



Lalo Guerrero y Silvio Rodríguez: resistencia hacia la música comercial

Lalo Guerrero and Silvio Rodríguez: Resistance to Commercial Music

NOÉ CARRILLO MÁRQUEZ

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Las condiciones históricas y musicales de los pueblos chicano y cubano se correlacionan a mediados del siglo XX. Ambos ven en la expansiva influencia musical e ideológica de los Estados Unidos un peligro, mismo que denuncian a través de un artefacto cancionístico: una canción escindida. La estructura y lirismo de “Elvis Pérez” y “Debo partirme en dos” dan cuenta de la naturaleza dividida de sus autores, división que surge debido a su resistencia hacia el éxito e influencia del *rock and roll* de las décadas de 1950 y 1960, aprovechado por la maquinaria estratégica que el capitalismo emprende para inclinar la balanza a su favor durante la Guerra Fría. Los autores Lalo Guerrero y Silvio Rodríguez, como fundadores de sus respectivos géneros musicales, Chicana y Nueva Trova, ven en la canción un medio para manifestar su posición nepantlera, el acoso norteamericano, y el compromiso del autor con su arte y su comunidad.

Palabras clave

Silvio Rodríguez, Lalo Guerrero, canción, chicano, cubano, rock and roll

Abstract

The historical and musical conditions of the Chicanos and Cubans interrelate during the mid-twentieth century. Both groups perceive the expanding musical

and ideological influence by the United States as dangerous, which is exposed through the same song-artefact: a split song. The structure and lyrics in “Elvis Pérez” and “Debo partirme en dos” show the authors’ divided nature, a division that stems from their resistance towards the strategical machinery of capitalism during the Cold War. Authors Lalo Guerrero and Silvio Rodríguez, as founders of their own musical genres, Chicana and Nueva Trova, use their songs as a means to unveil their in-between position, the American harassment, and the author’s commitment towards its art and community.

Keywords

Silvio Rodríguez, Lalo Guerrero, song, Chicano, Cuban, Rock and Roll

A lo largo del siglo XX las producciones culturales de los diversos grupos minoritarios han sido objeto de estudio por la relevancia política y social que presuponen. Éstas han puesto de relieve no sólo las dificultades del encuentro entre grupos minoritarios y comunidades hegemónicas, sino también las formas en que estas tensiones se cristalizan en las obras producidas.

De manera particular, este artículo posa la vista someramente sobre el diálogo entre los Estados Unidos de América y los chicanos y los cubanos a través del análisis de dos canciones populares: el caso chicano con “Elvis Pérez” de Lalo Guerrero y el caso cubano con “Debo partirme en dos” de Silvio Rodríguez. Primero se contextualizarán histórica y musicalmente dichas canciones, y después se analizarán los mecanismos musicales y líricos de cada pieza, para posteriormente poner en diálogo ambos casos y desentrañar la semejanza de sus artificios formales y de sus posiciones críticas.

Caso chicano: “Elvis Pérez”

El periodo entre guerras en Estados Unidos (1919-1939) fue particularmente difícil para la comunidad mexicano-americana. Entre otras razones, la Gran Depresión

económica (1929) agudizó el conflicto entre los angloamericanos y los no-angloamericanos (los mexicano-americanos incluidos), pues se les veía como ladrones de los escasos trabajos disponibles¹ y como grandes consumidores de bienes de vida.² Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), los mexicano-americanos vieron la oportunidad de congraciarse frente al Tío Sam al enrolarse en el ejército y demostrar que eran ciudadanos norteamericanos no sólo de palabra, sino también de acción. Cientos de miles de mexicano-americanos fueron a la guerra y el ambiente de conflicto se relajó, pues éstos (o al menos los que regresaron vivos a casa) daban casi por sentado que la discriminación disminuiría notablemente y que, a manera de agradecimiento, se instrumentarían reformas políticas y legales que facilitarían su ascenso en la pirámide social norteamericana, pero no fue así: “su lealtad es hacia Norteamérica, pero ven que sus derechos no están garantizados. En esta época empieza el cuestionamiento de la estructura, la política y el arte norteamericano, aunque todavía no hay un movimiento verdadero” (Gorodezky, 1993: 27).

