera vez desapareció y regresó con sus ropas empapadas, sellando así su relación simbólica con las aguas”. Hacia el siglo XVII la Virgen se integra a los “diferentes sustratos etnoculturales del pueblo cubano”,²⁴⁵ debido a la urgente presencia de una “entidad religiosa” que unificara las razas y apaciguara los ánimos en tiempos de la colonización española, se instala en la capilla del hospital de Santiago, que es donde se consolida su culto:

El culto mestizo a una virgen María no podía radicarse en la parroquia, porque allí los negros tenían que oír misa detrás del coro, segregados del resto de los devotos blancos. Y era justamente en el altar de la capilla del hospital donde cabía instalar, según la tradición, una

²⁴⁵ Ricardo J. Solís Herrera, *De la mano de changó...*, *op.cit.*, p. 68.

virgen protectora y benéfica, cerca de los 114 bohíos donde vivían los negros esclavos y los soldados blancos, cerca de donde se laboraba el mineral y donde el indio y el negro intercambiaban sus culturas.²⁴⁶

La canción finaliza con la plegaria del poeta implorando a la Virgen cobijo para conseguir la libertad por medio del canto.

La imagen de Cuba personificada en mujer es constante en las canciones de Juan Perro. En “Perla Oscura” el cuerpo de una negra danzante convierte a la Isla en imagen femenina. Un gato escondido entre las sombras que es “un deseo agazapado en el dintel” observa impávido la transformación del cuerpo femenino en “signo público, de valor monetario incierto”.²⁴⁷

Además en esta composición se recupera el tópico del dinero donde confluyen diversos actores (la mujer, la perla, la ciudad, el futuro), los cuales son convertidos en objetos:

la Juana ya está bailando
a la puerta del solar
el futuro meneando
qué tiene el gato, tralará

Juana, Juana
perla oscura
de La Habana

y el círculo callejero
dando palmas asegura
que una perla así de pura
vale un monte de dinero [PERLA OSCURA]

Inmerso en la evocación poética de la figura femenina, encontramos el tema amoroso, asunto antiquísimo en la poesía culta y popular de todas las épocas se aborda desde distintos tópicos:

El galanteo, la fidelidad, la ruptura, la alabanza, el desengaño, el casamiento, los sueños, y la pasión. Como rasgos caracterizadores se aprecia que cuando se alude al amor desde el ángulo espiritual generalmente trata de mantenerse un tono lírico, con marcada intención de lograr un cierto grado de calidad literaria.²⁴⁸

²⁴⁶ Olga Portuondo, *La virgen de la Caridad del cobre. Historia y etnografía*, Santiago de Cuba, Oriente, 1995, p.93. Citado por: *Ibid.*, 70.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

²⁴⁸ Cintio Vitier, *op.cit.*, p. 10.

El tema amoroso se aborda desde distintos ángulos en el cancionero de Juan Perro. Se aborda el tópico de la pareja interracial, el cual viene a significar el maridaje sonoro intercontinental manifiesto en la obra de Auserón. En las décimas de esta canción “el deseo negro saliendo de la oscuridad, corteja un objeto nacarado”:

Trae la noche un secreto
que corre de boca en boca
y a todo el mundo provoca
con su murmullo discreto
se acercó un muchacho prieto
a decirle a una española
a donde va *usté* tan sola
por el barrio del Vedado
con un secreto guardado
y andares de caracola [CARACOLA]

Las cristalinas aguas, mansas y transparentes, que resplandecen bajo el brillo del sol, circunscriben los elementos tópicos del paraíso tropical caribeño:

Y oculto en esta prisión
de color azul mi duelo
que está lleno de agua el cielo
y llena de agua la mar [COZUMEL]

Santiago Auserón sostiene que la canción popular impulsada por el comercio y los medios técnicos de comunicación, ocupa el espacio disponible y aísla la creatividad. No obstante, las canciones requieren construir canales de comunicación propios que no necesariamente se enfrenten drásticamente a las tecnologías hegemónicas. Afirma que los “canales dominantes” obedecen a leyes de consumo y al “afán de lucro”, que no controlan en su totalidad, lo cual conlleva al “abandono de una parte de sus estructuras que pervive como desecho marginal, basura industrial”²⁴⁹. El avance tecnológico y el impulso del progreso tienden a proponer novedades mercantiles y a crear la necesidad de uso; bajo esta lógica se produce “necesariamente un resto,

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

inutilizando una parte sustancial del espacio que ocupan”.²⁵⁰ En estas zonas que la técnica ²⁵¹ deja inhabitadas, la canción contemporánea encuentra campo fértil para su desarrollo:

En esos márgenes de la competitividad industrial, la creación encuentra medios de resistencia, técnicas de producción y canales de difusión, tanto más útiles cuanto que han sido puestos a prueba, han adquirido carácter, han sido usados y desechados antes de alcanzar su grado óptimo de rendimiento, en suma, se han humanizado.²⁵²

El mismo proceso se lleva a cabo con los tópicos explotados y utilizados precipitadamente con fines comerciales, al cabo son abandonados por la moda y la publicidad.

La canción popular debe formar una imagen nítida de la realidad huidiza, liberarse del yugo comercial y erigirse con autonomía para sobrevivir al aluvión tecnológico que somete y utiliza las imágenes en su propio beneficio, y que la propia sociedad excluye pero que tarde o temprano reclamará “en un momento u otro como espejo en el cual contemplarse”.²⁵³ En la misma línea reflexiva, Auserón arguye sobre la urgencia de reanudar el flujo de la tradición para alcanzar la calidad ética y estética, al tiempo que amplía las posibilidades de su propia expresión. En su caso particular es la recuperación ética y estética de las canciones de la negritud, no solamente desde un nivel interpretativo, sino también como compositor. Sin intenciones academicistas ni maniqueas, la canción popular constituye “un puente tendido hacia lo desconocido”, sabemos que se nutre de variantes debido al intercambio entre culturas con las cuales se vincula a lo largo de la historia y que naturalmente se encuentran en tránsito permanente.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

²⁵¹ Para aclarar la noción técnica del arte: “La “technes” es, en su fase elemental, utilitaria; en su fase más avanzada, arte. La técnica es solamente mecanismo; el arte implica un dictado del sentimiento de lo bello”. Adolfo Salazar, *La música como proceso histórico de su invención*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 11.

²⁵² *Ibid.*, p.13.

²⁵³ *Ibid.*, p. 25.

La canción popular “se transmite de un pueblo a otro, de un continente a otro, de una a otra lengua, se complace en echar raíz en huerto ajeno”.²⁵⁴ Como modo de preservación, las canciones afianzan los vínculos entre culturas distintas, más no contrarias, puesto que conforman un organismo que constituye un todo común. De este modo justifica su acercamiento a la canción cubana, consciente de que lo que nos hermana a Cuba radica en el “hecho de estar sumergidos en el fenómeno misterioso, imponderable, esencial y por lo tanto sin explicación válida, de lo cubano”.²⁵⁵ Este propósito no se consigue basándose en fórmulas establecidas o en mecanismos practicados y aplicados falsamente a la realidad, sino el cantor “conoce en secreto las apropiaciones de material extraño en que se fragua su oficio”. Sirviéndose además de las propuestas creativas de la modernidad, el cantor hace uso de los elementos de la tradición, que son lugares que todos reconocemos. Reinventados en su obra, los lugares tópicos se refunden en zona común con nuevas significaciones, al tiempo que descubrimos que los elementos de la canción popular son “transportados por el viento como el polen”, por ello el cantor aduce que es propio de sí “echar raíces al viento”.²⁵⁶



17. Portada del disco *Raíces al viento*, Juan Perro, diseño: Carlos Franco. Fuente: *La huella sonora*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁵ Cintio Vitier, *op.cit.*, p. 11.

²⁵⁶ Santiago Auserón, “Notas sobre raíces al viento”, *op.cit.*, p. 147.

Capítulo III Contrapunteo de la canción tradicional andina

Memoria de la tradición del canto con caja y la canción contemporánea: afinidades y desencuentros

Se me ocurre que si el cantor callara,
si enmudeciera, digo,
y si un olvido seco rodeara a la baguala
como la siempreviva dorada de los muertos,
sé que vendrá a atraparme su arcilla lacrimosa
y que va a cantarme sus añorantes ojos de rocío.
MANUEL J. CASTILLA

Los pueblos originarios de América son la otra matriz que influye en las “configuraciones” histórico-sociales en nuestro continente. Durante este proceso de constitución de organismos sociales nuevos y diversos, intervienen dos formas esenciales de trasvase cultural con los nativos americanos. La primera corresponde a las huellas de los pueblos originarios desaparecidos, cruelmente asesinados por los colonizadores europeos. Su influjo se revela de distintas formas en la lengua, la religión, las danzas, los instrumentos musicales.²⁵⁷ La segunda, que será abordada en este apartado, sobre el aporte fundamental de los “pueblos testimonio”²⁵⁸, es decir, los descendientes de los indígenas sobrevivientes al exterminio y la devastación.

Con el fin de desmembrar la cultura de los nativos americanos, los colonizadores humillaron y asesinaron a los gobernantes y señores principales, depositarios de la cultura y la memoria ancestral. Sustituidos por dirigentes extranjeros, siguió el exterminio poblacional por las matanzas y las enfermedades importadas por los europeos. Con la imposición lingüística y religiosa se implantan también modos de pensar y de ser.

²⁵⁷ Véase: J. Jesús María Serna Moreno, *Cuba: un pueblo nuevo, Herencias etnoculturales indígenas en la región oriental*, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 17-22.

²⁵⁸ Entre los “pueblos testimonio” Latinoamericanos el autor identifica a México y Guatemala, y los pueblos del Altiplano andino, sobrevivientes de las civilizaciones azteca y maya los primeros, y de la civilización incaica los últimos. Es decir, las altas civilizaciones de los Incas y de Mesoamérica “que ante la expansión europea se derrumbaron, entrando en un proceso secular de aculturación y de reconstrucción étnica que todavía no se ha clausurado”, Darcy Ribero, *Configuraciones histórico-culturales de los pueblos americanos*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1981, en *op.cit.*, p. 22.

Las civilizaciones americanas sufrieron el grave impacto de la “conquista” y durante siglos de colonización europea. Los sobrevivientes se ven obligados a reconstruir su cultura destrozada. El saqueo y la devastación fue tal, que impide su integración en la economía mundial sino como vasallos. La adscripción de los pueblos originarios al sistema imperialista mediante la explotación y la violencia, limita y determina su desarrollo dentro de las sociedades modernas contemporáneas.

El conflicto entre la cultura impuesta y la suya propia, problematiza la integración social de los pueblos originarios de América. La herencia colonial de racismo y discriminación, mermó el desarrollo de las naciones independientes y hasta hoy, el odio y el desprecio racial y étnico se evidencian y agudizan, dentro de la sociedad globalizada.

Los indígenas sometidos al mayor genocidio, de manera fragmentaria, lograron restañar su cultura y reconstruir sus tradiciones. Algunas pocas lenguas, tradiciones y formas culturales sobreviven oralmente de generación en generación. El conquistador y la expansión imperialista no consiguieron desarraigar la memoria y las tradiciones ancestrales; resistentes a la devastación occidental, a la negación de la diversidad y la identidad.

El proceso de "compulsión" de la cultura europea que arrojó a la fuerza las formas de vida y organización social indígenas, dio como resultado una completa transformación étnica y cultural. Grupos étnicos diferenciados, consolidados, que se niegan a renunciar a su carácter. De tal modo entraron en contacto dos civilizaciones, la europea mediante la fuerza y la destrucción y la de los nativos americanos reducidos a la servidumbre y a la explotación:

La primera, representada por la minoría de los agentes de la dominación externa, mantiene su integridad; la última resulta amputada de contenidos más avanzados de una sociedad urbana, como lo son los sectores letrados, y desquiciada por la deculturación compulsiva y por la rápida merma de su población. Resultó además empobrecida por el saqueo de sus riquezas y por la desaparición de sus técnicas y artesanos. Esto último fue una de las consecuencias de la conversión de la población toda en un "proletariado externo" degradado a la condición de

simple fuerza de trabajo en las minas o haciendas, al servicio de una economía de exportación.²⁵⁹

Dentro de las expresiones musicales americanas identificadas y delimitadas minuciosamente por la etnomusicóloga argentina Isabel Aretz,²⁶⁰ dirigimos nuestra atención al área constituida por la música que se practica en la extensa zona que abarcan los países andinos, (coincidiendo con el habla quechua), un arcoíris musical variadísimo que sin embargo, permite determinar rasgos afines entre sí.

En el territorio andino, las tradiciones del canto, la música y la danza, se conservan en recónditas zonas rurales, entre tribus antiguas donde hombres y mujeres los componen aun desde la niñez. Fluye de sus labios la palabra poética de forma natural y hay quien declara que toda la vida es canto y éste es como respirar. Se canta en memoria de los héroes y las victorias conseguidas, se improvisan durante la guerra, cacerías o ceremonias sagradas. Se convierte en oración o en elegía frente a la pérdida, plegaria por el alma de los muertos, invocación del poder sagrado de la naturaleza o de los dioses, o en forma de lamento por el amor perdido. Se canta para oír el alma, transmitir lo que ésta le dicta a los hombres, prescindir de las hogueras y reflejar la luz interior.

