

Latinoamérica un sendero donde duerme la esperanza: Estudio de cinco canciones representativas

Latin America, a path where hope sleeps: A study of five meaningful songs

Alexander Lugo Rodríguez

alexlugo_otupc@yahoo.es

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Caracas

RESUMEN

Se abordan canciones representativas de la latinoamericanidad, presentando una micro-biografía y algunos datos bibliográficos de sus autores. Se muestra una revisión de la propuesta interpretativa de Paul Ricoeur, procurando explicar estas canciones desde la producción del significado metafórico en el lenguaje, así como, el análisis musical de las canciones. Paralelamente se hace una vinculación del lenguaje común extraído de las canciones seleccionadas con las creaciones del cantautor venezolano Alí Primera, con la intención de generalizar la visión de un mundo de vida latinoamericano. Se revisaron más de doscientas (200) canciones de: Rafael Hernández, Atahualpa Yupanqui, Otilio Galíndez, Rubén Blades, Juan Luis Guerra y Alí Primera, con el fin de establecer como la canción popular simboliza una forma de ver y de sentir una realidad en un momento histórico determinado.

Palabras clave: *Canción popular; latinoamericanidad; significado metafórico; mundo-de-vida; análisis musical*

ABSTRACT

In this study songs are approached, considered them by the author as representatives of latinamericanhood, presenting a micro-biography and some specialized bibliography of their authors. A review of Paul Ricoeur's interpretative proposal is shown, trying to explain songs from the "production of metaphoric significance in language"; also a brief musical analysis of the five songs is made, presented schematically. Towards the end a link is established between the common language extracted from songs and

creations of the Venezuelan singer-composer Alí Primera, to generalize the Latin American vision of a-world-of-life. More than two hundred (200) songs of authors were reviewed: Rafael Hernández, Atahualpa Yupanqui, Otilio Galíndez, Rubén Blades, Juan Luis Guerra and Alí Primera. By all means popular songs meant a way to see and feel reality in a determined historic moment.

Key words: Popular song; latinamericanhood; metaphoric significance; world-of-life; musical analysis

INTRODUCCIÓN

La música popular sirvió en este trabajo como invitación para reconocer a un pueblo a través de sus canciones, y a valorar a su vez, todo el saber transmitido por los lenguajes artísticos de la poesía y la música, en atención a sus “aires” melódicos, su rítmica y sus armonías, por la filosofía, la historia, la religión y las creencias, el derecho y las costumbres, de todo aquello que compone una cultura.

En la búsqueda de algunos patrones que pudieran orientar en la idea de perfilar un modo de vida, se ha seleccionado a la canción popular latinoamericana, como una manera de entender a su gente y tratar de explicar algunos modelos de conducta, algunos rasgos comunes; para ello se ubican elementos repetitivos o periódicos en el contenido de las letras, a semejanza de lo que pasa con los motivos melódicos que se repiten en una canción (o en el Rondó barroco), los cuales se denominarán *Estríbillo*, como una especie de *leit motiv* de la obra.

Para el estudio se seleccionaron creadores latinoamericanos de Puerto Rico, Argentina, Panamá, República Dominicana y Venezuela, quienes abordan diferentes géneros musicales: Canción, Milonga, Danza, Son, Bachata, variedades musicales que representan una pluralidad de tradiciones organizadas en saberes y pasiones con la creación de canciones que significan y generan éxtasis, angustias, rebeldías, miedos, aceptación del deber de vivir y también de morir.

MÉTODO

La metodología utilizada parte de un análisis musical que, en algunos casos, contempló la transcripción de la música (elaboración de la partitura), para continuar con un análisis de las letras, de donde se establecieron los *Estribillos* que expresan el pensamiento del autor y la descripción del ambiente; todo con el propósito principal de captar ese mundo de vida latinoamericano.

La cultura conserva y sintetiza la experiencia colectiva que un pueblo acumula a lo largo de su historia, es decir, es la memoria del pueblo que se transmite a las nuevas generaciones como herencia social; donde se concentran los valores materiales y espirituales alcanzados por una sociedad como conjunto (Bossi, 1996). En este sentido, la canción latinoamericana sirve de objeto para el presente estudio como fuente para reconstruir un testimonio de vida, apreciando la forma de sentir y padecer de los pueblos. A partir de la música y el texto de las canciones, es posible, identificar una forma de ver y sentir la realidad de un determinado momento histórico, al reflejar la vida cotidiana, las alegrías y tristezas, las esperanzas y los desencantos.

De una amplia lista de compositores latinoamericanos fueron seleccionadas cinco canciones analizadas en profundidad: Rafael Hernández, Atahualpa Yupanqui, Otilio Galíndez, Rubén Blades y Juan Luis Guerra, aunque se citan varias de sus composiciones, se profundizan en una obra por autor; primero analizando la parte musical, fundamentada en cinco aspectos generales: 1. Género musical, 2. Tipo de compás, 3. Tonalidad, 4. Tempo e indicación metronómica, 5. Forma y Temas (estructura).

Luego se busca precisar en el contenido las relaciones entre el lenguaje y la realidad, que consiste en explicar *la producción del significado metafórico en el lenguaje* (Valdés, 2000). Para ello se tomó la aproximación teórico-filosófica de dicho autor al estudio de la metáfora, basada en un principio de creatividad, para quien la metáfora, “cuando está viva”, tiene la capacidad de *inventar*, es decir, de expresar algo nuevo acerca de la realidad.

Más que una teoría de la sustitución, la metáfora evoca una teoría de tensión en la significación. Su tratamiento, por tanto, será semántico más que retórico; y más que a la palabra, afecta al discurso, buscando dar vida a significaciones nuevas para que aparezcan, con todo su rigor creativo en el discurso. Por tanto, se trata de observar los elementos que desde la reconstrucción semántica del texto y la música, permiten describir y/o descubrir, una manera de observar lo que sucede adentro o afuera de un creador, quien a través de sus canciones, muestra al menos, una parte de su vivir, de su visión del mundo, que pueda ayudar a definir un colectivo mayor, una comunidad.