A mediados de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se vio desprovisto de mano de obra campesina (debido a los mexicanos que se enrolaron para la guerra) y se vio en la necesidad de sustituirlos con otros mexicanos, pero, esta vez, más baratos. Para ello, México y el país vecino pactan el *Programa Braceros*, que consistía en “importar” mano de obra barata hacia Estados Unidos de manera eventual y legal, bajo la excusa de frenar la inmigración ilegal, aunque en la realidad haya sucedido lo contrario. Paradójicamente, los mexicano-americanos no vieron con buenos ojos tal desplazamiento demográfico, pues “se sintieron amenazados por los trabajadores mexicanos recién llegados. Los trabajadores agrícolas mexicano-americanos sabían por experiencia que esos trabajadores les quitaban sus empleos y eran frecuentemente usados para romper huelgas y bajar los salarios. En ocasiones, esto creó amargura entre los dos grupos” (Griswold del Castillo,

¹ Prejuicio que se ha repetido con cada ola migrante a lo largo de la existencia de dicho país.

² Para muestra está el caso del asedio anglo sobre los pachucos (década de 1940), quienes por su vestimenta holgada (es decir, con más tela de la necesaria) fueron tachados de presumidos, pues la tela era un bien escaso en esos años, y prensa, policía y ejército los persiguieron y encarcelaron.

1996: 18). De tal modo que el ambiente dentro de la comunidad de ascendencia mexicana (reciente y antigua, legal e ilegal) se encrudeció, pues el conflicto provenía tanto del norte como del sur. En la década de 1950, el país anglo instrumenta el *Programa Espaldas Mojadas*, el cual consistía en deportar inmigrantes ilegales y reforzar la frontera. Esto venía *ad hoc* con la segregación que sufrían los mexicanos con respecto a los lugares y servicios públicos (escuelas, restaurantes, albercas, transporte, cines, etc.), junto con el despojo de más tierras bajo la bandera de una reurbanización (de aquí nace el estadio de los Dodgers, por ejemplo), como lo ilustra Ry Cooder en su álbum *Chávez Ravine*.

El periodo posguerra, como se puede apreciar, apuntaló las injusticias contra los mexicanos y mexicano-americanos. Su enconada situación dio luz a una doble reacción. Por un lado, las organizaciones en pro del mexicano comenzaron a surgir: *Community Service Organization, United Farm Workers, Civic Unity League, Asociación Nacional México Americana*, entre otras. Por el otro lado, las nuevas generaciones vieron la integración al estilo de vida anglo como un salvoconducto para escapar de su situación: “A partir de la primera guerra mundial, pero especialmente después de la segunda, surgió una variante cultural que contaba entre sus objetivos la participación activa en la vida sociocultural angloamericana” (Hernández, 1993: 25). A partir de este viraje cultural cobra fuerza una figura que desde entonces ha sido menospreciada por todos: los *pochos*. Éstos son mexicano-americanos nacidos en Estados Unidos que, gracias a la adquisición de la lengua dominante y su correlación geográfica, pudieron y prefirieron integrarse a las prácticas culturales angloamericanas, pero tal acción que buscaba salvarlos del azote anglo sólo les trajo la maldición de la Malinche: los mexicanos los veían como traidores mientras que los anglos no los aceptaban. Y sobre este conflicto bifronte versa la canción “Elvis Pérez”.

En el terreno musical también se registraron tales cambios. El escenario del mexicano-americano del siglo XIX estuvo dominado por el género del corrido. Éste, hijo perdido del romance español, cobró mucha popularidad por ser el depositario de las injusticias y reivindicaciones simbólicas del recién nacido mexicano-ame-

ricano. Hasta el primer tercio del siglo XX los corridos siguieron teniendo auge —piénsese en el “corrido de Gregorio Cortez”, el “corrido de Juan Nepomuceno” o el “corrido de Joaquín Murrieta”—. Sin embargo, según el crítico Charles M. Tatum (2006), el corrido empezó a abandonar su esencia contestataria a mediados del siglo XX y el género comenzó a mutar debido a dos razones principalmente: a) por la crisis económica de la década de 1930, grandes cantidades de mexicano-americanos se mudaron de localidades rurales a grandes centros urbanos como Houston, San Antonio, El Paso, Phoenix y Los Ángeles; es decir, su inmersión en una geografía urbana anglo influyó en su recepción estética; b) los mexicano-americanos que regresaron de la Segunda Guerra Mundial estaban esperanzados en obtener mejores condiciones de vida por parte del país por el cual habían dado la vida sus hermanos y este relajamiento se reflejó en la caída del héroe en el corrido (46-49).