Una de las formas musicales de la región andina que permanece todavía indescifrada es el canto con caja. La música andina más difundida en las sociedades urbanas es la instrumental con flauta y charango. Sin embargo, el canto que nace entre los valles y quebradas de una parte del territorio andino está aún por descubrirse. Al oyente urbano éstas canciones le parecen ajenas, antiguas, desvinculadas de su cultura y de la realidad, no las siente como suyas por eso

²⁵⁹ Darcy Ribero, *op.cit.*, p. 20.

²⁶⁰ “El mestizaje de la música andina se produce de diferentes formas: por el acompañamiento de cardófonos que producen armonías (especialmente el charango y la guitarra), por el agregado de notas extrañas a la escala, la ejecución de instrumentos pos hispánicos como la chirimía, el arpa, el violín, etc., que poseen recursos técnicos y tímbricos diferentes de los instrumentos musicales autóctonos, por el canto en terceras paralelas, propio de la música criolla”. Isabel Aretz, (relatora). *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, p. 113.

las ignora, las condena al olvido. Los cantores rurales, descendientes de razas ancestrales indígenas, tienen la encomienda de heredar sus cantos a las nuevas generaciones.



Figura 18. Canto con caja de los antiguos Incas, 1615, Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*

El canto andino con caja ha sobrevivido generaciones, transmitido oralmente durante siglos, amparado únicamente en el refugio de la memoria. La caja es un tambor de origen preincaico, imprescindible compañero del canto. En Bolivia lo nombran *huacara* y en Perú *tinya*. En los Valles Calchaquíes, *caja vallista*. Originalmente, la caja es tocada por mujeres, que cantaban en lengua vernácula como el cacán y posteriormente, el quechua. Actualmente, se confecciona con dos parches de cuero laterales y se le atraviesa una trenza de crin de caballo para hacerla vibrar. Sólo el artesano que la construyó puede tocarla por primera vez, utilizando uno o dos palos de madera llamados *huajtana*.²⁶¹



Figura 19. Forma de tocar la caja
Fuente: clubeco.com.ar

²⁶¹ Leda Valladares, *Cantando las raíces: coplas ancestrales del noroeste argentino*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 16.

La caja acompaña al canto, que es más bien un alarido. El manejo de la voz es variado, utilizan gritos, quejidos, falsete, estertores. Es un canto franco que no se imita ni se imita, lenguaje esencial del hombre, que desorienta al oyente urbano. Tres son las formas del canto, aunque guardan semejanzas, poseen elementos distintivos, las bagualas, vidalas y tonadas todas ellas cantadas en forma de coplas, poema breve que trajeron los conquistadores, cuyos orígenes se remontan a las raíces más antiguas de la poesía española. Anónimas en su mayoría, son coplas aprendidas o improvisadas que se implantan a la fuerza en la tradición indígena, fundiéndose con ella para resurgir en todo su esplendor repletas de experiencia indígena. Criollos, mestizos e indios fundidos en un mismo canto, para reafirmar su profundo respeto hacia la naturaleza. La bagualera tucumana Paula Suárez, nos habla del motivo de su canto: “cuando cantamos las coplas, se alegra la *Pachamama*, se alegra la tierra virgen, se alegra la tierra y hay mucho pasto”.²⁶²

La baguala es la forma más antigua.²⁶³ Es el canto de las tribus precolombinas establecidas en los Valles Calchaquíes: Salta, Tucumán y una parte de Catamarca, donde antiguamente se establecieron diaguitas, omaguacas, atacamas y capayasnes, recordados por su coraje y resistencia al enfrentar al enemigo invasor.

²⁶² Palabras de la cantora Paula Suárez, en Leopoldo Brizuela, *Cantar la vida: reportajes a cinco cantantes argentinas, Sequeida, Leda Valladares, Mercedes Sosa, Aime Paine, Teresa Parodi*, Buenos Aires, El Ateneo, 1992, p. 118. Según uno de los mitos sobre la creación del mundo, narra que el «hacedor» del mundo Wiracocha se desdobló en tres deidades o fuerzas elementales: «‘Pacha-Kamak’, el que crea y regula cosas y seres, ‘Kota-Mama’ la Madre Mar, ‘Pacha-Mama’ la Madre Tierra, de cuyas fuerzas generadoras proviene toda la vida. Cfr. Adriana López, *De mitos, estrellas y cosmogonías en las tierras del cóndor del sur*, op.cit., p. 18.

²⁶³ Cfr. Leda Valladares, op.cit. El origen de la voz ‘baguala’ empieza con una consonante bilabial sonora /b/, sonido ausente en la familia quechumara, salvo tratarse de la /p/ sorda, sonorizada por modernos hablantes hispanizados. Según el DRAE, el origen de la palabra *baguala* remite a *bagual* “cacique indio argentino”; en otra acepción significa “potro o caballo no domado” lo cual puede ser una metáfora del carácter desbocado de la baguala; el diccionario no especifica las raíces lingüísticas de la palabra. Rodolfo Lenz, por su parte, le atribuye el siguiente origen: *Bagual*, bravío, montaraz, indómrito; ‘cimarrón’, ‘caita’, se aplica al “ganado caballuno i vacuno sin dueño montaraz en las faldas de la cordillera patagónica i en la pampa argentina”; “*Quedar bagual*- quedar solo, se dice de objetos, animales o personas que quedan abandonados”, Cfr. Rodolfo Lenz, *Diccionario etimológico. De las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*, Tomo I, Chile, Universidad de Chile, Seminario de filología hispánica, 1910, disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0038306.pdf> (consultado el 9 de marzo de 2015).

En el mestizaje, este tipo de canción, se interpreta en coplas encadenadas, construidas en versos octosilábicos, aunque la desmesurada naturaleza de la baguala, hace que se escape de la estrechez métrica. Es canto solitario que fluye con libertad que en ocasiones se hace acompañar, principalmente durante el carnaval, cuando el *solisto* toca la caja y una multitud canta el estribillo al unísono evocando el origen comunitario de las canciones, revelando la sencilla verdad del indio.

Otra especie del canto con caja es la *tonada*, cuya modulación de la voz recuerda al balido de una oveja. Proviene de la cultura incaica, se la escucha en Jujuy, Quebrada de Humahuaca, y en la Puna Oriental de Salta, Santa Victoria, Iruya; entre paisajes de quebrada, altiplano y puna. Se nutre de la canción incaica, por eso originalmente se cantaba en quechua. Al igual que la baguala, se canta en solitario y con comparsa, o en contrapunto entre hombre y mujer, en mutua competencia de memoria e improvisación. También puede cantarse en rueda “con su obligado solisto señalándose como un ejemplo de la eficacia y ritualidad del canto comunitario”,²⁶⁴ donde sumado a la fuerza de los tambores, en la multitud de voces cantando al unísono, se manifiesta la fuerza y el espíritu de la tribu, donde es posible encontrar lo individual y al mismo tiempo la comunión entre los hombres.

La forma que cierra esta tríada de canción tradicional andina, es la vidala o vidalita, la más mestiza de todas, pues además de la caja se acompaña con guitarra y violín. Por lo cual, es la única de las tres especies con sustento armónico. El origen de la palabra lo encontramos en la lengua quechua. El sufijo *-la* indica diminutivo y significa “vidita”. Esta canción es la más conocida y difundida en el territorio andino, en forma de copla o instrumental. En el ámbito de la canción contemporánea es común encontrar diversas interpretaciones con único

²⁶⁴ Leda Valladares, *op.cit.*, p. 136.

acompañamiento instrumental, mezcladas con otros géneros diversos. Pedro Aznar por ejemplo, compone vidalas pasadas por el tamiz del *jazz*.²⁶⁵

Las vidalas se cantan a dúo en terceras paralelas, es decir, a dos voces alternando entre verso y verso. Su temática es generalmente de lamento, de la irreparable pérdida del ser amado. En el estribillo contiene la mayor densidad expresiva entretejiéndose con la copla que describe el angustioso entorno, un clima de presagio, de misterio revelado. La vidala nos descubre a golpes de caja el corazón de América, en su conexión con la naturaleza, conserva la memoria de siglos pasados.

El canto con caja es una experiencia íntima que nos acerca a nosotros mismos, a la manifestación primigenia del canto. La unión entre música y poesía se afianza en las coplas anónimas del ser agrario que bendice la tierra y comulga con la naturaleza, que expresa el amor comunitario, las pasiones del alma colectiva. Su sustancia es el grito y las variedades de la expresión vocal, su técnica es la libertad. No busca la estética sino la emoción desbordada, su límite es la imaginación y goza de completa libertad expresiva. Es el grito de la tierra, inaudito en las calles, porque el ruido de la ciudad sofoca el canto y la gris existencia ciudadana reclama el canto convencional, exclusivo de profesionales, que se difunde masivamente a través de la radio y la televisión.



Figura 20. Leda Valladares, canto con caja. Fuente: clarín.com

²⁶⁵ Escuchar por ejemplo, “Vidala”, en Pat Metheny Group, *Letter from home*, Geffen Records, 1989.

2. La canción de todos: cosmovisión andina presente en bagualas, vidalas y tonadas

Yo canto para abrazarte
porque entenderte ya no me basta
Yo canto para librarme
de las cadenas negras de ideas y palabras
que trazan una línea en el agua
dividiendo lo indivisible
vos y yo.
PEDRO AZNAR

Una gran variedad de representaciones de la canción popular florece en el amplio territorio que comprende el área andina. La música y el canto son manifestaciones que expresan las creencias, ideas y sentimientos individuales y colectivos; es decir, el modo en que determinada comunidad ve y entiende el mundo, su cosmovisión. Las canciones son depositarias del conocimiento que rige a los pueblos, las creencias que dan sentido a la existencia del hombre y la naturaleza y de la cultura que forja la identidad y conserva la memoria colectiva. Como indica Carlos Huamán, las cosmovisiones, es decir, el modo en que las sociedades ven y entienden el universo no sólo se piensan, sino también, se viven²⁶⁶.

Corresponde al Noroeste argentino (NOA), al norte de Chile, Bolivia, Perú y a algunos pueblos el Ecuador perpetuar el canto con caja. Para delimitar nuestro trabajo, indicaremos que la producción de bagualas, vidalas, y tonadas, las formas poéticas que nos ocupan, que se practican particularmente, en aldeas y caseríos cerriles de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja, “y en las salitrales y arenosas tierras de los montes de Santiago del Estero”,²⁶⁷ regiones marginadas cuya raza es heredera de las tradiciones de nuestros pueblos originarios. Aunque en general el prisma de las manifestaciones del canto con caja, se extiende por todo el

²⁶⁶ Carlos Huamán, *Atuqkunapa pachan: estación de los zorros: aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 15.

²⁶⁷ Leda Valladares, “El canto con caja”, http://www.leongieco.com/Ushu_Quiaca/Leda%20Valladares.htm. (consultado el 10 de febrero de 2015).

territorio andino, centraremos nuestro análisis en el territorio especificado dadas las limitaciones espaciales del presente trabajo. Diversas en su expresión poética, las tradiciones cantadas andinas, han pervivido en la memoria de la gente con variedad de formas y de nombres. Las más mestizas se acompañan en su ejecución de guitarras, charangos y flautas. Si bien cada pueblo tiene sus canciones propias, ejecutadas con particularidades dependiendo la región a la que pertenecen, éstas conservan no obstante, similitudes entre sí, que se asemejan a su vez al resto de las manifestaciones del canto andino en su conjunto.

Antiguamente, hacia el siglo XII los nativos del NOA, eran grupos originarios que ocupaban las zonas de las sierras de San Luis y Córdoba hasta el noroeste de la provincia de Salta, incluyendo toda La Rioja, Catamarca y la parte montañosa de Tucumán y Salta, conocidos como Valles Calchaquíes; a sus habitantes Pulares, Diaguitas y Calchaquíes: “los progenitores de las comunidades hoy folclóricas y anteriormente étnicas que cantan la baguala en su propia área pre-colombina”.²⁶⁸ Aunque no existía en dicha zona una unidad lingüística, debido a la amplia variedad de lenguas utilizadas por los nativos, hablaban predominantemente la lengua *cacana*, actualmente desaparecida y sobreviviente sólo en algunos topónimos de la región.

Poco sabemos sobre las manifestaciones de la canción popular de los nativos de los Valles Calchaquíes, pese a su desaparición, es natural pensar en un sustrato que posteriormente hacia el siglo XV, se sincretiza con el imperio Inca, cuando extienden su dominio sobre los pueblos diaguitas imponiendo la lengua quechua. A partir del siglo XVI, durante la conquista

²⁶⁸ Carlos Vega, citado por: Leda Valladares, *Cantando las raíces...*, *op.cit.* Los Valles Calchaquíes se ubican en la región sur-centro-oriental de la provincia de Salta, en la República Argentina, “desde los 1.800 m. hasta los 3.500 m. de altitud, se extienden a lo largo de 220 km, enmarcados por altos cordones montañosos pertenecientes a la Cordillera Oriental, en el rebote de la Puna argentina. En un clima semiárido de altura; el río Calchaquí, en su curso norte-sur, entre valles transversales y quebradas tributarias, ha ido ordenando el asentamiento humano”, Laura Peralta, *Bagualas en carnaval*, disponible en: <http://fundarte2000.fepai.org.ar/carnaval/carnaval2013/IPeralta.BagualayCarnaval.pdf> (consultado el 9 de marzo de 2015).

hispanica se adoctrina a los indígenas en el idioma castellano y se impone la cultura colonial.