Los cinco compositores seleccionados para identificar su mundo de vida, se permean entre sí por medio de un sexto autor: Alí Primera, quien a lo largo de más de ciento veinte canciones ofrece una crónica de América Latina y también del Caribe.

Se presentan primero las cinco canciones con sus análisis: *Lamento Borincano, Duerme Negrito, Pueblos Tristes, Pablo Pueblo y Ojalá que Llueva Café*; haciendo referencia a los elementos comunes de las canciones del cantautor falconiano, donde se evidencian preocupaciones similares, puntos de vista, modos de abordar las mismas situaciones políticas y sociales, las esperanzas y los sueños.

RESULTADOS

A continuación se muestra el análisis, según lo señalado anteriormente.

Los que van al baile

El pueblo que es refranero
canta con su propio rezo
aunque un rosario de penas
lleve guindando en su pecho
(Juan Luis Guerra en: El Costo de la vida)

Rafael Hernández (Puerto Rico, 1891-1965), al referirse a Lamento Borincano, señala:

“Esta canción no versa sólo del sufrimiento de Puerto Rico sino de todos los pueblos de Latinoamérica y África”.

Es uno de los compositores más importantes de la música popular puertorriqueña del siglo XX, nació un 24 de octubre y ejecutaba varios instrumentos: corneta, trombón, bombardino, violín, guitarra y piano. En su adolescencia tocó en la Orquesta Municipal de San Juan, en 1912 compuso su primera pieza, una danza titulada: María Victoria. La canción *Lamento Borincano*, fue compuesta en 1929 en Nueva York. Hasta 2005 se habían realizado no menos de mil versiones de esta canción, se ha interpretado en ritmo de bolero por Agustín Lara, Bolero-Son por La Lupe con Tito Puente, Salsa por Gilberto Santa Rosa, Marc Anthony y La India y Bossa Nova por Caetano Veloso. También la han grabado: Javier Solís, Daniel Santos, Marco Antonio Muñiz, Los Panchos, Toña la Negra, entre otros. La canción, según algunos críticos, despierta sentimientos patrios y llantos de nostalgia.

Algunos estudios sobre esta canción señalan que es un lamento del mundo, y que según plantea Rodríguez (s/f), la letra de esta pieza musical describe los efectos de la depresión económica sobre los obreros rurales y urbanos de Puerto Rico. Rafael Hernández la compuso a la edad de 38 años, antes de *El Cumbanchero* y *Cachita*, piezas de talante más feliz y bailables. En *Lamento*, Hernández relaciona lo nacional con lo personal y lo personal con la familia, es un lamento que no pierde actualidad ante la necesidad de mejorar la vida y la condición político social de la patria. Es también el autor de *El buen borincano*, que expresa:

Bolívar en Venezuela, en Cuba Maceo y Martí,
y en República Argentina el glorioso San Martín.
Ya les dieron a sus pueblos Patria y media libertad
y a mi borincana tierra sabe Dios quién le dará

Atahualpa Yupanqui (Argentina 1908-1992), en entrevista realizada por el Correo de la UNESCO en 1992, poco antes de su muerte, expresó:

“Yo no invento obra, primero la vivo después la realizo”
(Yupanqui, 1996).

En Argentina existe una fuerte tradición de folkloristas bajo la égida de Atahualpa Yupanqui, en su obra musical se expresa el inexorable deterioro de la vida campesina atosigada por el progreso y la mecanización. Es considerado el mayor exponente de la música folklórica argentina, y nació un 31 de enero y murió un 23 de mayo a la edad de 84 años. Su primera composición “considerada seria” según sus propias palabras, fue *Caminito del Indio*, escrita a los 19 años, y popularizada en la magistral voz de su paisana Mercedes Sosa, recientemente fallecida.

Su verdadero nombre era Héctor Roberto Chavero, por sus venas corría sangre vasca por parte de su madre, y sangre india por su padre. Había decidido firmar sus poemas y canciones, unas mil quinientas, en homenaje al último emperador Inca del Perú, asesinado en 1533 por los conquistadores, a este respecto señaló: “Escribí mis primeros poemas a los catorce años y desde entonces empecé a firmar Atahualpa, sin saber que ese sería mi destino” (Yupanqui 1996: 4). El término Yupanqui lo adoptó de la lengua indígena Quechua que significa Narrador. “Soy bilingüe, conozco bastante bien el Quechua, esa lengua poética, pero usted no me va a oír cantar en Quechua para un show original, eso no, muero antes”; señaló en esa misma entrevista: “Prefiero cantarle al paisano le verdad de su noche y de su día, su esperanza, su tristeza y su rebeldía” (p. 5).

Yupanqui es considerado uno de los principales juglares de la música popular e hizo una amplia referencia llena de sentido de latinoamericanidad:

Doy lo que tengo: mis canciones, una atmósfera, el color, el dolor y la esperanza de mi tierra, de ese continente que se llama América Latina. Así los hombres van encontrándose y descubriendo, poco a poco, pese a las dificultades, los vínculos universales que secretamente los unen (1996: 6).

Otilio Galíndez (Venezuela 1935 – 2009), en conversación personal con el autor señaló:

“Mis canciones son pedacitos de alegrías por aquí y pedacitos de tristeza por allá (Galíndez, conversación personal, septiembre, 24, 2007).

Este compositor popular venezolano, nacido en Yaritagua, población del estado Yaracuy, el 13 de diciembre de 1935 y fallecido en la ciudad de Maracay, el 13 de junio de 2009, vive sus primeros siete años de infancia en su pueblo natal, dentro de un ambiente campesino y en contacto con la música de tradición oral propia de la zona. Su vida siempre estuvo matizada de sentimientos de nostalgia, tristeza y en cierta forma, de desencantos que van a impregnar su música. En este sentido expresa: “Mi infancia transcurrió entre las alegrías propias de los niños y la pobreza y miseria de ese tiempo” (Galíndez, conversación personal, septiembre, 24, 2007).

En su proceso de composición escribe canciones en diferentes géneros musicales como valeses, danzas, tonadas, danzones, merengues, joropos, parrandas, canciones de cuna, canciones infantiles, serenatas, aguinaldos de Parranda y aguinaldos a lo divino. El maestro Otilio Galíndez afirmó que componía concibiendo simultáneamente la letra y la música y, a pesar de que utilizaba el cuatro como apoyo armónico-rítmico, nunca se dejó llevar por instrumento musical alguno.