Simultáneamente, estos seres binacionales jamás se desenraizaron de México y su nueva influencia musical vino a través de los medios de comunicación: la música ranchera. Sin embargo, “[d]espués de la Segunda Guerra Mundial, la música mexicana invadió al suroeste de Estados Unidos bajo la forma de películas musicales mexicanas, la comedia ranchera, donde los charros cantores (*singing cowboys*) reinaban supremos. [...] [C]on la creciente popularidad del *rock and roll*, muchos de los jóvenes México-americanos ya no consideraban al *corrido*, al *conjunto* o a la música mexicana como ‘su’ música” (Griswold del Castillo, 1996: 43). El pochismo se desplazaba de la realidad política y económica a la artística. No sólo no se sentían identificados con los corridos o la música ranchera, sino que se acercaron al *mainstream* angloamericano, el *rock and roll*, no sólo estéticamente, sino también ideológicamente³: “Mucho de su arte reflejaba la aspiración clasemediera de lograr

³ Cabe resaltar que las tensiones entre las tradiciones populares mexicanas y las formas de vida norteamericanas, recuperadas por la población chicana y cristalizadas en la pieza de Guerrero, recibieron diversos tratamientos posteriores en los que se aludió al cambiante horizonte en el que tuvo lugar su creación. Así, por ejemplo, conviene mencionar piezas como “La jaula de oro” (1983) de Los Tigres del Norte y “El corrido de Juanito” (2017) de Calibre 50, en las que las contradictorias condiciones de vida de las nuevas generaciones de chicanos resultan ilustradas: el rechazo de los hijos hacia el español, la indiferencia hacia México, el anhelo de regresar a la tierra de origen, entre

la aceptación de otros estadounidenses. Como tal, no enfatizaban los conflictos raciales o étnicos y tampoco adoptaron una posición públicamente crítica acerca de Estados Unidos” (Griswold del Castillo, 1996: 39).

Las nuevas generaciones de mexicano-americanos abrazaron el *rock and roll* de tal forma que comenzaron a imitarlo durante la década de 1950 mezclando ritmos negros, *blues*, español, inglés y caló. Pronto surgieron estrellas que lograron penetrar la segregación anglo con canciones exitosas, por ejemplo, “La Bamba”. De entre los músicos más destacados figuran *L’íl* Julian Herrera (como Ron Gregory) y Richard Valenzuela (como Richie Valens); no obstante, a la sombra del *establishment*, hubo un cantautor (quizás el único) que puso a ambos mundos políticos, raciales y musicales a dialogar: Lalo Guerrero.

“Elvis Pérez”

Eduardo (Lalo) Guerrero, nacido en Arizona, es conocido como el padre de la música chicana.⁴ Su carrera fue larga y fructífera. Mientras que en los medios de comunicación anglos cantaba “No Chicanos on TV”, en México se popularizó no sólo por escribir para el trío de *Los Panchos* sino por haberle dado vida a *Las arduillas* que todos tenemos almacenadas en nuestras memorias de infantes. También musicalizó la mayor obra teatral chicana, *Zoot Suit* (escrita por Luis Valdez), con swings y boogies chicanizados como “Chucos Suaves” y “Marijuana Boogie”; aunque quizá su *locus amoenus* musical residió en la parodia, como en “Pancho Claus”, “Tacos for Two” y “Elvis Pérez”.

otros. De esta manera se evidencia que si bien “Elvis Pérez” acusa la presencia de algunos motivos y problemas sociales propios de su tiempo (y que posteriormente adquirieron nuevos matices), resulta ilustrativo de una constante temática en la tradición musical chicana: la reflexión sobre la ambivalente situación vital del chicano sumergido en la rememoración de una mexicanidad ideal y el deslumbramiento ante los prodigios del *American way of life*.