Carlos Huamán señala los efectos de este hecho, en las manifestaciones musicales indígenas:

[El] orden colonial impuesto en América desde el siglo XVI [...] implicó el sometimiento cultural, económico, político y la resistencia de los pueblos dominados. Sabemos que, no obstante el choque de culturas que generó el hecho, aún se pueden percibir tradiciones ancestrales que permanecen, se fortalecen con cambios o aceptan su desaparición. Este hecho exige reconocer que entre los factores que inducen a practicar, valorar o descalificar una determinada manifestación artística, no sólo están los gustos estéticos, sino también otros relacionados con la historia, el poder y el prestigio cultural.²⁶⁹

Por las razones expuestas, aunque no es posible evidenciar el sustrato diaguita, lo consideramos presente en la creación artística del NOA. De igual modo, es amplio el influjo de los cantos incaicos extendidos por todo el territorio andino, cuyas manifestaciones poéticas y musicales son visibles hasta hoy y la aportación de la lengua hispanica está presente en la construcción de las formas poéticas que nos interesan.

Para el objetivo que persigue este apartado, (que es profundizar en el estudio de la cosmovisión andina a través de la poética del canto con caja y su natural confluencia con la canción urbana contemporánea), tomaremos como punto de análisis, las recopilaciones de la investigadora Leda Valladares, sus grabaciones en solitario, y las realizadas en conjunto con músicos contemporáneos, esencialmente del panorama de la música rock actual.²⁷⁰

²⁶⁹ Carlos Huamán, *Urpischallay: Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular en el wayno*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 6.

²⁷⁰ La música rock no puede ser comprendida en su totalidad sin considerar que además de ser una expresión artística compleja, es una actividad cultural y una actitud frente a la vida. Asimismo sabemos que es un “producto mercantil” que difunde formas estereotipadas y frívolas de la expresión cultural rockera, lo cual es aprovechado por las empresas al convertir a la sociedad juvenil en consumidores. Tomando en cuenta lo anterior, precisamos que la eclosión de la música rock en Latinoamérica, particularmente en Argentina, surge como imitación de las modas anglosajonas a partir de los años 60. No obstante, la realidad social que atravesó el país durante la época de la dictadura, marca las composiciones musicales urbanas de la época, en las cuales las nuevas generaciones se manifestaban en contra de la opresión y de las graves violaciones a los derechos humanos cometidas durante esos convulsos años. En tal sentido, el rock constituye para los jóvenes un modo de expresión comunitario, una forma de lucha por la cual -considera Federico Moura- vale la pena arriesgarse. Esta forma de expresión conjunta, es descrita con claridad por Indio Solari de la siguiente forma: “el rock es una música ciudadana, es música de inmigrantes en ciudades cosmopolitas (...) y si hay una característica en la cultura rock es que no cree en los mapas políticos, que entronca casi con todas las culturas, que asimila todas las influencias y que es [de expresión] universal”. Véase: Miriam Alonso, *et al.*, *Culturas juveniles y rock. Una forma de abordar las ciencias sociales en la escuela*, Argentina, Ediciones del signo, 2005.

Tomamos en cuenta la producción discográfica de la artista en solitario, así como su trabajo con otros músicos contemporáneos, especialmente los trabajos realizados con el compositor porteño Pedro Aznar, la publicación del disco doble *Grito en el cielo I y II* y la recopilación de cantos andinos ancestrales recogidos en la obra *América en cueros*.²⁷¹ Consideramos, asimismo, las interpretaciones de Aznar distribuidas en su larga producción discográfica y la introducción de las tradiciones andinas durante su colaboración con el grupo de *jazz fusión*, de Pat Metheny. Cabe destacar que si bien nuestro parámetro serán las grabaciones de Valladares, pionera en la investigación de campo de bagualas, vidalas y tonadas, nuestra intención es informar acerca del trabajo realizado por Aznar, en relación con el canto con caja, su confluencia con la música rock²⁷² y su inserción al ámbito moderno y tecnológico de la música actual, a fin de demostrar no sólo que la tradición andina y la música rock pueden armonizar en

²⁷¹ Leda Valladares menciona que dichas obras conforman más de 400 canciones recopiladas mediante trabajo de campo, cantadas por una multitud heterogénea de investigadores e intérpretes. Por un lado, están los cantores vallistas, como Tomás Vázquez, campesino de Salta, o la maravillosa Chicha Guanaca, de origen salteño, por otro los cantores del folklore, como Suna Rocha, Raúl Carnota, Liliana Herrero, o el dúo Salteño, y por último los cantores del rock, “a quienes yo siempre consideré los herederos de ese canto silvestre tan desmedido, tan entrañable, tan libre [...] Fito Páez, Gustavo Cerati, Pedro Aznar, Fabiana Cantilo, Federico Moura, Daniel Sbarra, y muchos más se acercaron a cantar bagualas y vidalas desde lo que mucha gente cree las antípodas del rock”, Leda Valladares, *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del Noroeste Argentino*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, p. 201.

²⁷² “El rock es mi casa” afirma Pedro Aznar (Buenos Aires, 1959) durante una entrevista. Su carrera como músico profesional se inicia formando parte como bajista y compositor, del grupo rock argentino Serú Girán (1978-1982). El contexto del grupo en Argentina coincide con la dictadura militar apoyada por los Estados Unidos, encabezada por el general Jorge R. Videla (1976-1981), sustituido posteriormente por Leopoldo Galtieri (1981-1982). La etapa se cierra con los trágicos acontecimientos de la Guerra de las Malvinas. Una época de dura represión y supresión de derechos humanos, justificada en la “recuperación moral” de la Nación. El gobierno aplicó la censura y el castigo extremo contra cualquier indicio subversivo. Ya para entonces el rock que arribó al país en los años 60, había adquirido madurez y veracidad. En la segunda mitad de los años ochenta, los jóvenes tomaron la música rock como modo de expresión de sus propias vivencias, y de manera velada expresaban su malestar contra las inhumanas prácticas gubernamentales para mantener el poder. Serú Girán son los primeros en acceder al éxito masivo, cuando al mismo tiempo se mantienen socialmente comprometidos con la creación auténtica y de alta calidad y cuyas convicciones se reflejan con agudeza en sus composiciones. Del mismo modo, enfatizamos que “la juventud como hoy la conocemos es propiamente una «invención» de la posguerra [...] la sociedad reivindicó la existencia de los niños y los jóvenes, como sujetos de derechos y especialmente, en el caso de los jóvenes, como sujetos de consumo”. Véase: Miriam Alonso, *op.cit.*, Serú Girán, *No llores por mí, Argentina* (SG Discos, 1982), Gerardo González, Costa Rica, *Nación/Viva*, “Entrevista Pedro Aznar”, junio 2008, <http://www.nacion.com/viva/2008/junio/03/viva1561810.html> (consultada el 5 de agosto de 2015).

el escenario de la canción urbana con naturalidad, sino también la urgencia de devolver a la canción popular el sentido poético que la canción moderna le arrebató.



Figura 21. Pedro Aznar y el Pat Metheny group.
Fuente: fredkakon.chez.com

Pese a la diversidad existente en las distintas regiones que conforman el complejo cultural andino, estos pueblos poseen componentes musicales y poéticos comunes que se pueden identificar y analizar. En cuanto a la existencia de tópicos, éstos abarcan todos los ámbitos del acontecer humano. Por medio del análisis de la poesía y de las investigaciones en torno a sus constantes, nos acercaremos a los elementos comunes que conforman la poesía popular cultivada en la región, y al pensamiento que rige la vida del hombre andino.

En las canciones podemos encontrar dos fuentes lingüísticas que las nutren. La lengua nativa, el quechua o *runa simi*, primordial en la construcción poética prehispánica y actual y el castellano, la lengua impuesta por los conquistadores. Por tal motivo, las bagualas, vidalas y tonadas son mayoritariamente compuestas en castellano. Es común encontrar composiciones híbridas que alternan con el español, y en menor medida, las encontramos compuestas enteramente en quechua. Si bien las formas poéticas que nos ocupan son en su mayoría

mestizas, en algunas de ellas podemos identificar rastros de la lengua quechua y en todas absolutamente, de la civilización incaica:

En las canciones mestizas es fácil encontrar el elemento español; el tema es, en la mayoría absoluta de las canciones, el mismo que el de la canción *kechwa* de que procede: casi siempre es la misma canción indígena, cuyos versos han sido en parte enriquecidos o suplantados por elementos castellanos, tanto en las palabras como en la intención; la música también ha sufrido modificaciones de acuerdo con la sicología del mestizo.²⁷³

En nuestro rumbo señalaremos los contrastes en que se revela el canto con caja: el carnaval, fiesta sagrada primigenia de agasajo a los dioses y placeres de los hombres; y el canto que se escucha en las profundas soledades de la Cordillera; el canto del hombre hacia la naturaleza, la música en la que se exteriorizan las inquietudes del alma. Este derrotero nos irá revelando algunos de los elementos que construyen el universo poético andino, reflejo de su manera de ver y comprender el mundo.

La canción popular andina representa una parte de la cultura oral que en las canciones expresa los deseos y pasiones de la raza humana, en el seno de la canción se concentra un abanico ilimitado de imágenes, sonidos, colores y texturas. Asimismo experiencia sinérgica que da cuenta del devenir histórico de los hombres. La canción popular andina se inscribe en la memoria como resguardo del pasado de la gente, “tiende un puente entre su pasado y su presente, entre el pueblo de adopción y el pueblo de origen”.²⁷⁴ A través de la memoria se conservan canciones de tiempos ancestrales. Debido a la participación de la memoria como fuente de conservación del pasado, ésta interviene en la renovación creativa del hecho musical, dado que las imágenes que integran las canciones permiten:

²⁷³ José María Arguedas, citado por: Carlos Huamán, *Atuqkunapa pachan: estación de los zorros: aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*, México, Centro Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, p. 32. El autor utiliza la forma escrita /kechwa/ dada su aproximación a la pronunciación del idioma quechua. Preferimos la forma castellanizada *quechua* debido a la pertinencia en este trabajo. Cfr. “Máquinas y artículos de la modernidad en la poesía *kechwa* mestiza”, Pablo A. Landeo Muñoz, en Carlos Huamán y Begoña Pulido (coordinadores), *Asedios a las literaturas andinas*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 30.

Asociaciones diversas que bien pueden funcionar como recursos mnemotécnicos. Así, el recuerdo remitirá al pasado mediante su viaje por el laberinto de la memoria haciendo diversas lecturas, pues, considerando la intervención de la imaginación, el recuerdo será siempre nuevo.²⁷⁵

Así las sociedades indígenas se amparan en la memoria como un modo de resistencia ante la marginación y el olvido. Por lo tanto, conocer el pensamiento y la forma de vida de la sociedad andina, nos permite comprender el amplio entramado poético que la caracteriza, que es esencialmente de naturaleza oral, y como tal, se ha sostenido por medio de la memoria colectiva. La poesía cantada es la forma en que la sociedad andina se relaciona con su pasado; a través de ella expresa la vastedad de su pensamiento, se percibe en el presente y se proyecta en el porvenir. Es una manifestación que funge primordialmente como medio para conocer otra forma de organización posible, distinta desde el punto de vista occidental:

[El incario mantiene] vigente su historia a través de relatos permanentes, canciones, danzas y poesías. En esta forma fue factible mantener en la memoria colectiva las obras y hazañas de los gobernantes, los principales acontecimientos, las enseñanzas filosóficas, religiosas y morales desde el génesis del Tawantinsuyu.²⁷⁶

El Tawantinsuyu se refiere al inmenso territorio dominado por los Incas, dividido de acuerdo a la “cuatripartición”, que los incas hicieron de su imperio,

[...] a partir de la propia división del Cuzco, su capital [...] comprendía el Antisuyu, hacia el este en dirección a la selva hasta la frontera con Brasil; el Kuntisuyu, hacia el poniente en dirección al océano Pacífico pasando por Puno, Arequipa y Mollendo; el Chinchaysuyu, ocupaba toda la región septentrional en dirección a Tumbes en la frontera con Ecuador; y el Qöllasuyu, en dirección al sur hasta Chile y el noroeste de Argentina.²⁷⁷

²⁷⁵ Carlos Huamán, *Urpischallay...*, *op.cit.*, p. 22.

²⁷⁶ Ciro Gálvez Herrera, *Ensayos sobre la teoría del renacimiento andino*, Huancayo, 1998, p. 40. *Tawa* “cuatro”; *tin* “junto, unido”; *suyu* “región, distrito”, Diccionario quechua-castellano, castellano-quechua, citado por, Adriana López, *De mitos, estrellas y cosmogonías en las tierras del cóndor del sur*, Córdoba, Editorial Brujas, 2008.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 45-46.

El Cuzco es un área sagrada donde reside el Inca, hijo del Sol y representante de Wiracocha, corresponde a la concepción de centro del universo de la cosmovisión andina, desde este lugar sagrado parten las “cuatro vías de comunicación”²⁷⁸ de los cuatro *suyus*.