Al respecto, el propio compositor expresa:

Hay algunas canciones más depuradas y esto sucede cuando son corregidas, cuando pienso una palabra en vez de la otra, cuando el tema pide que lo piense mejor y que busque otra palabra que me guste, como el aguinaldo ‘¿Donde vives?’. Otro ejemplo es *Allá en la tierra*, que la hice en dos años, las primeras dos estrofas en un inicio y mucho después las dos últimas, algo parecido sucedió con *El poncho andino*, *Esos Ojitos*, *Luna Decembrina* y *Muchacha* (ibíd. op cit).

En Venezuela, además de la publicación de las partituras de las canciones de Otilio Galíndez, fundamentalmente en el trabajo de Ochoa (1992 y 1996), se han realizado dos ediciones del Libro: *Aprender de tu Magia*, con la letra de sus veinte canciones infantiles, de igual manera, los trabajos de investigación de Sergent (2001) y Sánchez (2006).

Rubén Blades (Panamá 1948), en el poema titulado *Como nosotros*, expresa:

“Cuando era niño mi barrio era un continente y cada calle era un camino a la aventura”.

Con Rubén Blades penetró en la salsa, caracterizada en el momento de su florecimiento por un tono alegre y frívolo, un claro matiz de implicación social y política. Desde sus comienzos, evidenció una nueva sensibilidad para entender la música popular. Y ese elemento novedoso, fundamental en la renovación expresiva de la salsa, no fue otro que el compromiso expresado en las letras de sus temas. La “salsa consciente” alcanzó uno de sus más claros ejemplos en el álbum *Siembra* (1978), que contenía el célebre tema “*Pedro Navaja*”, considerado el mayor éxito de la historia del género.

Acerca de la canción *Pablo Pueblo*, aparecida en el Álbum *Metiendo Mano*, (1977), algunos autores señalan el carácter sociopolítico de su letra, así como, el que las emisoras de radio se oponían a transmitir este tema, ya sea por su “contenido político” o porque la consideraban una Salsa Protesta, en la que Blades mostraba el desencanto del ciudadano por la pobreza y la desconfianza en las promesas políticas, y que su mensaje estaba dirigido a alertar al ciudadano del engaño de los políticos.

Entre los diversos trabajos sobre Rubén Blades es posible señalar: Aproximación Filosófica y Literaria a la obra Musical de Rubén Blades y Willie Colón, realizado por el comunicador social y periodista Contreras (1993), y Rodríguez (1989) en Venezuela. Además del periódico comunitario Pablo Pueblo del Barrio Brisas del Paraíso de Caracas, cuyo nombre explica uno de sus fundadores se debe a que:

“La letra de Pablo Pueblo se identifica mucho con los barrios, lo que hacen sus habitantes y sus luchas por sobrevivir, el político que llega a ofrecer, la gente que juega sus caballos, con lo que es la vida de uno, pues. En ese momento había tanta efervescencia en la gente, que nos pareció el mejor nombre” (Quiaro, 1994).

Hernández (1992) señala, que la influencia más evidente de Blades es Arturo Uslar Pietri, autor de la *Isla de Robinson*, obra que versa sobre la vida de Simón Rodríguez, maestro de Bolívar, quien es descrito por Uslar como “hijo del grito y la calle” (p 14). Esta alusión a “hijo del grito y la calle”, es retomada textualmente por Rubén Blades en *Pablo Pueblo*, su primera canción, escrita en sus años juveniles, 19 años, en su natal Ciudad de Panamá.

Juan Luís Guerra (República Dominicana 1957), en concierto llevado a cabo en el Teatro Teresa Carreño de Caracas, a propósito de Lluvia Café en el Campo, indicó:

“En algunos campos de República Dominicana, de donde venimos, los arco iris normalmente beben agua en el río y los campesinos ordeñan la noche, esta canción nace en uno de esos intentos”.

Juan Luís Guerra es, sin duda, el más célebre de los músicos dominicanos contemporáneos. Su música está profundamente enraizada en los estilos populares del Caribe, de Latinoamérica y del ámbito afroamericano. Juan Luís Guerra emprendió la tarea de sacar el merengue fuera del estricto ámbito del baile y la fiesta. Con su grupo 4.40, formado en 1981, alcanzó fama internacional por la combinación de dos géneros de música popular de baile, el merengue y la salsa. Guerra trataba de hacer con el merengue lo que Blades había hecho con la salsa, dando entrada a letras que evidenciaban un tono de crítica y compromiso y reflejaban realidades sociales de su tierra y de toda Hispanoamérica.

Su primer álbum, *Soplando* (1984), influido por el grupo Manhattan Transfer, supuso una fusión de merengue y jazz. En trabajos posteriores: *Mudanza y acarreo* (1985) y *Mientras más lo pienso*, (1986), retornó a estilos más tradicionales del ámbito dominicano, con la inclusión de formas de merengue y bachata. En 1989 grabó *Ojalá que llueva café*, que obtuvo gran éxito a nivel mundial; algo semejante ocurriría con *Bachata rosa* (1990), un despliegue de sensuales sonidos caribeños. En *Fogaraté* (1994) incorporó componentes del *Soukous*, un estilo de música de baile popular, procedente del Congo, a su compleja mezcla de sonidos.

Se han realizado varios trabajos de investigación y trabajos de grado donde se aborda la música y los textos de las canciones de Juan Luís Guerra, entre ellos es posible mencionar: "Construcción de Imaginarios Caribeños a partir de los textos de músicos populares, caso Juan Luis Guerra".

Alí Primera (Venezuela 1942 - 1985).

Habrá que
"armar" nuestras
canciones con nuestra
propia conducta. No
con frases rebuscadas
en entrevistas, caer en
poetización pretenciosa
es perdernos. Que mi
canto no se pierda.