⁴ Conviene aclarar que el término “mexicano-americano” se refiere a una persona nacida (o criada) en los Estados Unidos pero de ascendencia mexicana (sin importar la generación), mientras que se le llama “chicano” a un mexicano-americano con consciencia de clase y politizado en las cuestiones concernientes a estos seres biculturales.

“Elvis Pérez” (1957) es una canción que se conforma de tres fragmentos temporales, los cuales están atravesados por dos géneros musicales, todo lo cual se ilustra de la siguiente manera:

	Ranchera	Rock and roll
0:00 - 0:21	Elvis Pérez el mariachi, de la tierra del tepache, es la nueva sensación. Chamaquitas y mujeres se desmayan cuando Pérez les entona esta canción.	
0:22 - 0:40		No eres nada más que un perro, un perro llorón. No eres nada más que un perro, un perro llorón. A otra parte con tus pulgas, eres perro corrientón.
0:41 - 0:57	Ya dejó la mariachada, de eso no le importa nada, no quiere cantar el son. Hoy nomás con su guitarra, pegándole cachetadas, canta puro <i>rock and roll</i>	
0:58 - 1:17		Si quiere usted saber, donde me puede ver, se va por esta calle hasta llegar al hotel. El de los abandonados, que vida tan sola, no se oye allí más que llorar.
1:18 - 1:53	Así canta Elvis Pérez, ídolo de las mujeres, cantante de <i>rock and roll</i> . Ya no le gusta la birria, y el tequila le fastidia, toma soda con <i>hot dogs</i> . En San Juan de Dios nació, con puro frijol se crió, pero ya se le olvidó. Hoy se viste de tejano, en lugar de andar de charro, y canta puro <i>rock and roll</i> .	
1:54 - 2:23		Junto al teléfono, me puedes encontrar. Si no vienes a verme, debías de llamar. No seas cruel con mi corazón. Yo no quiero otro amor, baby, sólo a ti te adoro yo.
2:24 - 2:48	Así canta Elvis Pérez, ídolo de las mujeres, cantante de <i>rock and roll</i> . Ya hasta tiró los huaraches, y abandonó los mariachis, ahora canta <i>rock and roll</i> .	

La obra es una canción fragmentaria. Su composición se puede reacomodar de distintas formas. Por un lado, puede analizarse como un conjunto de nueve fragmentos que pueden gozar de cierta independencia semántica y que remiten a discursos distintos; por otro lado, también puede leerse como un discurso dominante que es interrumpido por una alteridad. Aunque quizás el enfoque más interesante y productivo es analizarlo como una misma canción con dos discursos que dialogan: el ranchero y el rocanrolero. Lalo Guerrero comienza la pieza con los acordes clásicos de cualquier canción ranchera y los sostiene durante los primeros siete segundos; tal comienzo es intencional, pues “[e]l músico tiene necesidad de instaurar para su obra, al igual que el literato, unos parámetros determinados que sirvan de coordenadas de referencia para el proceso de atribución de sentido a todo lo que sigue” (González Martínez, 2007: 152). Sin embargo, en el segundo 0:08 traiciona drásticamente el horizonte de expectativas creado e inserta un discurso literario y musical distintos al ranchero, tal como si estuviera anticipando el reconocido comienzo de la obra *Zoot Suit*. Este contraste causa un extrañamiento que sin duda tiene la intención de manipular el entorno cognitivo del escucha para dialogar, muy al modo teatral.

La parte ranchera se inserta dentro de la tradición de los charros cantores. Su instrumentación es propia de un mariachi tradicional y sus acordes responden a la canción ranchera. Si bien es cierto que su composición no es compleja, tiene la virtud de ser del gusto de una gran parte de la población mexicana y de ascendencia mexicana; sería difícil pensar en algún mexicano o mexicano-americano que no reconociera tal género. La canción tiene un aire de alegría, de fiesta, de celebración (haciendo honor a la etimología de la palabra “mariachi”), que evoca las pizcas de frutas y verduras durante las cuales los trabajadores las cantaban y aún cantan.