Las tradiciones indígenas tienen vida, no se encuentran estancadas en un determinado grupo social ni son manifestaciones que permanezcan inmóviles o petrificadas en la memoria de los herederos de ciertos grupos indígenas. Al contrario, las canciones se definen por mantenerse a través del tránsito continuo y su enriquecimiento con el aporte de otras culturas en contacto. Así ha ocurrido con la poesía quechua la cual se ha mantenido a través de los siglos y ha incorporado elementos europeos, africanos y de toda América Latina en su construcción. De este modo, se explica la inmensa variedad de formas musicales que han surgido debido a la interinfluencia cultural ocurrida en nuestro continente. Lo cual no quiere decir que las manifestaciones culturales pierdan particularidades, por ser permeables a otras culturas, al contrario repetimos, este fenómeno de apropiación ha enriquecido el género de poesía que nos ocupa. En la actualidad, la evolución de la canción andina ha seguido el camino también de la ciencia y la escritura, y cada vez con mayor fuerza las nuevas generaciones latinoamericanas, adoptan las tradiciones cantadas vernáculas, como signo de distinción e identidad.

Antes de la conquista española, la cultura indígena era floreciente, poseía un alto grado de refinamiento, y un amplio desarrollo basado en el conocimiento y la observación de los fenómenos naturales y las leyes biológicas. La cultura incaica, lejos de extinguirse, ha conservado dichos conocimientos que se han transmitido oralmente a lo largo de siglos de supervivencia, pese a la marginación que sufre por la hegemonía cultural.

²⁷⁸ *Idem.*

Con el sometimiento colonial, naturalmente la cultura y las artes se vieron fuertemente perjudicadas por la destrucción y el desprestigio de los conquistadores europeos, obligando a los indígenas a adoptar sus creencias y su cultura como verdad universal, calificando de salvajes y bárbaras sus tradiciones milenarias. Así los indígenas, en un hecho sin precedentes, fueron víctimas del brutal genocidio de sus hermanos de raza y testigos de la destrucción de su civilización, sometidos por los vencedores, condenados a preservar en el único refugio de la memoria la cultura de sus antepasados.

Las prácticas culturales de los pueblos originarios andinos fueron fuertemente perjudicadas por los colonizadores españoles: “de los aproximadamente 10 millones de quechuas, luego de la Conquista y Colonia [sobrevivieron menos de un millón].”²⁷⁹ Este genocidio no sólo mermó sensiblemente la población andina; sino que agrietó profundamente su universo sociocultural. La colonización tuvo un efecto lamentable en la vida y cosmovisión de los habitantes quechua-andinos, manifiesto en la pérdida y modificación de prácticas culturales, en la desaparición física y simbólica de lugares, animales y plantas míticas. A partir del siglo XVI, con el uso de la fuerza, la destrucción y el despojo; mediante la quema de códices y testimonios escritos, de templos y objetos sagrados, el “conquistador” impone su lengua y su religión y con ello, legitima su propia cultura y pensamiento en menoscabo de las culturas y creencias originarias de América.

Por dichos motivos, consideramos pertinente una revalorización y una reinterpretación ética y estética de la canción popular andina, particularmente de bagualas y vidalas y demás formas del canto con caja que se expresan en gran parte del territorio andino. La intención es trasladar dichos cantos a un contexto moderno, en el que atestiguamos el natural trasvase multicultural y multiétnico de la canción popular urbana contemporánea. En la actualidad, la

²⁷⁹ Carlos Huamán, *Atuqkunapa Pachan...op. cit.*, p. 26.

globalización tiene su marca registrada con la denominada *fusión*. Durante este fútil ejercicio se combinan arbitrariamente distintos tipos de música, dando lugar a manifestaciones modernas de gran popularidad pero de cuestionable calidad artística. Este sistema globalizante genera a su vez, la exclusión de las formas artísticas que trasgreden los márgenes estéticos y creativos; entre ellas las que corresponden a las antiguas civilizaciones indígenas, relegándolas a un plano que no se aleja de la curiosidad ni del exotismo.



Figura 22. Pedro Aznar, canto con caja. Fuente: youtube.com

Mi propuesta en este trabajo se encamina hacía un espacio en el que la calidad es tan estimable como el respeto a la obra y la profundidad en su conocimiento. Tal es la tarea del intérprete:

Si hay una búsqueda es la de hacer música popular del más alto calibre autoral e interpretarla desde el más absoluto respeto por la canción, dejar que la canción hable antes que el intérprete, que la canción se comunique antes que yo incluso, aunque el intérprete siempre ponga su vida en lo que hace.²⁸⁰

²⁸⁰ Pedro Aznar en: Miguel Ángel Dente, *Nueve vidas de Pedro Aznar*, Buenos Aires, Ediciones Disconario, p. 86.

Retomando la perspectiva de Carlos Huamán, a través de las letras de las canciones populares podemos comprender el proceso histórico de la región que nos ocupa, puesto que “la expresión musical es depositaria de la memoria colectiva y la cultura popular y se constituye en uno de los medios importantes por el que fluye la corriente de la cosmovisión quechua-andina”.²⁸¹ De este modo, consideramos acertado trasladar dichas manifestaciones a un plano moderno urbano, para comprobar su armonía y su vigencia en ámbitos aparentemente contrarios.

Gracias a las investigaciones de Leda Valladares fue posible acercarse a las generaciones de músicos inmersos en la creación rockera, a los cantos andinos, tan descuidados en nuestro continente desde una perspectiva actual: “les dije como ustedes están en el mundo de la música los llamo para que escuchen a esta gente de los valles de los que hay que aprender el misterio del canto, oigan lo que hacen. Y ellos prestaron el oído a los bagualeros”.²⁸² La música fue asimilada por los intérpretes urbanos, como hemos visto, con resultados admirables. Pero también fue posible la interiorización del universo poético andino.

Así pues, estudiaremos los cantos que se escuchan entre valles y quebradas del noroeste andino y que aún son practicados por los indígenas que habitan en caseríos cerriles; profundizando en su configuración poética y algunos de los temas abordados en ellos, con el fin de conocer el pensamiento que los conduce en su relación con los seres de la naturaleza, el orden del universo y los astros, las deidades sagradas y su modo de proceder socialmente. No olvidemos que muchos géneros de canción popular expresan la sensibilidad y el pensamiento de un determinado grupo social. De modo que analizaremos las prácticas musicales interpretadas durante las fiestas patronales y el carnaval, y su estrecho vínculo con las prácticas religiosas, como un modo de acceder a ciertas vertientes de la configuración cultural y social

²⁸¹ Carlos Huamán, *Atuqkunapa pachan...*, *op.cit.*, p. 14.

²⁸² Leda Valladares, <http://tiempo.infonews.com/nota/33670/que-el-lamento-se-convierta-en-copla>, (consultado el 10 de febrero de 2015).

propia de los países andinos. Con ello, entendemos los cantos ancestrales andinos como representantes de la memoria y de la sabiduría popular. Como inagotables manantiales de conocimiento e interpretación de la realidad andina, y también como parte fundamental para explicar la nuestra, y así intentar labrar un porvenir más próspero.



Figura 23. De izquierda a derecha: Pedro Aznar, Suna Rocha, Gustavo Cerati, Leda Valladares, Oscar Palacios, María De Michelis y Fito Páez. Fuente: *Cantando las raíces*

5. La revelación poética: El canto sagrado y el carnaval

Alguien sopla una quena lastimera
a la distancia y todo se detiene
las constelaciones
la harina en las veredas
el olor a comino y a chicha
y tu cara y la mía
mañana cenizas
igual que el carnaval.
PEDRO AZNAR

El canto con caja es un género que se practica y se trasmite durante todos los momentos de la vida cotidiana. De los recursos metafóricos más utilizados por los poetas populares, se encuentran: la tierra, los animales, el viento, las aguas, y otros componentes del universo sociocultural andino, de su contexto contemporáneo. Se canta en cumpleaños, reuniones, festejos cívicos o religiosos; durante el trabajo en el campo o en el pastoreo; al compartir la comida o encontrarse en soledad, en diálogo con los cerros y las montañas. La temática de las vidalas aborda “los malos pagos en amores”.²⁸³ Estas tratan el tema amoroso en distintas facetas: el desengaño, el abandono, la soledad o el lamento por la pérdida del ser amado. Las vidalas concentran en su fondo un profundo patetismo:

nadie me quiere
qué voy a hacer
paso la vida
en padecer.
‘dejaré de pretender
ya que nadie me ha querido
ni me ha de querer ’[POR ESOS MONTES]

Respecto a las bagualas, abarcan temáticas diversas. Muchas son alegres y festivas, otras son trágicas o dramáticas, exaltan la imponente belleza del paisaje o sencillamente celebran el gusto de cantar. Lo cierto es que la baguala comprende todos los aspectos la existencia física y espiritual de los seres, es una forma rebelde que afianza el vínculo del hombre con la

²⁸³ Cfr. “Entrevista a Leda Valladares”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2YIQ5f56068> (consultado el 11 de marzo de 2015).

naturaleza; se convierte en un espacio para construir puentes espirituales a través de la solidaridad y la concordia.

No obstante, la práctica del canto con caja en todos los ámbitos de la vida, también representa un hecho sagrado, cuando el canto se convierte en ofrenda a los dioses:

Cantos de la siembra y cosecha, de casamientos, de nacimientos o muertes físicas, cantos a *Tata Inti* (Padre Sol), *Mama Quilla* (Madre Luna), *Mama Qocha* (Madre Agua), *Pachamama* (Madre Tierra), [...] cantos a los cuatro elementos: fuego (Nina), Tierra (Pachamama/Jallpa), Aire (Wayra) y Agua (Yaku). Todos [tienen] sus coplas para paliar ciertos momentos de dolor, sanación o expresar su alegría. [Su finalidad no es] buscar belleza, la persona que canta sus coplas se reafirma como parte de la naturaleza sintiéndose como un aspecto de la sonoridad misma.²⁸⁴

El canto es “sagrado en épocas de siembra, cosecha y marcación del ganado” donde se ruega la abundancia y la prosperidad. Es festivo en sus carnavales; época en que los cantores elevan el canto y los golpes de caja. La libertad se expresa en la comunicación con los dioses. Se afirman la naturaleza y los hombres en un solo organismo. El canto y la caja desatan la libertad del hombre y su vínculo comunitario. Todo se libera, en especial los reflejos del mito, la leyenda, y el símbolo.

Las coplas en este tipo de canción, aunque guardan una unidad temática, entre sí y en relación con el estribillo, cada estrofa puede ser independiente y dar la impresión de no estar completamente “cohesionadas”. Puede incluso cantarse de manera independiente o desmontar su estructura e intercalarse en otra canción. La siguiente baguala, reinterpretada por la cantora tucumana Gerónima Sequeida, ilustra nuestro argumento:

Cuando se muera esta Sequeida
no le recen ni un bendito
hagan de cuenta que se ha muerto
de la majada un cabrito [BAGUALA PARA MI MUERTE]

²⁸⁴ Leda Valladares, *Cantando las raíces...*, op.cit., p. 9.

La flexibilidad y variedad temática permite la invención de nuevas coplas cada año para el carnaval. Dentro del género de bagualas,²⁸⁵ por ejemplo, una misma canción puede tomar sentidos distintos dependiendo del matiz que el cantor le otorgue o la sensibilidad que amerite la ocasión. Así una misma copla puede cantarse durante el carnaval o cobrar un sentido distinto cantada en un tono de tristeza o melancolía. La siguiente copla por ejemplo, no obstante su carácter trágico, en el contexto del carnaval es cantada con motivo de la renovación de un amor o como un juramento:²⁸⁶ “Ayer tarde salí al campo / en un llanto desmedido / y hasta las llaves lloraron / de ver un amor perdido.”

En cuanto a las celebraciones sagradas son distintas y variadas. En el extenso territorio que nos ocupa, las celebraciones religiosas se identifican con el período estacional de siembra y cosecha. Para lo cual se llevan a cabo convites y prácticas rituales características de cada período. Nuestra observación se centra en las prácticas rituales de los carnavales, fiestas patronales y el modo en que la gente celebra. Consideramos el calendario ritual andino que se inscribe en dos períodos anuales: la primera, “la estación seca”, la cual se inicia en diciembre y culmina a mediados de marzo con la entrada de la primavera. El segundo período, correspondiente a “la estación húmeda o de lluvias”, comienza hacia el final del verano, con la cosecha. Es esta época los cantores se preparan para celebrar la fecundidad de la tierra con rituales de comida y música como dádivas de súplica y agradecimiento:

Las bagualas se entonan en corros durante el carnaval, que se festeja en las carpas que levantan los pulperos para ese efecto. Los cantores llegan a caballo, con las caras enharinadas y su caja, o tambor y su rama de albahaca en las manos (símbolo del carnaval). Ya reunidos, uno entona un estribillo cuya tonada conocen, y otro de la rueda dicta la copla que todos cantan al unísono o en

²⁸⁵ Cfr. Olga Fernández Latour de Botas (recopiladora), *Cantares Históricos Argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2002, p. 37-42. Las rimas típicas son las siguientes: cuartetas de rima abcb; forma de seguidilla 7a5b7c5b, que se completa con la repetición del último verso “alargada con un expletivo de una sílaba acentuada o de dos llanas ‘si’, ‘no’, ‘vida’, más una tríada 5d7e5d, el contenido de la copla es esencialmente lírico”.