Nació en Coro un 31 de octubre de 1942 y es considerado el cantor venezolano que con un lenguaje marcadamente propio y una personalidad que trascendió fronteras, se convirtió en el más universal de los trovadores del país. La obra artística de Alí Primera es crónica Latinoamericana por su alto contenido social y de denuncia, así como poética en la ternura, el amor y en los sueños por sembrar de caminos la esperanza.

Al culminar los estudios de primaria en su natal estado Falcón, específicamente en Paraguaná, se traslada a Caracas, allí estudió el bachillerato en el Liceo Caracas, para luego ingresar a la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela, en el año 1968 obtiene una beca para continuar estudios en Rumanía, luego se traslada a Suecia donde procrea sus dos hijas mayores: María Fernanda, “Shimpi” y María Ángela “Marimba”. Posteriormente, en 1973 retorna a Venezuela y en 1977 se casa con Sol Musset con quien tiene cinco hijos varones.

En 1985, cuando fallece, en un accidente de tránsito, el escritor Aníbal Nazoa señaló:

Alí Primera no era un cantante de protesta al uso, como hay tantos ahora, sino un fiel militante de la revolución que hacía su parte cantando, componiendo y peleando como los muchachos de “La Victoria”, diciendo las cosas claras con la valentía característica de los hombres de su tierra falconiana. Por eso duele tanto su desaparición (Alí Primera, Cancionero 1992).

Análisis de las canciones

Lamento Borincano

Un jibarito a caballo
y una pelea de gallos
cantando en la madrugada
un son
por tres que me
parte el alma.
(Alí Primera en
Borincana)

Análisis Musical

Cuadro 1. Análisis de la canción Lamento Borincano

Género	Compás	Tonalidad	Tempo	Forma
Canción	Binario: 4/4	La menor (Am)	Andante =94	Binaria: A-B

Forma Binaria, con repeticiones: A-B, con A presentada en modo menor, (La menor); y B presentada en modo mayor, (La mayor). Estos dos temas, contrastantes entre sí, se presentan dos veces (cambia la letra pero no la música). El primero de ellos, es la esperanza, el sueño, la utopía, la luz, la madre, (“mi viejita”); y el segundo representa la cruda realidad: la desolación, la desdicha.

Para el análisis de la letra, se establecieron seis *Estribillos* que toman en cuenta las cosas que hace y dice el protagonista de la canción (*El Jibarito*), así como su pensamiento, la descripción del ambiente y el propio pensamiento del autor, su mundo de vida.

Las acciones: Sale loco de contento con su cargamento para la ciudad ay para la ciudad...

- El pensamiento: *Piensa remediar la situación/ del hogar que es todo su ilusión, si Lleva en su pensamiento/ todo un mundo lleno/ de felicidad.*
- Los sentimientos: *y alegre/ el jibarito va/ pensando así/ diciendo así/ cantando así/ por el camino.*
- La Palabra: *Si vendo to’ a la carga mi Dios querido/ un traje a mi viejita voy a comprar.*

Esta primera parte (A) está caracterizada por alegría-optimismo-esperanza:

- El ambiente, en el tema A, ya descrito, es luz-esperanza: *en esto le sorprende la luz del día y llegan al mercado de la ciudad.*

- Pensamiento y reflexión del autor: Piensa remediar la situación/ del hogar que es toda su ilusión. Modulación pasajera a Do mayor para caer al tema B: *Borinquen la tierra del Edén/la que al cantar el gran Gauthier/ llamó la perla de los mares/ ahora que te mueres por tus pesares/ déjame que te cante yo también*. Esta es una preocupación que comparten compositores de otros pueblos, por la situación económica-social y política de los Puertorriqueños, Alí Primera, en Borincana, le cantó así:

*Borinquen, cometa de cola larga si hoy tu naranja es amarga
se endulzará en la esperanza.*

Los mismos estribillos, en el Tema B se contrastan y caracterizan por tristeza, decepción y desesperanza.

- Las acciones: *Pasa la mañana entera/ sin que nadie quiera/ su carga comprar, ay!*
- El pensamiento, y los sentimientos: *Y triste el jibarito va/ Pensando, así / Diciendo, así / Llorando, así por el camino...*
- La palabra: *¿qué será de Borinquen mi Dios querido/ qué será de mis hijos y de mi hogar?*

Estos mismos aspectos, se ven en la canción Lluvia de tu cielo, de Rubén Blades:

Qué será de mis hijos
qué será de mi esposa
qué será de mi hogar,
qué será del bohío
y de mi cafetal?

- El ambiente: en el tema B será de desolación, desdicha: *Todo esta desierto/ el pueblo está muerto/ de necesidad, ay/ de necesidad.*
- El pensamiento y reflexión del autor: *Se oye este lamento por doquier/ en mi desdichada borinquen. Ahora que te mueres por tus pesares/ déjame que te cante yo también*. Se plantea aquí contradicción-contrastos canto a la desesperanza. Hay una realidad que quiere cambiar: El sueño, la esperanza, la utopía, la luz, la madre: (la

realidad es más fuerte, lamentos): la cruda realidad, la desolación, la desdicha.

Por su parte Alí Primera en Canción Panfletaria, expresa:

*Y el vientre que lo ha parío de mujer trabajadora el marido
que tenía la ha dejado por ahora y tal vez mas nunca vuelva
buscando el catre de Aurora.*

Duerme negrito (Canción de Cuna).

Análisis musical

Cuadro 2. Análisis de la canción *Duerme Negrito*

Género	Compás	Tonalidad	Tempo	Forma
Milonga	Binario	Fa Mayor	Moderato= 110	Rondó

Es posible establecer en una aproximación al análisis semántico-musical de esta canción las siguientes categorías: Temas: A-B-C-A'-D-E-A", es una forma *Rondó*, o Estribillo con Estrofas, donde A, A' y A", representan el coro o estribillo, y B, C y D, las estrofas, tres veces el estribillo entre tres estrofas. El tono de la canción, en la versión del propio autor, es Fa mayor, la misma tonalidad de la Sinfonía No. Seis de Beethoven, *La Pastoral*, tonalidad apropiada para los sonidos de la naturaleza, el campo, el paisaje.