Su letra es pícaro. Por un lado pareciera que se está apropiando de la figura de Elvis Presley, puesto que el nombre mismo lo evoca, junto con la imagen de ser imán de mujeres y con el gusto por tocar y cantar *rock and roll*, todo lo cual refuerza la caracterización. Sin embargo, por otro lado, Lalo Guerrero insiste en retratar

a un personaje que adopta tal postura, y la adopta al renunciar a un estereotipo mexicanizado, pues niega partículas definitorias del mexicanismo como el tequila, el mariachi e, incluso, la crianza rural a través de los frijoles y los huaraches.

En cuanto a la parte rocanrolera, ésta es más simple y, a la vez, más compleja de asir. Se compone por cuatro fragmentos musicales, de los cuales tres cuentan con letra. Un recurso que comparte con la canción ranchera es la potencialidad de abrir expectativas musicales a prácticamente cualquier persona occidental, puesto que el discurso musical no sólo responde al *rock and roll*, que era popular durante la década de 1950, sino a uno de sus primeros y más famosos exponentes: Elvis Presley.

El primer fragmento es una traducción de la canción “Hound Dog” (1956). La versión original consta de cuatro oraciones repetidas 5-6 veces arropadas por un ritmo de *rock/swing* muyailable y alegre. Incluso, más que una traducción, es una interpretación, pues modifica un poco la letra original pero preserva la idea. El tema es el reproche hacia alguien que se presume de clase alta, pero no lo es. El segundo fragmento corresponde al éxito “Heartbreak Hotel” (1956). El chicano hace también una traducción muy aproximada al original. El tema es la tristeza causada por un desamor, todo aderezado con la metaforización de la soledad como un hotel abandonado: sin clientes, sin amor. El último fragmento es una traducción de “Don’t be cruel” (1956). Es también una traducción del original, pero, a diferencia de las dos previas, ésta contiene dejes de traducción literal, lo cual le proporciona un aire de mal español, de inglés pronunciado en español. Sin embargo, la idea principal se preserva: un amante reconciliándose y guiñando una propuesta de matrimonio.

Es cierto que las canciones *per se* no remiten a ningún cantante en particular, pero si el hecho de que dos de ellas fueron escritas por Presley no fuera suficiente, el estilo tonal de Guerrero al cantarlas es idéntico al del rey del *rock and roll*. También queda claro que, si bien la ranchera pudiera pertenecer a una misma canción, la parte rocanrolera no funciona así, pues es en realidad un trinomio elvis-rocanrolero.

Reflejo o refracción

“Elvis Pérez” es una canción ranchera con tres incrustaciones satíricas que arroja una miríada de interpretaciones, cada una de las cuales resultará relevante según el contexto en que germine la canción, aunque sus diferentes niveles de interpretación pueden convivir simultáneamente. Una primera lectura, basada en el desgastado enfoque crítico del *cultural uniqueness*, conduciría a registrar “Elvis Pérez” como *un mero reflejo* de la biculturalidad del mexicano-americano. Una segunda aproximación consideraría la mimesis del aculturamiento angloamericano por parte de los mexicano-americanos de la posguerra, dado que éstos fueron orillados a sumergirse en la cultura norteamericana como una forma de invisibilizarse y escapar del asedio. La parte ranchera representaría una linealidad mexicana y la parte rocanrolera fungiría como las influencias (o “corrupciones”) anglos. El primer fragmento ranchero nos dibuja un hombre muy mexicano (por no decir muy macho) que se transforma después de la primera intervención del *rock and roll* de moda. A partir de ahí, este hombre va negando y deviniendo en menos mexicano con cada interrupción de Elvis. En pocas palabras, la canción podría ilustrar el proceso de pochización de un mexicano-americano.

Sin embargo, pareciera que “Elvis Pérez” trata sobre el limbo identitario del mexicano-americano. Por un lado (el ranchero), este hispano posguerra ya no se siente identificado con eso que denominan mexicanidad, pues rechaza los símbolos estereotipados como el tequila y el mariachi. Es un ser que tampoco siente pertenencia a la tradición de sus padres o abuelas, puesto que olvida haber sido alimentado con frijoles y haber usado huaraches. Es un mexicano-americano (término que, bajo esta perspectiva, comienza a ponerse en crisis) que busca desenraizarse. Por el otro lado (el rocanrolero), nuestro joven sufre de rechazo, pues “[no es] más que un perro llorón” para el discurso angloamericano o, como diría el texto original: “you ain’t no friend of mine”. En la segunda interrupción estadounidense se habla de un espacio solitario donde sólo se escucha un llorar. Y la última intervención cierra con un halo de abandono. En otras palabras, el mexicano-americano rechaza su lado mexicano y el espacio angloamericano lo rechaza

a él, lo que lo sume en un limbo identitario, en un Río Bravo existencial, en un Nepantla del ser.