²⁸⁶ Ver: Laura Peralta, *Bagualas en carnaval*, disponible en: <http://fundarte2000.fepai.org.ar/carnaval/carnaval2013/1Peralta.BagualayCarnaval.pdf> (consultado el 20 de junio de 2015).

una relativa diafonía, por momentos, acompañada por el rítmico repiquetear de las cajas [...] El ritmo binario está afirmado por la percusión isócrona persistente del tambor.²⁸⁷

La vivencia de carnavales y fiestas patronales y “su imaginería simbólica dan cuenta de cómo los celebrantes se relacionan con su pasado en la actualización y resignificación de diversos mitos y divinidades”, las cuales constituyen en el fondo, representaciones en las que convergen santos católicos y deidades sagradas prehispánicas. Por lo tanto, siguiendo la línea reflexiva de Podjajcer-Mennelli,²⁸⁸ consideramos que la unión de ambos universos mitológicos no puede ser descrita solamente como sincretismo debido a que los dos interactúan o conviven paralelamente no siempre en términos de integración y sus particularidades son identificables de manera independiente por los propios participantes.

La fiesta de la Quebrada de Humahuaca en honor a la Madre Tierra, por ejemplo, celebrada en el mes de agosto, corresponde a la estación “seca” del año. Durante ésta se realizan los ritos para “aplacar” a la Pachamama y ganar su favor. Se la personifica como una mujer baja, “de cabeza y pies grandes, que lleva sombrero de ala ancha y enormes sandalias u ojotas. Sus animales característicos son un perro negro que la acompaña; una serpiente, que le sirve de lazo; y un quirquincho o armadillo”.²⁸⁹

El ritual denominado “darle de comer a la Pachamama” o “corpachada” consiste en realizar un hueco en la tierra “y darle comida, coca, cigarrillos y bebidas alcohólicas a la Madre

²⁸⁷ Isabel Aretz, *Síntesis de la etnomusicología en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980. p. 92.

²⁸⁸ Podjajcer-Mennelli, “La mamita y pachamama” en *Las performances de carnaval y la fiesta de nuestra señora de la candelaria en Puno y en Humahuaca*, Argentina, Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales/Universidad de Jujuy, enero/julio, 2009, disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042009000100004 (consultado el 20 de junio de 2015).

²⁸⁹ Adriana López, *De mitos, estrellas y cosmogonías...*, *op.cit.*, p. 75.

Tierra”,²⁹⁰ como un modo de restituir algo de lo que ella ha dado a los hombres. Se ruega por un buen año, buena siembra, buena cosecha y fertilidad para el ganado.

La Pachamama es una deidad cosmogónica, fundamental en la creación del universo, al convertir los mares en continentes y parir todo lo que tiene vida. Representa uno de los personajes míticos “que mueven y dan sentido a las revoluciones del Ande inmemorial”.²⁹¹

Valga un ejemplo en la siguiente copla anónima, para dar cuenta del canto sagrado dedicado a la Madre Naturaleza: “Pachamama Santa Tierra / no me comás todavía. / voy a cantar esta noche / y mañana todo el día”.

Durante la ceremonia del carnaval se forma rueda en torno a los cantores y su caja. Como vemos el canto con caja constituye un hecho comunitario, el cual resulta de “un particular modo de narración de la cultura tradicional. El canto de coplas sobre los sistemas musicales prehispánicos se constituye en una fuente de placer estético; placer que emerge fruto del recuerdo y el reconocimiento”.²⁹²

Para la recolección de coplas, Leda Valladares advierte que lo mejor es viajar para la época del carnaval en el mes de febrero, “de llegar en una época en que no se está cantando es muy difícil pedir y lograr el canto”²⁹³ y ser testigos de este misterioso hecho sonoro. Durante los festejos sagrados el canto y los ecos de las cajas surgen de entre los rancheríos, prestos para la celebración de la cosecha. Los tambores y otros instrumentos de percusión se tocan para la conexión con la Pachamama, solicitar su permiso para interactuar con ella mediante el ritual. El ritmo de la música, en conjunción con el canto y el baile provocan el trance y la comunicación

²⁹⁰ Adriana López, *op.cit.*, p. 18.

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² María del Pilar Polo, “Escalas, coplas y tonadas: Pasado y presente en el carnaval de los sauces, La Rioja”, disponible en: <http://www.congresodecultura.gob.ar/wp-content/uploads/2013/05/del-pilar-polo-escalas-coplas-y-tonadas-pasado-y-presente-en-el-carnaval-de-san-blas-de-los-sauces-la-rioja.pdf?6d36e6>, (consultado el 11 de marzo de 2015).

²⁹³ Leda Valladares, *Cantando las raíces...*, *op.cit.*, p. 18.

con los dioses. Un ejemplo de esto se aprecia en la siguiente copla que anuncia con júbilo el inicio del carnaval:

De los cerros vengo y a los valles voy, cantando en mi caja más alegre estoy	todos los sembrados maduran al sol, los caminos verdes me llevan a vos.
Carnaval alegre, pronto te veré, tal vez ya más nunca al año tal vez.	“toma un ramo, toma dos, vamos niña, vámonos” [A LA MAÑANITA Y AL AMANECER]

Los carnavaleros se agrupan en “cuadrillas” con afinidades de condición social o pertenencia étnica, predominantemente mujeres. Asimismo, entre los integrantes existen lazos de consanguinidad o compadrazgo, no se reúnen únicamente para carnaval, sino que “están constituidas a partir de redes entramadas en relaciones de reciprocidad y ayuda mutua.”²⁹⁴ Las actividades económicas de los integrantes de la comunidad corresponden al trabajo de la tierra, la cría de animales y el comercio de productos agrícolas en los mercados de la ciudad, la manufactura artesanal como tejidos y cerámicas.²⁹⁵

Además de los padres biológicos el hombre andino tiene “Dioses universales, locales y regionales y los padres sociales (comunidades)”, cuya voluntad muchas veces “se antepone a la de los padres biológicos”.²⁹⁶ Todos los días del año, los comuneros brindan ofrendas a las divinidades, como muestra de amor y respeto.

Dentro de la cosmovisión andina, todo cuanto hay en la naturaleza, de acuerdo a su género tiene una forma, color y olor diferentes. “En una misma variedad, o cuando se las

²⁹⁴ Adil Podjajcer y Yanina Mennelli, “«La mamita y Pachamama» en las performances de carnaval y la fiesta de nuestra señora de la Candelaria en Puno y en Humahuaca”, Argentina, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad de Jujuy, enero/julio, 2009, p. 79, disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042009000100004 (consultado el 20 de junio de 2015).

²⁹⁵ *Idem.*

²⁹⁶ Carlos Huamán, *Atuqkunapa pachan: estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*, p. 86.

clasifica como pertenecientes a la misma variedad, se dan piedras machos y piedras hembras, vegetales machos y vegetales hembras e instrumentos musicales machos y hembras”.²⁹⁷ Así, también la Madre Tierra es la deidad femenina, quien fecundada por los rayos del Sol es dadora de vida y “tiene sentimientos, actitud y lenguaje propio”:

No es el hombre quien dota de cualidades humanas a la tierra y a otros elementos, sino la *Mama Pacha* y todo lo que integra al mundo natural, incluido el hombre, tiene sus propias facultades. Es por eso que la naturaleza se puede solidarizar con el hombre, compartir sus lamentos y sus alegrías.²⁹⁸

A menudo el canto es interpretado por un solista y una comparsa. El cantor “echa la copla” que se encuentra en la memoria esperando ser libre; la recita ante el público y la cantan luego todos juntos, para perpetuar el sentido comunitario del canto. De este modo, el canto se convierte en:

Un espacio discursivo en el que convergen y coexisten simultáneamente la colectividad y la individualidad, lo tradicional y lo innovador, lo repetitivo y lo improvisado, el anonimato y la autoría [...] La práctica de la copla en las fiestas sagradas, su ritmo y los desplazamientos de los copleros manifiestan el carácter comunitario y ritual de este canto, la celebración de una comunidad a través del espacio creado con la copla.²⁹⁹

Es común igualmente el canto a dos voces, el cual representa los cantos tribales milenarios en los cuales las tribus invocaban cantos con atribuciones de poderes mágicos y curativos. El canto comunitario representa la fuerza vital en las comparsas de carnaval y conserva su significado ritual y sagrado. El canto se ofrenda a los dioses como manifestación de lo divino, mediante éste se establece el diálogo con las fuerzas sagradas de la Naturaleza.

El Carnaval es una fiesta que se celebra en todo el continente Americano. Llega con los conquistadores españoles y se ha ido transformando profundamente con el paso de los años: “los procesos de conquista, colonización y de resistencia cultural de los pueblos indígenas configuraron diferentes modos de celebrar el carnaval en todo el continente y en el mundo

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁹⁸ Ciro Gálvez Herrera, *Ensayos sobre la teoría del renacimiento andino...*, op.cit.

²⁹⁹ Fernanda Elisa, Bravo Herrera. “El arte del contrapunto. La copla en el norte argentino”, disponible en: https://www.academia.edu/2069965/_El_arte_del_contrapunto._La_copla_en_el_norte_argentino_, (consultado el 11 de marzo de 2015).

andino”: viva, viva Catamarca / viva, viva Tucumán / viva la provincia i´Salta / viva, viva el Carnaval.

En el inmenso repertorio de bagualas y vidalas aparecen frecuentemente animales como el zorro, la paloma, la llama o el gavián. Éstos son considerados iguales a los hombres, poseen facultades, sentimientos y una forma particular de comunicarse, por lo cual son capaces de “padecer” o alegrarse lo mismo que lo seres humanos. Inclusive algunos son considerados sagrados por representar a alguna deidad poderosa que ha tomado la forma de un animal como el cóndor o el puma, que suelen asociarse con Wiracocha, el dios supremo creador del universo andino.

El hombre andino basa su conocimiento en la observación de los astros y la naturaleza. Al igual que todas las sociedades ha creado mitos para tratar de explicar el mundo. Así el Sol la Luna, la Tierra, las estrellas, y muchos otros seres de la naturaleza representan deidades que de algún modo se manifiestan y a las cuales les rinden ofrendas y sacrificios. La cosmogonía andina identifica las constelaciones que sólo aparecen en determinadas épocas del año para sembrar o cosechar o para celebrar sus rituales, y hay “estrellas que a lo largo del año les sirven en los pastores en los Andes para programar sus actividades ganaderas”.³⁰⁰ La Cordillera andina es heredera de un profundo conocimiento sobre astronomía, ciencias, artes, que perviven en la actualidad.

Dado el vínculo del hombre con la naturaleza, éste reconoce en ella no sólo la manifestación de los poderes supremos, sino entiende que todos los seres de la naturaleza forman parte de una totalidad, y de su existencia depende el equilibrio de las tres regiones que conforman el mundo: el *Janajpacha*, el mundo de los espíritus, el *Kaypacha*, el mundo terrenal, y el *Ukhupacha*, el mundo subterráneo, donde habitan los muertos y las fuerzas de la

³⁰⁰ Adriana López, *De mitos, estrellas y cosmogonías...*, *op.cit.*, p. 53.

fertilidad.³⁰¹ Por lo tanto, dentro de la cosmovisión andina se considera como iguales a todos los seres de la naturaleza, pues lo mismo que los hombres la naturaleza tiene vida, por ello éstos coexisten en armonía, se preservan. Es así como orienta sus prácticas mediante el orden que rige la conservación de la “armonía universal”. La sociedad andina considera que la existencia de todos los seres de la naturaleza obedece a un orden de conservación y respeto. Todo tiene vida en el mundo andino, y todo a su vez comunica su mensaje, por tanto el hombre y la naturaleza conforman una unidad “por ello el hombre andino, más que ver el cosmos lo vive; vive el mundo, vive la naturaleza porque él es ella y ella es él”.³⁰²

Esta cosmovisión integradora, presente en muchos pueblos originarios de América, se construye bajo preceptos dialógicos de unidad grupal. De este modo, el individuo se identifica con un “nosotros”. Es decir, la reciprocidad de las partes incorpora al individuo a un todo que representa una unidad. Dentro de la organización social comunitaria cada individuo es tomado en cuenta en el contexto de la consulta colectiva, en función del bienestar de sus integrantes. Por ello el universo andino se conforma entre hombres y mujeres que se consideran hermanos y hermanas, y como tal se comportan. Esta noción integradora constituye la base de su organización. Asimismo pone de manifiesto a una sociedad dividida entre dominados y dominadores, la cual no reconoce a los indígenas americanos como iguales, “sabedores de conocimientos que la sociedad desconoce y que le hacen falta para ser una sociedad de ciudadanos con derechos iguales”.³⁰³

En tal sentido consideramos que el conocimiento de las coplas de los pueblos andinos originarios, no sólo implica un carácter lúdico o recreativo, sino un acercamiento al modo de

³⁰¹ Véase: Carlos Huamán y Begoña Pulido (coordinadores), *Memoria, mito y utopía en las literaturas andinas y bolivianas*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

³⁰² Ciro Gálvez Herrera, *Ensayos sobre la teoría del renacimiento andino...*, *op.cit.*

³⁰³ Carlos Lenkersdorf, *Filosofar en clave tojolabal*, México, Porrúa, 2002, p. 40.

vivir y pensar de pueblos antiguos que aman y respetan la vida. El hombre andino afirma la fraternidad y la igualdad entre los seres de la naturaleza. Plantas, animales, piedras, ríos... se cuidan y se respaldan. Todo tiene espíritu y sentimientos y las fuerzas de la naturaleza poseen particulares maneras de manifestarse: la montaña que desciende desde el cielo, designada por la Pachamama para ser morada de los dioses:³⁰⁴ “la montaña nos muestra el milagro. Las ciudades deberán bendecirla y enarbolarla para que cumpla su misión de epicentro solar”,³⁰⁵ o la piedra, objeto sagrado que concentra sabiduría; su presencia en el mundo es permanente, su historia inquebrantable y las voces antiguas que de sus grietas emergen, no pueden ser silenciadas. Piedra mágica que encierra misterios ocultos, memoria de nuestro paso por el mundo, baluarte de la condición humana: “la piedra, testigo del desarrollo de la historia de los pueblos, memoriosa y resistente al paso del tiempo, es la fuerza concentrada; cimiento, muro de casas; señal, marca de caminos de hombre, contención de ríos”:³⁰⁶

Yo quisiera parecerme
a esas piedras del río
"recién he llegado vidita"
tiradas en media playa
sin sentir calor ni frío
"recién he llegado vidita" [DICEN QUE EL MUNDO ES REDONDO]

Al contrario de la mentalidad occidental, dentro de la cosmovisión andina, la naturaleza no se encuentra al servicio del hombre para explotarla y destruirla con ferocidad, sino que la naturaleza y el hombre conforman una unidad.