El tema A, plantea el arrullo: *Duerme, duerme negrito*, con "presencia intangible" de la madre ausente: *Que tu mama está en el campo negrito*. No lo arrulla la madre ya que está en el campo (trabajando sabremos luego), tampoco está el padre, lo cual es común en nuestras realidades latinoamericanas de familias matriarcales, pero hay una voz de arrullo, que acompaña y no desampara al niño.

Primera estrofa: B, se refiere a la esperanza por aguardar la llegada de la madre con todo lo que puede traerle del campo: *codornices, ricas frutas, carne de cerdo, muchas cosas para ti*. La madre es el centro de la familia, 'pare' y cría sola a los hijos, es la que provee de aquello que consigue para la alimentación, y así es desde que los tiene, amamantando y dando su calor, tal como canta una popular tonada infantil venezolana: *Arepita con manteca/ pa' mamá que da la teta/ arepita con cebada/ pa' papá que no da nada*.

Segunda estrofa: C, la amenaza para que el niño duerma no es *la correíta de Julián José* de nuestra canción de cuna tradicional, con música del Himno Nacional, ni el "Coco" (por) *que ya no asusta*, al Tripón de Otilio Galíndez, sino alguien mucho peor, que come negritos: *Y si negro no se duerme! Viene el diablo blanco/ y zas!, le come...* Tercera y cuarta estrofa: D y E, están relacionadas al mismo tema: la ausencia de la *mama*, y aquí viene toda la carga semántica, la *metáfora viva Ricoeuriana*, de una realidad dolorosa e idéntica a tantos sitios de nuestra América Latina, tan parecida a nuestra Venezuela pues la madre debe trabajar y deja a los hijos "al cuidado de Dios" (que lo arrulla): *Trabajando sí, pa' negrito chiquitito...* para cambiar su mundo de vida. Cómo lo cantarían Alí Primera:

Dormite mi niña
despierten los viejos
busquen la alborada
por un mundo nuevo
pirulí Giraluna
por la misma tierra
pirulí pirulero
por el mismo cielo.

Vale la pena, para tener una idea más clara de la obra, darle la palabra al propio canta-autor argentino, Yupanki (1996) quien señala:

Mi universo fue en realidad el camino: allí me recibí de doctor en soledades y en muchas vivencias... Caminé mucho por el mundo nuestro, americano, desde el Apure en Venezuela

hasta los montes de Colombia. Todo Chile, desde Iquique a Punta Arenas. Cada país, pueblo por pueblo: los fundos, la gente, su manera de ser, sus refranes, sus comidas, sus tradiciones, sus remoliendas, sus dolores, sus velorios, todo. A lo largo de América siempre me interesó meterme en todos lados, con mucha curiosidad y muy callado. Puedo decir que conozco América en toda su extensión y a la dimensión del hombre, desde abajo, a caballo (p. 4).

Su manera de aprender, la relata de la siguiente forma:

Mi abuelo me contaba que cuando la luna se posaba entre los juncos de la laguna, de sus aguas nacían las garzas blancas de La Pampa. Todo lo aprendí así, del pueblo y sus canciones, el sentir de la vida y de la muerte, por mis ganas de ver que hay debajo de la realidad, debajo de la solapa de la gente. La tradición y la leyenda se mezclan en mi formación (op. cit., p. 5).

Refiriéndose a lo qué puede aportar la música y la poesía a la sociedad, Yupanqui señala:

Creo que la música y la poesía pueden ayudar al mundo y favorecer la armonía entre los hombres... Su naturaleza tiene que ver con los valores humanos como una totalidad. La esperanza vence muchas sombras a pesar de todo. Prefiero cantarle al paisano la verdad de su noche y de su día, su esperanza, su tristeza y su rebeldía, según como le va en la feria del hombre, desde adentro (ídem. p. 5).

Ayer se murió tu perro
hoy es mas grande tu
hambre uno menos la comparte
vas caminando caracoleando
(Alí Primera en Vas caminando sin huellas)

Pueblos tristes

Análisis musical

Cuadro 3. Análisis de la canción Pueblos Tristes

Género	Compás	Tonalidad	Carácter	Forma
Danza	Binario 6/8	Mi menor	Andante	Binaria: A-B

La armonía claramente definida en la estructura melódica, no impide el despliegue rítmico, logrando a través del uso de la síncopa¹ recursos con el cual el compositor logra un efecto de episodios durante el transcurso de la frase. La armonización de las notas sincopadas entre compases, crea un efecto sonoro de cambios dimensionales que no deja escapar la nota armonizada, la repesa dentro de la nueva frase que construye, usando el mismo modelo en varias de sus composiciones.

Retorna la frase y la amplía, es interesante pues lo hace empíricamente pensando todo en conjunto, construye y va armando dándole forma a la frase musical y a la poesía creando los senderos armónicos, condición que describe la rica melodía. Con relación al texto, hay muchas formas de describir los pueblos pobres de Latinoamérica, pero la de Otilio Galíndez es metafórica y contemplativa.

Dilo como lo digas
pero con tal que lo sueñes
que tu esperanza está multiplicada
por la llovizna latinoamericana
que mojará pueblos tristes

¿Cuántos *Pueblos Tristes* hay en América Latina y El Caribe?
¿Cuántos pueblos tristes hay en el mundo de vida de Otilio Galíndez? El compositor yaracuyano refleja en ésta danza melancólica, además de una

¹ Síncopa es la prolongación de un tiempo débil sobre otro fuerte, muy propia de los ritmos latinoamericanos.

gran sensibilidad hacia la naturaleza, también hacia los hechos sociales, mediante una actitud crítica sobre la pobreza, la desesperanza y el abandono. Al autor le inquieta el hombre como ser social, como individuo y en relación con su entorno. Refleja las penas, las lágrimas, la pobreza, se podría decir también que expresa un contenido existencial a través de sus elementos simbólicos: La luna que representa lo inconsciente, lo oculto, lo cíclico, las lágrimas, representan las aguas como elemento emotivo, las campanas, representan el poder creador, el cielo. Las Metáforas: *ladridos de hambre. Una vela que muere en aceite sucio*. La miseria, ¿designio de Dios?, es la compañera de sufrimientos y de dolores.