Caso cubano: “Debo partirme en dos”

Cuba mantuvo, durante su periodo entre revoluciones (1898-1959), una tradición musical propia y no presentó variaciones hasta bien entrada la década de 1960. Sus diferentes expresiones musicales compartían rasgos similares, como la facilidad de recepción, los ritmos alegres y la simpleza de letras:

La actualidad de los temas, el no presentar grandes dificultades en el orden de la ejecución musical, la conjunción con un mensaje literario directo y de fácil percepción, hicieron posible que el pueblo incorporara rápidamente estas formas a su canto. [...] El ámbito de la cancionística, a través de estos años, ha asumido otras muchas formas de hacer, en ocasiones de factura muy simple, sin grandes complejidades literarias ni musicales. (Rodríguez, 1989: 288-289)

Así, la música popular de la isla adquirió un aire de facilismo armónico que la comunidad cubana reconoció y se apropió. Las razones pueden ser varias, pero una de las tesis más aceptadas es que esta música fácil tenía implicaciones ideológicas.⁵ Tanto peso tuvo este fenómeno que el recién instaurado gobierno pensó en censurarlo, pero fue más inteligente políticamente, pues “[w]hile most socialist policy makers viewed party music as escapist, a form of ‘ideological diversionism’ and false consciousness, they also recognized that Cubans loved dance bands and that restrictive policies could potentially foster a negative or puritanical image of the new state” (Moore, 2001: 151). De tal modo que buscaron otra manera de com-

⁵ En un arte tan manipulado y deformado como es la canción popular, resulta difícil romper las reglas establecidas. Estas reglas las impuso el mercantilismo de la radiodifusión capitalista, que a través de la canción de consumo estandarizó los gustos y convirtió ese arte en un instrumento de alienación masiva (Casaus y Noguera, 2006: 102).

batirlo o, mejor dicho, aprovecharlo: un nuevo género musical que se ha denominado Nueva Trova.⁶

La Nueva Trova o Canción Nueva no dicen nada, pero revelan precisamente lo que son: una canción que no existía. Digo una canción porque su naturaleza no es fija estilística ni geográficamente, ya que surgió de manera paralela en varios países hispanohablantes. De hecho, “[i]t is very difficult to define *nueva canción* as a musical style” (Tumas-Serna, 1992: 148) porque rompe un poco con la tradición propia de lo que se conocía como Trova (principalmente en los temas y los objetivos estéticos), pero su eje rector es ése precisamente: romper tradiciones. Entonces, sus delimitaciones genéricas se vuelven diáfanos. Sin embargo, sí existen ciertos rasgos que le asignan unicidad suficiente para que hoy goce de su nicho musical:

Despite the mass media performance context of *nueva canción*, this music embodies more than commercial value for these musicians and critical Latin American scholars. For many of its practitioners *nueva canción* symbolizes a search for political, economic, and cultural identity in order to counteract widespread cultural stereotyping, economic domination by transnational corporations, and political manipulation by North American policy. [...] by using folk songs as a vehicle for popular resistance and solidarity and which were ‘defined, politically and musically, in opposition to commercial pop’. (Tumas-Serna, 1992: 139, 144)

Varios teóricos coinciden con esta descripción, entre ellos Nancy Morris⁷ y Jan Fairley.⁸ No obstante, si hay un rasgo que une todas las manifestaciones de la

⁶ A este género musical se le conoce por otros nombres como Canción Nueva, Nueva Canción y Trova Nueva; sin embargo, considero pertinente llamarlo Trova Nueva, puesto que en el nombre enuncia la diferenciación con su antecesor, Trova, y su sucesor, Novísima Trova.

⁷ “New Song musicians do not seek to create escapist entertainment but endeavor instead to voice current reality and social problems in a meaningful style. They share a commitment to authentic expression and absolute opposition to what they term the typical ‘disposable consumer songs’ of most commercial music” (Morris, 1986: 117).