Como vemos, la sociedad andina, está hecha de música. A través de las canciones no sólo reflejan las particularidades de su cultura y su pensamiento, sino todas las partes del acontecer humano. Mediante la tradición del canto, la sociedad andina reconstruye su pasado

³⁰⁴ Cfr. Adriana López, *De mitos, estrellas y cosmogonías...*, op.cit., p. 18.

³⁰⁵ Leda Valladares, “El canto con caja”, http://www.leongioco.com/Ushu_Quiaca/Leda%20Valladares.htm (consultado el 21 de junio de 2015).

³⁰⁶ Carlos Huamán, *Atuqkunapa pachan...* op.cit., p. 90.

pues éstas contienen el conocimiento de su cultura. Las tradiciones orales preservan la memoria ancestral, porque “para el pueblo sin libros, la palabra sólo se hace Verbo cuando la versificación facilita el recuerdo y la melodía concita el sentimiento”.³⁰⁷ Por lo cual, el canto no pertenece a los cantantes profesionales ni a las academias, sino que es de toda la gente y de tal modo debe darse a conocer:

Porque tiene que ver con la identidad y con recuperar las raíces, [y es una forma expresiva que no distingue] quién canta bien y quién mal, [sino que] incluye a todo el mundo. Te vincula con algo muy fuerte, muy remoto, que creo te hacen mejor persona, porque al cantar y vibrar con otro te volvés parte de una red, de un cosmos, en un momento en el que el hombre está muy solo y se cree capaz de resolver todo con una máquina.³⁰⁸

Practicar el canto con caja es penetrar los “despeñaderos del canto, que son inmensamente dolorosos y abismales”.³⁰⁹ Su práctica y desarrollo constituye un acercamiento a las creencias y a la organización sociocultural de los pueblos originarios de América que antiguamente florecieron en armonía. Los pueblos andinos formulan desde hace siglos una forma de vida basada en el conocimiento y el respeto mutuo. De este modo se configuran los cantos ancestrales de todos los continentes, distintos de la manera occidental, hundida en los abismos de la moda. Debido a la urgente necesidad de dar a conocer estos cantos que nos aproximan a nuestras raíces, Leda Valladares acerca las bagualas a la canción citadina. Sabía que dentro de la música rock latía el mismo pulso de antigüedad y sabiduría: dos cantos populares que se asemejan en su raíz. Valladares presiente que los músicos rockeros no serían ajenos a los cantos de sus antepasados indígenas. Les brinda la posibilidad de trascender sus límites creativos

³⁰⁷ Luis Britto García, “El culto literario del ídolo”, *El Nacional*, suplemento cultural *Papel Literario*, 28 enero, 1990. Citado por: Maguette Dieng, “Poema musical y ficción en *Salsa y control*”, del venezolano José Roberto Duque, *Revista laboratorio*, junio-diciembre, 2014, disponible en <http://revistalaboratorio.udp.cl/poema-musical-y-ficcion-en-salsa-y-control-del-venezolano-jose-roberto-duque/> (consultado el 28 de junio de 2015).

³⁰⁸ Miriam García, en “Secretos de coplas que forman red”, <http://tiempo.infonews.com/nota/135527/secretos-de-coplas-que-forman-red> (consultado el 21 de junio de 2014).

³⁰⁹ Leda Valladares, *Coplas ancestrales...*, *op.cit.*, p. 12.

gracias al canto primario que ahora se revelaba ante sus oídos, convencida además, de que sabrían reconocer la fuente primigenia que une las bagualas al canto negro.

Por las razones expuestas, toma sentido la premisa de la baguala y el rock, dos universos musicales aparentemente opuestos se reconocen en su raíz y se funden en la renovación mutua. El resultado más interesante de este encuentro lo consigue el compositor Pedro Aznar al escuchar el “desbarranque de la voz” de los cantores vallistas convocados por Leda, las voces milenarias que “tiran para arriba la voz y la hacen añicos en el suelo [...] y la reconstruyen”,³¹⁰ bebe de esos “manantiales” con sabiduría y entrega. Las condiciones están dadas. Interprete legítimo, Pedro Aznar traslada la intimidad de la canción andina al escenario moderno.³¹¹ Presenta al espectador la canción nítida, cristalina y transmite una emoción genuina. A través de la comunicación emotiva pone “cuerpo” en la canción, lo cual implica un ejercicio actoral que él mismo asume:

Porque no deja de ser un trabajo actoral, en el sentido de que para recrear la emoción de lo que hablan las canciones utilizo imágenes y llamo o conecto con recuerdos emocionales propios. Y

³¹⁰ Pedro Aznar en “El legado de Leda Valladares”, https://www.youtube.com/watch?v=ZYssR9XC8_0

³¹¹ A modo de ejemplo, invitamos al lector a escuchar la interpretación de “Vidala para mi sombra” que realiza Pedro Aznar en un homenaje póstumo en honor a su madre para cuya introducción compone el poema “Declinación”. En un emotivo instante el compositor comparte con el público la profunda conmoción de la irreparable pérdida, canalizando el dolor en la creación y la interpretación. Transcribimos íntegramente el poema que funciona como prelude a la canción: “Si, esta es la forma en que yo aprendí a soportar el dolor / es mi ritual / mi oración / mi homenaje / mi refugio / grito hecho palabra hecha música hecha grito / Velas e incienso en cada rincón de la casa / cenizas como tiempo derrumbado / fuego efímero / la vida / Reconocer tu cuerpo / ¿Quién soy yo para reconocer tu cuerpo? / En la planilla firmo: hijo / ¿qué es hijo? / ¿qué, tu cuerpo inhabitado? / ¿Dónde estás, mujer que fue de mí / lo que de todos es primer llamado / primer y último refugio ante el miedo de la noche, / de la incertidumbre, / de la nada? / Una rosa/ más que apenas una rosa: / señal de la belleza/encarnación de lo eterno aquí y ahora / Rosa que echó espinas / para que la vida duela menos / Estoica rosa de los vientos / señalando direcciones/ sin ir / Agua de rosas / manando en el servicio / que aceptaste como natural designio / de mujer / de tu generación / Lo diste todo / y nada reclamaste / roja rosa rozagante / batallando cada día bajo lluvia o sol / Lo diste todo / por él / y por nosotros / que te debemos los días y las noches. / Esta noche de adiós / me hace preguntar cuánto de vos quedaba en pie / en la neblina espesa / que a veces te envolvía / ¿Te protegiste, acaso, en un nuevo laberinto de espinas / para que estos años / sin él / no te dejaran de golpe frente a todo? / Me quedé con ganas de decirnos más / pero imagino que siempre debe ser así / Me tocan ahora a mí / los años sin ancla / la orfandad que vos tuviste que vivir desde tan chica. / Rosa / primera palabra que aprendí en latín / declinándose en calles de infancia / manito con pan que roba gusto a magia al borde de la olla / hombre de palabras que no encuentra hoy ninguna que lo salve del dolor. Ver: Pedro Aznar, “Vidala para mi sombra”, https://www.youtube.com/watch?v=_PSqbspC3K0 (consultado el 21 de junio de 2015).

esa es la manera de que surja la energía emocional genuina, de estar yo comunicando la emoción que comunica la letra de la canción. Es mi manera de ponerle cuerpo a las canciones.³¹²

El influjo del canto con caja en la obra de Pedro Aznar desde entonces es absoluto. El artista consigue aprehender el canto abismal de los herederos de nuestros antepasados indígenas, de las provincias del NOA que se canta “desde la entraña.”³¹³ Los cantores andinos, largan su canto franco y potente al cielo; solitarios entre cerros y peñascos, transforman el canto, lo destruyen y lo reconstruyen en misterioso ejercicio. Pedro Aznar consigue aproximarse al “canto cósmico universal” que se conecta con el canto negro, el canto sencillo, sintético, que en su fondo “concentra la desnudez humana y la del cosmos como un encuentro sagrado”. Reconstruyendo a la canción, reconstruimos a la vez, el pensamiento de los cantores andinos. Por medio del canto, Pedro Aznar convoca las fuerzas sagradas de los dioses creadores del universo andino. Cuando el hombre dialoga con los astros y se vincula con la naturaleza, se reconoce. Entonces el canto se descubre como una ofrenda de respeto en una nueva visión de la conformación del mundo, con propuestas de integración social equitativas. El canto profundamente solitario que resuena en el bullicio ciudadano, se canta en tranquilidad en su natural renovación y trasmisión, empleando la tecnología y los medios de comunicación, los cuales colocan a la oralidad frente a nuevas alternativas de trasmisión y difusión.

Pedro Aznar se suscribe en la comprensión del pensamiento andino que se concentra en las canciones para liberarse de los esquemas sencillos que imponen los poderes hegemónicos. Mediante el verso de la poesía popular andina, consigue atrapar la cosmovisión esencial de nuestros ancestros los Incas, gobernantes de la región andina antes de la Conquista, que antiguamente acertaron en difundir y administrar ordenadamente un sistema de organización en un amplio territorio, cuyo legado cultural indiscutible se conserva en la actualidad, colmado de

³¹² Pedro Aznar en Dente, Miguel Ángel. *Nueve vidas de Pedro Aznar*, Buenos Aires, 2012, p. 34.

³¹³ Pedro Aznar en *op. cit.*

riqueza y plenitud. Al mismo tiempo que reivindica la canción tradicional andina, Pedro Aznar consigue la innovación y la autenticidad, escapando del “aparato igualador” que nos convierte en marionetas, seres desalmados en la frenética carrera consumista que continua devastando la Tierra. Aznar propone mudar a un tiempo nuevo, “a solas con el mundo” cantar bagualas desde la entraña, desde el abismo del dolor y el destierro, “para despedir penas y soledades”:³¹⁴

solito soy como el mundo, ay si
solito como el cardón, ay no
de noche me da la luna, ay si
de día me pega el sol, ay no
"Serás libre palomita
como soy yo" [TAN ALTA QUE ESTÁ LA LUNA]

Si el canto ancestral pertenece a todos, podemos acertar a decir que estamos frente a un mismo canto que une razas y continentes. Comúnmente suele pensarse que el canto andino es un canto triste. Limitado a los lamentos de las comunidades originarias, por su condición de vencidos durante la Conquista, cuando redujeron su civilización a ruinas, durante una colonización que se extiende durante siglos, que pervive con nuevos rostros hasta nuestros días y que ha orillado a las comunidades indígenas a vivir en una sociedad que los excluye y que ha soslayado su cultura. Evidentemente, tienen razones para cantar a la desesperanza. No obstante, sabemos que el canto andino no siempre se expresa en tono trágico, si bien hay cantos de profundo, irremediable dolor:

Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombra de las montañas.³¹⁵

³¹⁴ Leda Valladares, en Leopoldo Brizuela, *Cantar la vida: Reportajes a cinco mujeres argentinas*, El Ateneo, Buenos Aires, 1992, p. 91.

³¹⁵ José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 227.

Conclusiones

Como resultado de nuestra investigación concluimos que es posible la confluencia entre poesía y la música en el ámbito de la canción contemporánea. Para ello es necesario remontarnos al pasado de ambos lenguajes, hundido en los orígenes de nuestra propia existencia, donde música y poesía representan una unidad indisoluble. A través del análisis de los elementos constituyentes de estos dos lenguajes en contrapunto, movidos por un ritmo común a todos los hombres, conseguimos retornar a su origen popular.

Para comprobar dicha confluencia entre música y poesía en el panorama de la canción popular contemporánea, nos aproximamos a las canciones del compositor español Santiago Auserón. Creando un puente entre las *jarchas* mozárabes que se gestan entre los siglos XI y XIII de la España musulmana, y la claridad de las composiciones de Auserón, descubrimos el origen del estribillo musical. Un factor definitorio en la composición de la canción actual, es el concepto de “imagen sonora” propuesto por Auserón. Mediante el cual, el autor nos conduce hacia la imagen sencilla y diáfana, que se construye con poesía y música.