Pueblos Tristes es un tema que muestra la injusticia social. Sin embargo, el autor ubicado en ese “cuadro” de miserias ancestrales, en actitud contemplativa, busca entender, en una actitud hermenéutica, el pensamiento de aquel que sufre: *¿Qué piensa la muchacha que pila y pila? / Qué piensa el hombre torvo junto a la vieja/ Y qué dicen campanas de la capilla/ En sus notas que tristes parecen quejas*. Porque ya la luna le habla de todas las historias de hambre, de penas y de lágrimas, de allí que Alí Primera nos reclame que, es de todos la tarea de hacer una *Patria buena*:

Buena pa' que vivan todos
con bienestar y sin quejas
buena pa' que la miseria
se aleje de Venezuela.
Buena para que los ríos
no los seque la candela

Por otra parte, el mismo Alí Primera en *Casas de Cartón*, expresa:

Viene bajando el obrero
casi arrastrando sus pasos
por el peso del sufrir
mira que pesa el sufrir
mira que mucho ha sufrido.

Pablo pueblo

Análisis musical

Cuadro 4. Análisis de la canción *Pablo Pueblo*

Género	Compás	Tonalidad	Carácter	Forma
Salsa-Son	Binario	Mi Menor	Andante = 108	Rondó

Se muestra una imagen estereotipada del obrero latinoamericano explotado, que labora en una fábrica o factoría seguramente trasnacional, que vive en un barrio pobre de la ciudad con su mujer y sus hijos, las promesas políticas incumplidas no faltan en este tema, pero sigue esperando en Dios, juega dominó con sus amigos idénticos a él, y como ellos, gasta su dinerito en tragos, en caballos y loterías. Su característica principal es la resignación y su silencio que lo llena todo. Ese rasgo se presenta en todas las estrofas, desde el inicio de la canción ya Blades lo retrata:

Regresa un hombre en silencio/ de su trabajo cansado/su paso no lleva prisa su sombra nunca lo alcanza... en la III Estrofa recalca esta condición de sumisión: Llega al patio/ pensativo y cabizbajo/ con su silencio de pobre con los gritos por abajo. Oponiendo al grito y la calle, su hambre y su quebranto.

La espera y el conformismo se hacen evidente en el Estribillo: *su alimento es la esperanza/ su paso no lleva prisa/ su sombra nunca lo alcanza*. Aquí también se habla de su procedencia, de donde viene *Pablo Pueblo*, ese nombre tan metafórico: *hijo del grito y la calle, de la miseria y del hambre, del callejón y la pena*.

¿Cómo es el barrio donde vive Pablo Pueblo?, este detalle no lo olvida el autor, como todos los barrios urbanos latinoamericanos, de Ciudad de México, Bogotá, Brasilia o Caracas: *lo espera el barrio de siempre/ con el farol en la esquina/ con la basura allá enfrente/ y el ruido*

de la cantina. Las mismas carencias, los mismos problemas y las mismas “vías de escape”.

La desesperanza, que ya se señaló en Lamento Borincano, por la situación social, está ahora aderezada por un elemento que marca toda una realidad latinoamericana: la política, o mas bien la politiquería, las promesas no cumplidas, la manipulación: *y vuelve a ver las paredes/ con la viejas papeletas/ que prometían futuros/ en lides (sic) politiqueras/ y en su cara se dibuja/ La decepción de la espera*. En el Coro y las inspiraciones también lo menciona directamente:

Votando en las elecciones/ pa' después comerse un clavo.

La decepción, la desolación y la desdicha, ya reflejadas en las obras de Rafael Hernández y Otilio Galíndez, son mostradas por Rubén Blades gráficamente: *entra al cuarto y se queda mirando/ a su mujer y a los niños/ y se pregunta hasta cuándo/ toma sus sueños raídos, los parcha con esperanzas/ hace del hambre una almohada y se acuesta triste de alma*. También está aquí, la preocupación por los hijos, por la familia, como en Lamento Borincano, está primero que los sueños de Pablo Pueblo, que su hambre y que sus quebrantos.

En esta salsa, se relata todo el triste recorrido que va haciendo el protagonista por el barrio, el callejón, el zaguán, el patio, pasa frente a los balcones, entra al cuarto, inicia este periplo al regreso de su trabajo. En el epígrafe de esta canción: *Techos de Cartón*, Alí Primera señala como el obrero recorre el mismo dolor pero bajando de su cerro caraqueño.

Otra condición del trabajador pobre explotado, se aprecia en la milonga *La Colorada*, de Atahualpa Yupanqui:

En piedras y mordejones
Trabajan grandes y chicos
Martillando todo el día
Pa' que otro se vuelva rico.

El mismo autor, le canta a las penas del arriero por el trabajo forzado en las pampas Argentinas, es así como en el Arriero expresa:

Las penas y las vaquitas
se van por la misma senda
las penas son de nosotros
las vaquitas son ajenas.

Lo primero que destaca en la obra *Pablo Pueblo* de Rubén Blades, es el silencio, la resignación, el estado de postración del obrero latinoamericano; decepción y pesimismo, por el presente y por el futuro. Aquí la situación es como sigue: espero un milagro para salir de esta situación, soy pasivo, conformista, estático, contemplativo, en constante estado de postergación, de pena, de dignidad rota; por tanto no espero nada. Tal como lo denuncia Juan Luís Guerra en el *Costo de la vida*:

Si la gasolina sube otra vez
y el peso que baja ya ni se ve
y la democracia no puede crecer
si la corrupción juega ajedrez
y a nadie le importa que piensa usted.
¿será porque aquí no hablamos francés?