⁸ “At the Cuban meeting, an *Encuentro*, not a Festival, it was resolved that songs should play an important role in the liberation struggles against North American imperialism and against

canción nueva es su temática: “todos, hablando esquemáticamente, hemos usado dos temas cardinales: la Patria y la relación de la pareja” (Casaus et al., 2006: 105); otros también añaden a los temas uno tercero: el paisaje de la isla.

“Debo partirme en dos”

Silvio Rodríguez es considerado el padre de la Nueva Trova. Desde la década de 1960 ha escrito y cantado sus cientos de canciones y álbumes por prácticamente cada país latinoamericano y otros tantos transatlánticos. Aparte de cantautor por más de cincuenta años, también fue diputado en Cuba y en sus años mozos fue soldado. Recientemente, más activista que cantautor, lleva a cabo su “gira por los barrios” más pobres de Cuba y su estudio “Ojalá” ha sido un gran impulsor del talento cubano. La Revolución cubana llega cuando él es un adolescente, coincidiendo con su *künstlerroman*. Por ello no extraña que, atrapado entre la vieja y la nueva Cuba, dentro de su naciente repertorio se encuentre una pieza que retrata este paso: “Debo partirme en dos” (1969).⁹

Dentro de este contexto histórico y cultural nace dicha canción, la cual es perfecta para ilustrar este cambio musical generacional entre las décadas de 1960 y 1970. La pieza representa un momento excepcional en la producción musical cercana a la Nueva Trova cubana, pues resultan escasos los ejemplos en los que los cantautores manifiestan en una canción las condiciones en las que tiene lugar su quehacer artístico. Como veremos a continuación, la canción de Rodríguez exhibe, al igual que el caso de Guerrero, las tensiones en las que se encuentra inmerso el productor musical, a medio camino entre la tradición musical cubana y los desarrollos musicales contemporáneos, tanto en la música pop como en la música de

colonialism, as it was agreed that songs possessed enormous strength to communicate with the people and break down barriers, such as those of illiteracy, and that in consequence it should be a weapon at the service of the people, not a consumer product used by capitalism to alienate them” (Fairley, 1984: 107).

⁹ La compuso el 5 de diciembre de 1969 en el barco *Playa Girón*. Fue la canción número 35 de las 62 que hizo cuando se embarcó con la Flota Cubana de Pesca.

concierto (de la que Rodríguez estaba al tanto por su cercanía con el compositor Leo Brouwer), así como la fidelidad al proceso revolucionario cubano y la urgencia de enderezar críticas fundadas a los caminos seguidos por el gobierno revolucionario en las décadas posteriores a este evento político.

Su división es muy similar a la utilizada en “Elvis Pérez”: son tres fragmentos temporales con dos estilos musicales.

	Estríbillo trovadoresco	Nueva Trova	Rock and roll
0:00 - 0:35		Que nadie se levante aunque me ría. Hace rato que vengo lidiando con gente que dice que yo canto cosas indecentes.	
0:36 - 0:46			Te quiero, mi amor, no me dejes solo. No puedo estar sin ti mira que yo lloro.
0:46 - 1:10		¿No ven?, ya soy decente: me fue fácil. Que el público se agrupe y que me aclame. Que se acerquen los niños, los amantes del ritmo. Que se queden sentados los intelectuales.	
1:11 - 1:40	Debo partirme en dos. Debo partirme en dos. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa la suerte que pueda correr una canción. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa que luego me suspendan la función.		

1:40 - 2:10		Yo también canté en tonos menores. Yo también padecí de esos dolores. Yo también parecía cantar como un santo. Yo también repetí en millones de cantos:	
2:10 - 2:21			Te quiero, mi amor, no me dejes solo. No puedo estar sin ti mira que yo lloro.
2:21 - 2:44		Pero me fui enredando en más asuntos y aparecieron cosas de este mundo: “Fusil contra fusil”, “La canción de la Trova” y “la era pariendo” se puso de moda. Debo partirme en dos.	
2:45 - 3:13	Debo partirme en dos. Debo partirme en dos. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa la suerte que pueda correr una canción. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa que luego me suspendan la función.		
3:14 - 3:42		Yo quería cantar encapuchado y después confundirme a vuestro lado aunque así no tuviera amigos y citas y algún que otro favor de una chica bonita.	