El segundo apartado (re)construye una ética y estética de las tradiciones musicales de los afrodescendientes americanos. La presencia del ritmo negro en España manifiesta el aporte fundamental de africanos y afrodescendientes en muchas de las formas de la canción contemporánea. Partimos de la propuesta de Auserón que consiste en investigar el influjo de la rítmica africana en las raíces de la canción hispánica. Encontramos correspondencias en el canto mestizo de los afrodescendientes del Caribe hispánico. Particularmente nos acercamos a las raíces etnoculturales que originaron el son cubano, por ser una forma musical derivada de la poesía popular del Siglo de Oro español.

La recuperación de tópicos de la poesía cubana en la canción popular contemporánea nos conduce asimismo al alto nivel expresivo y estético en las composiciones de Santiago

Auserón. En la última parte, observamos que los temas del universo poético cubano contemporáneo, abordan todos los aspectos de la naturaleza humana y de la sociedad. Las canciones de Auserón demuestran la vuelta a la claridad expresiva.

La fragilidad del lugar común, la ausencia de contenido en la canción actual, apremia la tarea y “el reto poético” que enfrenta la canción popular actual: devolver en la forma, conservada durante siglos, pero también el contenido que moldea a la imagen poética. Más allá de la premura con que la industria musical precipita las imágenes para volverlas espacio vacío, rehenes de la frivolidad y el consumismo, los lugares comunes adquieren nueva vida y múltiples interpretaciones en las canciones de Santiago Auserón. La imagen perdurable y nítida -acuñada entre los sones de Cuba- se revela como fuente de inagotable riqueza.

Finalmente, estimamos fundamental considerar la otra matriz que configura las entidades etnoculturales autónomas y diversas en América. Nos referimos la impronta cultural de los pueblos originarios, denominados por Darcy Ribeiro “pueblos testimonio”. Ésta se evidencia profundamente en los elementos constitutivos de los organismos sociales conformados en nuestro continente. El impacto de la conquista y colonización europea, fractura las poblaciones indígenas y ocasiona su devastación sociocultural. La herencia colonial, el mecanismo neocolonial de explotación, de desigualdad y discriminación, construye en Latinoamérica una sociedad egocéntrica y dividida.

La experiencia del canto con caja en el ámbito contemporáneo se presenta mediante el trabajo interpretativo de Pedro Aznar. A lo largo de su obra, el compositor argentino recupera no sólo el sentido poético y musical de las canciones, sino que se aproxima a una forma primigenia del canto, expresada como ritual sagrado. Del análisis de bagualas, vidalas y tonadas, resulta la práctica del canto como catalizador de nuevas experiencias, en su carácter de participación social, generador de conciencias.

La confluencia natural del canto andino con caja en el ámbito de la canción urbana contemporánea, se afirma en la calidad interpretativa de Pedro Aznar. El ámbito cotidiano del canto se confirma en este canto ancestral. Expresan el entorno vital, las pasiones y deseos que nos transforman en seres movidos por un ritmo universal. A su vez, el análisis de los elementos poéticos que constituyen el canto con caja, nos muestra el modo de ver y comprender el mundo del hombre andino.

Las herencias culturales andinas nos muestran la posibilidad de nuevos puntos de vista; experiencias sociales y personales que no comulgan con la ideología de los poderes hegemónicos, porque están basadas en el conocimiento y el respeto mutuo. Pues en el pensamiento andino el hombre y la naturaleza se preservan como parte del equilibrio que rige el mundo.

El desconocimiento de otras culturas provoca su incompreensión, facilita el desprestigio que ejerce la cultura occidental, la cual, pretende igualar pensamientos y convicciones; uniformar las sociedades que se forjan en la diversidad. Tal contradicción se vuelve posible en modos de organización social injustos y racistas, insensibles ante las desigualdades existentes entre las clases dominadas.

Tal perspectiva nos ha permitido descubrir nuevos derroteros y líneas de investigación que aparecen frente a nosotros colmados de fecundidad. En la actualidad, jóvenes compositores retornan al espacio de las tradiciones nutriéndose de ellas con resultados de enorme calidad. Seres fronterizos, cantores anónimos, llevan consigo la semilla heredada para plantarla en tierra fértil, cosechar sus sabrosos frutos. Cantan la copla propia o prestada, le conceden nuevas formas y matices. No hay impostura en quienes realizan tal oficio y saben que poco importa su identidad, sino la encomienda de revelar mundos posibles. En el ámbito de la canción contemporánea cantores como Manolo García o Raimundo Amador, se transfiguran en juglares

urbanos. Habitados al maridaje sonoro -inclinación natural en los espíritus rockeros-, asimilan y desarrollan enteramente la resonancia entre poesía verbal y musical. En nuestro continente, numerosos artistas exploran las sonoridades de la música vernácula, en el afán de recobrar la antigua unión entre música y poesía en la creación popular actual. El trabajo realizado por Elizabeth Morris, inserto en la recuperación de las raíces musicales chilenas como la cueca, demuestra que las tradiciones están vivas, dispuestas a la renovación. En similar ruta sonora encontramos las propuestas de los argentinos Acá Seca Trío, músicos de formación académica, situados en la composición andina, quienes nos confirman a través de huaynos y yaravíes, que tradición y modernidad se entretajan con naturalidad, sin recurrir a la falsificación y al desarraigo. En nuestro país, el reconocido compositor José Cruz ha interiorizado el espacio de la canción blues, dentro de la poesía cantada en nuestra lengua, plenamente influido por el “filosofar” de los pueblos originarios huicholes. De uno y otro lado comprobamos la vigencia y actualidad de la poesía y la música tradicional, su confluencia con los géneros urbanos y las tecnologías modernas. Ante tales experiencias sonoras sabemos que la exploración es amplia y que es largo el camino que queda por recorrer. Nuestra aportación es esencialmente, la apertura hacia el conocimiento de nuevas generaciones de creadores e intérpretes urbanos, que conjugan la música y la poesía recuperando el lenguaje de las tradiciones originarias.

Reivindicar las representaciones del canto de las tres matrices que configuran los organismos socioculturales en Latinoamérica es asimismo, reconocer quiénes somos. Manifestamos tres representaciones de la canción popular que se inscriben en las tres matrices fundamentales que conforman nuestras sociedades, las cuales son producto de un complejo intercambio etnocultural de conflicto y violencia debido a la expansión colonialista. La reconstrucción de la lengua, tradiciones y formas culturales de los pueblos se efectúa en un

ámbito hostil, de conflicto y enfrentamiento cruento. Este legado sirve para unificarnos y fortalecernos como sociedad.

En este trabajo hemos podido hacer confluír las representaciones de la poesía y la música en el ámbito de la canción moderna. Aquello que es innovador se presenta mediante la música rock que une a los dos autores estudiados. Con ello demostramos que una de las representaciones de la cultura de masas (de mayor aceptación entre un público mayoritariamente joven), y las canciones tradicionales no son formas culturales enfrentadas. Fue necesario virar hacia los campos algodóneros del Sur de los Estados Unidos, donde nace el blues de los esclavos africanos, para darnos cuenta que todo proviene del el mismo sitio. La cultura tradicional no debe permanecer inmóvil ante los cambios que aceleran sus transformaciones. Mantenerse al margen de su época conduce a las tradiciones a sobrevivir apenas como reliquias. Llevar las tradiciones musicales al escenario de la canción moderna no siempre conduce a la confusión, en ocasiones, en medio de las contradicciones es posible concitar al diálogo. La creación poética y musical de los autores estudiados nos reafirma la posibilidad de crear “puentes entre los abismos”.³¹⁶

El canto universal que nos une, parte de hace milenios cuando árabes y africanos cruzan el mar Mediterráneo para conquistar el sur de España. Durante casi ochocientos años en un espacio interracial e interétnico se modela la canción popular hispánica. A partir del siglo XVI la Conquista y colonización implantan en América la diversidad que caracteriza a los españoles. El canto tradicional de los afrodescendientes cubanos es un canto antiguo, forjado en la multiplicidad étnica y racial que se suma a la conformación de las sociedades nuevas en el Caribe. La reconstrucción ética y estética del canto negro es más bien una ética-estética que

³¹⁶ Juan Vadillo, “‘Vanguardias y Kitsch’ / Reflexión al borde del abismo”, *Fractal*, núm. 48, enero-marzo 2008, disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48Vadillo.html> (consultado el 21 de septiembre de 2015).

termina por fundirse. En Latinoamérica los pueblos originarios conservan aún sus cantos ancestrales. Nuestro canto –decía Leda Valladares–, es como un blues indígena que se canta entre serranías y quebradas del territorio andino. De tal modo, el canto nos vincula misteriosamente. Como indica el Dr. Jesús Serna, no intentamos regresar al pasado inamovible, a lo bárbaro o salvaje, sino de construir un nuevo futuro asentado en la comprensión de la diversidad que conforma a las sociedades. Se trata pues, de una modernidad que dé cabida a todas las etnias que la componen. Despojarse de prejuicios racistas y crear una conciencia de nuestro pasado para “enfrentar racionalmente la construcción del futuro”.³¹⁷ Una sociedad conformada por el tránsito continuo que configura culturas híbridas. La propuesta se extiende hacia la posibilidad de una integración social, justa y equitativa, lo cual por supuesto no deja de parecer utópico.

³¹⁷ Jesús M. Serna Moreno. *Cuba: un pueblo nuevo. Herencias etnoculturales indígenas en la región oriental*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 68.

Bibliografía

- Auserón, Santiago. *Canciones de Juan Perro*. Prólogo de Jenaro Talens, Madrid, Salto de página, 2012.
- _____. *La imagen sonora. Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular*, (colección Eutopías), Episteme, Madrid, 1998.
- _____. *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*. México, Universidad de Guadalajara/Universidad Autónoma de Nuevo León/Editorial Planeta, (colección La Media Vuelta), 2013.
- _____. “Notas sobre raíces al viento” en: *Las culturas del rock*. Edición de: Luis Puig y Jenaro Talens, Valencia, Pre-textos, 1999.
- Aznar Pedro, *Pruebas de Fuego*, Buenos Aires, Longseller, 2005.
- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*, actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Almodóvar, Pedro. *Patty Diphusa*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Alonso, Miriam *et al.*, *Culturas juveniles y rock. Una forma de abordar las ciencias sociales en la escuela*, Argentina, Ediciones del signo, 2005.
- Arana Federico. *Roqueros y folcloroides*, México, Joaquín Mortiz, 1988.
- Aretz Isabel. *Síntesis de la etnomusicología en América Latina*, Monte Ávila Editores, 1980.
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- Armijo, Carmen Elena. “Nacimiento de la lírica romance en el al-Andalus”, en: *Los sonidos de la lírica medieval hispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 15-42.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1968.
- Britto García, Luis. *El Imperio Contracultural: del Rock a la Postmodernidad*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1990.
- _____. *Conciencia de América Latina: intelectuales, medios de comunicación y poder*, Venezuela, Nueva Sociedad/Banco Central de Venezuela.

- Brizuela, Leopoldo. *Cantar la vida: Reportajes a cinco mujeres argentinas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1992.
- Bourdieu, Pierre. “El origen y la evolución de las especies de melómanos” en *Sociología y Cultura*, traducción Martha Pou, México, Grijalbo/CONACULTA, 1978.
- _____. “Alta costura y alta cultura”, en *Sociología y Cultura*, traducción Martha Pou, México, Grijalbo/CONACULTA, 1974.
- Cabrera, Lydia. *El monte*, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 2009.
- Candido, Antonio. “La literatura y la vida social”, en *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*, traducción, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Casademunt, Tomás. *Son de Cuba*, México, Trilce Ediciones,
- Cedeño Pineda, Reinaldo. *Son de la loma: los dioses de la música cantan en Santiago de Cuba*, La Habana, Andante, Editora musical de Cuba, 1968.
- Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*, traducción Mara Viveros Vigoya, et al., (colección cuestiones de antagonismo), Madrid, Ediciones Akal, 2006.
- Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, traducción Luis Gago, Madrid, Alianza editorial, 1998.
- Cruces, Cristina. *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*, Barcelona, Ediciones Carena, 2003.
- De Garay Sánchez, Adrián. *El rock también es cultura*, Universidad Iberoamericana, México, 1993.
- Delannoy, Luc. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, traducción de María Antonia Neira Bigorra, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Dente, Miguel Ángel. *Nueve vidas de Pedro Aznar*, Buenos Aires, 2012.
- De Riquer, Martín. *Vida y amores de los trovadores y sus damas*, Barcelona, Acantilado, 2013.
- Dozy, Reinhart P. *Historia de los musulmanes de España, Tomo II. Cristianos y renegados*, Madrid, Ediciones Turner, 1988.