Ojala que llueva café

Análisis musical

Cuadro 5. Análisis de la canción Ojalá que Lluva Café

Género	Compás	Tonalidad	Carácter	Forma
Bachata	Binario	Sol Mayor	Moderato	Ternaria A-B-C

Bachata, significa parranda, canto familiar, celebración en la casa, en el barrio, en el conuco, es un género musical emparentado con el merengue dominicano, pero un poco más lento y cadencioso; sus letras

se refieren a la tierra y al amor. *Pa' que en el conuco no se sufra tanto*, es el verso que inicia toda la intención del *Estribillo: Ojalá que Llueva Café en el campo*, tal como lo canta también el poeta panameño Rubén Blades, en *Lluvia de tu cielo*:

Si la lluvia quisiera caer
la cosecha se puede salvar
si la lluvia quisiera caer
tendremos sustento

La preocupación por la siembra, la lluvia, la cosecha y el sustento en el campo; es una angustia constante en nuestras tierras, a todo lo largo del continente lo entonan los pueblos, así, en Venezuela:

Pobrecito el campo mío
No quiere reverdecer
Porque le han secado el río
Que lo hiciera florecer
(Otilio Galíndez en *El Niño Jesús de Ahora*)

En la *Bachata* de Juan Luís Guerra, hay un deseo de cambiar una realidad: la pobreza en el campo. La sequía, el hambre y las penurias en el conuco son aspectos de importancia, conjuntamente con el amor, en esta producción musical Guerra anhela que: *ojalá el otoño en vez de hojas secas/ pinte mi cosecha e' pitisale /sembrar una llanura de balata y fresa/ ojalá que llueva café*. Asimismo en otra del mismo autor, "*Amor de Conuco*", a la amada le ofrece:

Un conuco, un gallo y un lucero
y la luna en la mañana
que entra por mi ventana,
cielo y los ríos y la montaña
y el viento que peina tu pelo
yo quisiera ofrecerte el mundo y no puedo

También Rubén Blades, en la salsa antes citada, implora por la llegada de la lluvia, en Lluvia de tu cielo expresa:

Era un bohío tras un cafetal muy triste y sombrío
nadie la siembra puede cultivar se ha secado el río.
Se escucha el lamento de un hombre rogando
a los elementos.
Manda, ay manda un aguacero la tierra seca está.
Santo, ay santo bueno venme a ayudar

La metáfora viva, en la Bachata de Juan Luís Guerra, radica en la vinculación de la lluvia con su consecuencia inmediata: el sustento, la siembra, la cosecha; por eso, en sus aguaceros no caen lluvias de agua, sino de alimentos, de verduras, de frutas, esa hermosa bachata nos baña de té, berro, trigo y harina, arroz graneado y mapuey. En el conuco del poeta dominicano no falta nada, porque también manan la leche (“queso blanco”) y la miel, para luego continuar el arado con el querer de la compañera, y no sólo canta él, sino que quiere un coro: *Pa’ que to’ los niños canten en el campo*, llega la lluvia, matiza la tierra, germina la semilla, brota la planta, surge la cosecha y la vida, y las penas son menores.

En la Tonada *Flor de Mayo* de Otilio Galíndez, la lluvia se presenta como *agüita de hojitas verdes y perlitás madrugadoras*, y esa es una lluvia cantarina:

*Azabache, Pintaíta, Blanca Espuma, canta la lluvia, se acabó
el verano.*

Asimismo en las lluvias de Juan Luís Guerra, cantan todos los campos floridos de Latinoamérica y el Caribe, surge el arado, el aire se llena de todos los aromas de la tierra mojada, y el sombrío y triste *Bohío* que entona del poeta panameño Rubén Blades, se ilumina. Ahora, no todo está desierto en *la Perla de los Mares* y nuestros *Pueblos Tristes* venezolanos, muertos de necesidad, se pintan con la acuarela de la poesía y la música. Y germinan cíclicamente la esperanza y los sueños, permitiendo que ¡En

el conuco no se sufra tanto! Haciendo de Latinoamérica, en palabras de Alí Primera, *Un Sendero Donde Duerme La Esperanza*:

Nombro a la piel florecida de mi tierra
y a la paz sustentada en el arado
nombro el camino donde duerme la esperanza
y la espiga besada por un viento latinoamericano.

CONCLUSIONES

Los propósitos iniciales de la investigación, se fueron modificando sensiblemente en el camino, debido a las limitaciones propias de un trabajo de esta envergadura. De ésta manera, es posible señalar cuáles se alcanzaron y cuáles requieren ser desarrollados en próximos trabajos. En el primer grupo se mencionan:

- Se llevo a cabo el estudio de cinco canciones representativas de la latinoamericanidad.
- Se pudo abordó a cada uno de sus autores y se presentó una micro-biografía y referencias bibliográficas especializadas.
- Se consideró las creaciones del canta autor venezolano Alí Primera como “hilo conductor” con las canciones seleccionadas.
- El análisis permitió revisar la propuesta de Paul Ricoeur, procurando explicar las canciones desde *la producción del significado metafórico en el lenguaje*.
- El trabajo ofrece un breve análisis musical de las canciones de manera esquemática.
- Se plantea la vinculación de un lenguaje común, extraído de las cinco canciones, con la intención de generalizar la visión de un mundo de vida latinoamericano.
- Se revisan doscientas canciones de los autores trabajados, en versiones de: discos compactos, libro de partituras (Otilio Galíndez), cancionero (Alí Primera), vídeo en formato DVD (Lamento Borincano).
- Se elaboró la partitura, a partir de la grabación de las canciones, (trascricpción musical), de cuatro de las canciones seleccionadas.

Queda pendiente, para futuro trabajo realizar.

- El análisis hermenéutico de carácter fenomenológico en cada canción.
- El análisis Semiótico-musical.
- La elaboración de un mapa musical Latinoamericano.
- Un análisis armónico más profundo.
- La revisión de patrones rítmicos comunes en todas las canciones: la Sincopa, por ejemplo.
- La elaboración de un cuadro comparativo de las canciones.
- La incorporación en cancionero de música representativa de tres países: México, Cuba y Brasil.
- La ubicación de patrones de conducta presente en las canciones, que signifiquen rasgos de identidad.

Sin duda que, ello permitirá comprender la música latinoamericana y realizar proyecciones más acertadas con los patrones de vida de toda una región.

En el estudio de las obras musicales de Hernández, Yupanqui, Galíndez, Blades, Guerra y Alí Primera, se evidencia no sólo la riqueza de los géneros musicales o la fusión de recursos sonoros, sino que se dan cita el discurso socio-político en que se imbrican, la historia de los orígenes de la latinoamericanidad y de los relatos campesinos y urbanos que la sustentan y que bien podrían citarse para visitar nuestra historia, a través de conexiones temáticas que imbriquen a la educación tradicional con la Cultura de los pueblos, que no cultura popular, para tejer a partir de ellos un nuevo relato fundacional, para ese gran espacio cultural que es América Latina y el Caribe, más allá de las fronteras geopolíticas y de sus economías nacionales.

Esta aproximación a la canción latinoamericana, debe entenderse también como acercamiento metamusical, pues en la creación de estos autores, no hay elementos accesorios: cada acorde tímbrico, cada giro armónico, cada *Estríbillo*, tanto desde la música como de la poesía, será un referente capaz de remitir a una representación definida a través del sonido, ellos son capaces de reforzar el lenguaje articulado oral o escrito.

Si algo tiene las obras de estos compositores, es mucha honestidad y una capacidad para evidenciar y aceptar las contradicciones y los cambios de viraje de una realidad, mirada desde distintas atmósferas, desde unos colores particulares, pero desde un mismo dolor y desde una idéntica esperanza de la tierra, como lo expresara Yupanqui.

Una creación musical, narrativa y poética muy humana y reivindicativa como *Lamento Borincano*, muy sencilla y tierna como *Duerme Negrito*, doliente y evocadora como *Pueblos Tristes*, denunciante y contemplativa como *Casas de Cartón* y *Pablo Pueblo*, y florida, olorosa a tierra y esperanzadora como *Ojalá que Llueva Café*. Obras donde los recursos musicales, dejan de ser simples ropajes sonoros para convertirse en metatextos, en recursos metamusicales, que son capaces de concitar significaciones o connotaciones más profundas. Obras en donde la literatura, en el breve espacio de la canción, logra regalarnos estampas nítidas del espíritu del pueblo, del barrio, de la esquina y del ser que les da vida y color. Canciones que germinan en la aridez del odio, en el regazo del dolor, en la levedad de la tristeza, y en el ostracismo del abandono, para brindarnos la pujanza del vivir y del soñar.

REFERENCIAS

- Adrián, I. C. (1983). La música del Caribe, una danza nacida en el solar que se coló en el Salón. Trabajo de Tesis Doctoral. No publicada. Universidad de Puerto Rico.
- Blades, R. (s/f). Toda la Discografía. Presentación en CD Formato Mp3. No contienen datos de la empresa.
- Bossi, F. (1996). Cultura, música popular y lucha de clases. *Cuadernos de La Emancipación*. N° 23, págs.40 – 42. Buenos Aires, Argentina.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica de Méjico. 1946.
- Contreras, N. (1993). *Aproximación filosófica y literaria a la obra musical de Rubén Blades y Willie Colón*. Universidad Autónoma del Caribe. Colombia.

- Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano: Ensayos*. Consejo Nacional de la Cultura. ILVES. Caracas.
- Duany, J. (1996). *La música popular en Puerto Rico: Hacia una Antropología de la Salsa*. Río de Piedras, Puerto Rico.
- Galíndez, O. (1992). *Las Canciones de Otilio Galíndez. Transcripción en notación musical: Luís Ochoa*. Editor: Elecentro, C.A. Maracay, Estado Aragua.
- Galíndez, O. (1999). *Aprender de tu Magia*. Segunda edición. Editorial Canora. Venezuela
- Guerra, J. L. (s/f). *Toda la discografía*. Formato Mp3. No contienen datos de la empresa.
- Guerrero P., J. (2005). *La canción protesta latinoamericana y la teología de la liberación*. Monte Ávila Editores. Latinoamericana. CELARG, Caracas.
- Hernández, J. C. (1992). *Para escucharla juntos o la música popular Latinoamericana*. Trabajo de Grado de Licenciatura. Escuela de Comunicación Social. UCV. Caracas.
- Incháustegui, A. (1995). *La nueva bachata Dominicana*. En Suplemento: *Isla Abierta*. República Dominicana. Diario Hoy.
- Ochoa, L. (1996). *27 Canciones de Otilio Galíndez: Arregladas para voz y piano*. Editorial El aragüeño. Maracay Estado Aragua.
- Primera, A. (1992). *Que Mi Canto No Se Pierda*. [Cancionero], Euroamericana de Ediciones, Caracas, Venezuela.
- Quiaro, E. (1994). *Pablo Pueblo. Elaboración de un proyecto de periódico comunitario en el barrio brisas del paraíso*. Escuela de Comunicación Social. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
- Quintero R., Á. (1996). *Apuntes hacia una Sociología de la Música Puertorriqueña. Ponce, la Danza y la Pregunta Nacional: Puerto Rico*, Río de Piedras.
- Rodríguez, G., M. (1989). *Música Caribe e Identidad Cultural. Análisis de contenido en las canciones de Rubén Blades*. Trabajo de grado de Licenciatura, Universidad Central de Venezuela.
- Rodríguez, T., I. (s/f). *La identificación Nacional en la obra musical de Rafael Hernández*. Trabajo de Tesis Doctoral. No publicada. Universidad de Puerto Rico.

- Sánchez, L. (2006). Categorización de los valores estéticos en la obra musical de Otilio Galíndez. Trabajo de Maestría no publicado. Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela.
- Sergent, C. A. (2001). Aproximación Literaria a las letras de trece canciones de Otilio Galíndez, Compositor Venezolano. Trabajo de grado de licenciatura. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.
- Uslar, Pietri. A.(1986). *La Isla de Robinson*. Editorial Seix Barral. Caracas.
- Valdés, M. (2000). *Con Paul Ricoeur: Indagaciones Hermenéuticas*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas, Venezuela.
- Vitale, L. (1999/2000). *Identidad Latinoamericana y música popular*: Ediciones del Leopardo. Buenos Aires, Argentina
- Yupanqui, A. (1996). Entrevista-homenaje. Publicada en: Cuadernos Para La Emancipación. N° 22 pp. 4-6. Buenos Aires. Reproducción de la entrevista realizada por El Correo de la UNESCO "Atahualpa Yupanqui responde a las preguntas de Manuel Osorio", septiembre de 1992.