- Fanon Frantz, *Los condenados de la tierra*, prólogo de Jean-Paul Sartre, traducción de Julieta Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Frenk, Margit. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 2a ed. 1985.
- Galán, Natalio. *Cuba y sus sonos*, Venezuela/Valencia, Pre-Textos, 1983.
- Galindo, Bruno. *Omega: Historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*, prólogo de Santiago Auserón, Madrid, Lengua de Trapo, 2011.
- García Alonso, Maritza. *El ámbito musical habanero de los 50*, La Habana, Centro de Investigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI Editores, 2002.
- Gálvez Herrera, Ciro. *Ensayos sobre la teoría del renacimiento andino*, Huancayo, 1998.
- Gili Gaya, Samuel. *Estudios sobre el ritmo*, edición de Isabel Paraíso, Madrid, Istmo, 1993.
- Giro, Radamés (selección y prólogo). *Panorama de la música popular cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1995.
- Guillén, Nicolás. *El libro de los sonos*, selección, prólogo y notas Ángel Augier, La Habana, Letras Cubanas, 2007.
- Huamán, Carlos. *Atukunapa Pachan. Estación de los zorros (Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno)*, Lima/México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México/Altazor, 2006.
- _____ *Urpischallay: Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*, (inédito), Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- _____ y Begoña Pulido (coordinadores). *Asedios a las literaturas andinas peruanas y bolivianas*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

- _____. *Memoria, mito y utopía en las literaturas andinas y bolivianas*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Fernández, Latour de Botas Olga (recopiladora). *Cantares Históricos Argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2002.
- Lenkersdorf, Carlos. *Filosofar en clave tojolabal*, México, Editorial Porrúa, 2002.
- Leñero, Carmen. *El caracol sonoro*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*, La Habana, Pueblo y Educación, 1985.
- López, Adriana. *De mitos, estrellas y cosmogonías en las tierras del cóndor del sur*, Córdoba, Editorial Brujas, 2008.
- Martínez, Montiel Luz María (coordinadora), *Presencia africana en el Caribe*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- _____. *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe (colección Austral), 1977.
- Muñiz-Huberman, Angelina (compiladora). *La lengua florida: Antología sefardí*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Oropesa, Ricardo R. *La Habana tiene su son*, La Habana, Ediciones Cubanas/Artex, 2012.
- Orovio, Helio. *Música por el Caribe*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2007.
- Ortiz, Fernando. “Del fenómeno social de la «transculturación» y su importancia en Cuba”, en: *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, prólogo de Bronislaw Malinowski, Barcelona, Ariel, 1973, p. 90.
- _____. *Los negros esclavos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1996.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Pardo, José Ramón. *Historia del pop español, 1959-1986*, Edición Facsímil, Madrid, Rama-Lama Music, 2005.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1986.

- Pérez, Joseph. *Historia de España*, Madrid, Crítica, 2003.
- Pedro M. Piñero Ramírez, *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales, en el cancionero popular hispánico*, España, Iberoamericana/Verveuert/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía/Fundación Machado, 2010.
- Ribeiro, Darcy. *Configuraciones histórico-culturales de los pueblos americanos*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1981.
- Salazar, Adolfo. *La música como proceso histórico de su invención*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Serna Moreno, Jesús María. *Cuba: un pueblo nuevo. Herencias etnoculturales indígenas en la región oriental*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Serna Jesús María y Ricardo J. Solís, *Afroamérica. Historia, cultura e identidad*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Solís Herrera, Ricardo J. *De la mano de changó*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Tango, Cristina. *La transición y su doble. El rock y Radio Futura*, prólogo de Jenaro Talens, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- Torres, Vicente Francisco. *La novela bolero Latinoamericana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- Valladares, Leda. *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del noroeste argentino*, Buenos Aires, EMECÉ, 2000.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1998.
- Vítier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

Documentación electrónica

- AUSERÓN, Santiago. “Canciones que todavía no existen”, *Cuaderno de Filosofía*, España, 2009,
http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiagoauseron&id=1

- _____ "El lenguaje y los medios técnicos", *Cuaderno de Filosofía*, España, 2009,
http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiagoauseron&id=2
- _____ "Escrito en el ordenador I: Un libro abierto frente a la pantalla", *Cuaderno de Filosofía*, España, 2008,
http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiagoauseron&id=2
- _____ "Escrito en el ordenador II: Matad al portador del mensaje" *Cuaderno de Filosofía*, España, 2008,
http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiagoauseron&id=2
- _____ "Escrito en el ordenador III: Producción de sombras", *Cuaderno de Filosofía*, España, 2011,
http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiagoauseron&id=2
- _____ y Catherine François, "La extensión de lo posible", La Huella Sonora, *Cuaderno de Filosofía*, España, 2008,
http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiagoauseron&id=1
- _____ "La semilla del son", *Cuaderno de Filosofía*, España, 2010,
http://www.lahuellasonora.com/semilla_del_son.php?a=el-son-cubano
- _____ "El son es lo más sublime para el alma divertirse", La Huella Sonora, España, 2010,
http://www.lahuellasonora.com/arxiu/El_son.pdf
- _____ "Nota sobre el mirlo del pruno", Facebook, España, 2009,
https://www.facebook.com/notes/santiagoauseron/C3%B3n/notasobreelmirloedelpruno/131498152726?comment_id=4583987&offset=0&total_comments=23
- _____ "Santiago Auserón, Juan Perro, cátedra en el chopo de la ciudad de México", Museo del Chopo, México, 2013,
https://www.youtube.com/watch?v=coUFCS_qu28
- _____ "El reto poético de la canción", *Cuaderno de Filosofía*, España, 2010,
http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiagoauseron&id=3
- _____ "Cercanía y abismo entre poesía y canción popular", *Cuaderno de Filosofía*, España, 2009,
http://www.lahuellasonora.com/cuaderno_ampliada.php?a=santiagoauseron&id=2
- Aznar Pedro, "Pedro Aznar, cátedra en Tandil", Charla Abierta de Pedro Aznar en Tandil, Organizada por Secretaría de Extensión/Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires, 9 de Junio de 2013, Tandil,
<https://www.youtube.com/watch?v=exssDq7LUxo>
- _____ "Recital en vivo/ Lollapalozza", Argentina, 2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=RNVI3pSPQMk>

- Abé, Karen. “Ruralización”, <http://independent.academia.edu/KarenAb%C3%A9>
- Bravo Herrera, Fernanda Elisa. “El arte del contrapunto. La copla en el norte argentino”, Coloquio Internacional “Verba manent. Oralità e scrittura in America Latina nel Mediterraneo”, Organizado por la Escuela de Doctorado “La interpretación”, sección de Literatura Comparada y Traducción del Texto Literario/Departamento de Filología y Crítica de la Literatura/Centro Interdepartamental de Estudios sobre la América Indígena (Centro Interdipartimentale di Studi sull’America Indigena (CISAI) de la Universidad de Siena, Italia, 31 de mayo al 1 de junio de 2010, https://www.academia.edu/2069965/_El_arte_del_contrapunto._La_copla_en_el_norte_argentino_
- Cultura en 24 horas*, “Entrevista a Santiago Auserón sobre su libro *El ritmo perdido*”, transmitida por TVE, España, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=K_cNRfVxIOM
- Cultura de la Nación*, “Entrevista a Leda Valladares”, publicada el 13 de julio de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=2YIQ5f56068>
- Dieng, Maguette. “Poema musical y ficción en *Salsa y control* del venezolano José Roberto Duque”, *Revista laboratorio*, Venezuela, junio-diciembre, 2014, <http://revistalaboratorio.udp.cl/poema-musical-y-ficcion-en-salsa-y-control-del-venezolano-jose-roberto-duque/>
- Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe*, <http://www.encaribe.org/es/article/chano-pozo/1638>
- García Lorca, Federico. “Teoría y juego del duende”, *Conferencias*, Biblioteca Virtual Universal, Argentina, 2003, <http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>
- García, Miriam. “Secretos de coplas que forman red”, Argentina, 2014, <http://tiempo.infonews.com/nota/135527/secretos-de-coplas-que-forman-red>
- Gil Sanjuan, Joaquín. *Moriscos, turcos y monfies en Andalucía mediterránea*, España, Estudios de Arte, Geografía e Historia, 1979, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3822206>
- González, Gerardo. “Pedro Aznar: el rock es mi casa”, <http://www.nacion.com/viva/2008/junio/03/viva1561810.html>, *Nación*, Costa Rica, 2008.
- Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico. De las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*, Tomo I, Chile, Universidad de Chile, Seminario de filología hispánica, 1910, <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0038306.pdf>

Leñero Carmen, “Lo oculto y lo manifiesto. Apuntes para una poética del lenguaje musical”, *Acta poética* 24, México, 2003, file:///Dialnet-LoOcultoYLoManifiesto-2728453.pdf

Lorenzo, Analía. “Pedro Aznar: La poesía me escribe a mí”, México, 2006.
<http://analialorenzo.blogspot.mx/2006/06/entrevista-con-pedro-aznar.html>

Moreno, Arancha. “Músicos en la sombra: John Parsons, el guitarrista del «Rock & Ríos»”, EfeEme, Diario de actualidad musical, México, 2013,
<http://www.efeme.com/musicos-en-la-sombra-john-parsons-el-guitarrista-del-rock-rios/>

Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es>

Rodas, Gabriel. “Entrevista a Santiago Auserón”, Faro de Vigo, España, 2013,
<http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2011/11/06/pais-canciones-tendria-memoria-ilusion-regenerarse/595099.html>

Peralta Laura, *Bagualas en carnaval*, Argentina, 2013,
<http://fundarte2000.fepai.org.ar/carnaval/carnaval2013/IPeralta.BagualayCarnaval.pdf>

Polo, María del Pilar. “Escalas, coplas y tonadas: Pasado y presente en el carnaval de los sauces, La Rioja”, Argentina, Congreso de Cultura, 2010,
<http://www.congresodecultura.gob.ar/wp-content/uploads/2013/05/del-pilar-polo-escalas-coplas-y-tonadas-pasado-y-presente-en-el-carnaval-de-san-blas-de-los-sauces-la-rioja..pdf?6d36e6>

Podjajcer Adil y Yanina Mennelli, “«La mamita y pachamama» en las performances de carnaval y la fiesta de nuestra señora de la candelaria en Puno y en Humahuaca”, Argentina, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad de Jujuy, enero/julio, 2009,
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166881042009000100004

Juan Vadillo, “Vanguardias y Kitsch’/ Reflexión al borde del abismo”, *Fractal*, núm. 48, enero-marzo 2008,
<http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48Vadillo.html>

Valladares, Leda. “Grito en el cielo”, Argentina, 2012, <http://folklore-raiz.blogspot.mx/2012/07/leda-valladares-grito-en-el-cielo.htm>

_____ “Canto con caja”, *Tiempo Argentino*, 2012,
<http://tiempo.infonews.com/nota/33670/que-el-lamento-se-convierta-en-copla>

_____ “El canto con caja”, Buenos Aires, 1991,

http://www.leongieco.com/Ushu_Quiaca/Leda%20Valladares.htm

Documentación audiovisual

Auseron, Santiago. *La música contada*, Teatro Canovas, Malaga, 2010.

Aznar, Pedro. *La belleza del pensar, conversaciones con Cristián Wamker*, 2006.

____ “Encuentro en el estudio”, *Canal Encuentro*, Ministerio de Educación de la Nación, Argentina, 2012.

____ con Virginia Gawel, “Gente esencial. Conversaciones desde el centro”, 2014, www.centrotranspersonal.com.ar

Saura, Carlos. *Flamenco*, España, 1995.

Prego, Victoria. *La transición española*, España, 1995.

Pons, Ventura. *Ocaña, retrato intermitente*, Barcelona, 1978.

Discografía básica

Juan Perro, *Raíces al viento*, Animal Tour/ BMG-Ariola, 1995.

____ *La huella sonora*, Nueva Sociedad Lírica/ BMG Music Spain, 1997.

____ *Mr. Hambre*, Nueva Sociedad Lírica/ La Huella Sonora, 2000.

____ *Cantares de vela*, Nueva Sociedad Lírica/Animal Musik / La Huella Sonora, 2002.

____ *Río Negro*, Nueva Sociedad Lírica/ La Huella Sonora, 2011.

Santiago Auserón (recopilador), *Semilla del son*, Animal Tour/ RCA/ BMG Ariola, 1991.

Radio Futura, *La estatua del jardín botánico/ Rompeolas*, Hispavox, 1982.

____ *La ley del desierto, la ley del mar*, Ariola, 1984.

____ *De un país en llamas*, Ariola, 1985.

____ *La canción de Juan Perro*, Ariola, 1987.

Pedro Aznar, *Pedro Aznar*, SG Discos/ InterDisc, 1982.

____ *Contemplación*, SG Discos/ InterDisc, 1985.

- ____ *Fotos de Tokyo*, EMI ODEÓN, 1986.
- ____ *David y Goliath*, BMG, 1995.
- ____ *Cuerpo y Alma*, Tabriz Music/ DBN, 1998.
- ____ *Caja de música*, Gobierno de Argentina, 2000.
- ____ *Parte de volar*, Tabriz Music/ DBN, 2002.
- ____ *Mudras-Canciones de a dos*, Tabriz Discos/ DBN, 2003.
- ____ *Quebrado*, Tabriz Discos/ DBN, 2008.
- ____ *Ahora*, Tabriz Discos/ DBN, 2012.
- Serú Girán, *Serú Girán*, Musica Hall, 1978.
- ____ *La grasa de las capitales*, Music Hall, 1979.
- ____ *Bicicleta*, SG Discos, 1980.
- ____ *Peperina*, SG Discos, 1981.
- ____ *No llores por mí, Argentina*, SG Discos, 1982.
- Enrique Morente y Lagartija Nick, *Omega*, EI Europeo, 1996.
- Leda Valladares, *Grito en el cielo I y II*, 1989.
- ____ y María Elena Walsh, *Entre valles y quebradas I y II*, Disc Jockey, 1957.
- León Giego, *De Ushuaia a La Quiaca I, II, III y IV*, Music Hall/Abraxas, 1985-1999.
- Pat Metheny Group, *Letter from home*, Geffen Records, 1989.
- Kevin Ayers, Jonh Cale, Brian Eno y Nico. *June 1, 1974*, Island, 1974.