<p>3:42 - 3:53</p>			<p>Te quiero, mi amor, no me dejes solo. No puedo estar sin ti mira que yo lloro.</p>
<p>3:54 - 4:18</p>		<p>No voy a repetir ese estribillo. Algunos ojos miran con mal brillo y estoy temiendo ahora no ser interpretado: casi siempre sucede que se piensa algo malo. Debo partirme en dos.</p>	
<p>4:19 - 4:50</p>	<p>Debo partirme en dos. Debo partirme en dos. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa la suerte que pueda correr una canción. Unos dicen que aquí, otros dicen que allá y sólo quiero decir, sólo quiero cantar y no importa que luego me suspendan la función.</p>		

La canción es el producto de la conjunción de dos discursos artísticos (literario y musical), es un binomio interdiscursivo. Por un lado, está lo que denominan los teóricos como Nueva Trova, y por el otro lado está un género que emula el *rock and roll* alimentado por la balada romántica al estilo “Love Me Do” de The Beatles (una de las grandes influencias tempranas de Rodríguez), aunque quizá enriquecería más verlo como la mimesis de un producto comercial: un *hit*. La obra presenta doce fragmentos (o frases musicales) que divido en tres secciones de cuatro unidades temporales en el cuadro ya mostrado. En estas tres secciones suceden las mismas alternaciones: Nueva Trova / *rock and roll* / Nueva Trova / estribillo - Nueva Trova. Sin embargo, también puede dividirse la obra por estilos: Nueva Trova y *rock and roll*/balada.

El trovador cubano, al igual que Lalo Guerrero, comienza su canción con acordes trovadorescos, lo cual crea en el receptor un horizonte de expectativas acorde a ese género. Sin embargo, Silvio Rodríguez rompe con esas coordenadas de referencia porque inserta en el segundo 0:36 un ritmo y acordes diferentes, y no sólo diferentes, sino contrastantes. No es un cambio de estilo, sino un divorcio estético.

La parte trovadoresca marca su estilo o, he de decir, su no-estilo. En ésta se encuentran tonos atípicos; es decir, su seriación no logra formar un círculo, por ejemplo. Estos tonos contrastan mucho uno de otro. El ritmo no es constante. Usa semitonos y también tonos a contratiempo; es un *continuum* de tonos y semitonos estructurados arrítmicamente. Su melodía va acompañada por rasgueos y punteos en las cuerdas. Por eso el nombre de canción *nueva* —porque, como ya se dijo, su naturaleza es romper—. La parte trovadoresca goza de más libertad de *tempo* y ritmo; no está encasillada en ciertos acordes o tiempos, sino al contrario: juega con contratiempos y semitonos. Esto pudiera sonar como un suicidio musical (y tal vez lo sea); no obstante, en conjunto, se logra una armonía tal que se ha vuelto el sello estilístico del trovador cubano: “él tiene una técnica muy extraña, muy *silviesca*, o sea, aparentemente no es un guitarrista académico en lo formal, sin embargo, con la guitarra logra sonidos muy orquestales” (Valtierra, 2010). Todas estas características impregnan de complejidad a la parte trovadoresca. En otras palabras:

This song demonstrates several advancements in harmonic sophistication over the earlier examples. First, Rodríguez has set one section, the refrain or *estribillo*, in a different tonality, the relative major, to match the contrasting lyrics and tone. He has added chromatic chords, such as bII, to his harmonic vocabulary. In addition, the attempted but failed modulation to Bb at the dramatic end to the chorus provides a feeling of uncertainty. (Manabe, 2006)

En cuanto a la letra, esta sección no representa una experiencia literaria como tal, puesto que carece de literariedad: el texto no causa extrañamiento, no persigue un objetivo estético, no busca modificar nuestro entorno cognitivo. Sin embargo,

su valor yace en otra parte. La sección de Nueva Trova se dedica a reflexionar acerca del autor y su posicionamiento con respecto a su realidad cultural e histórica. Pareciera más un monólogo musicalizado que una canción vocal. Ésta pondera acerca de su posición social, su papel frente al público, la facilidad para componer *rock and roll* comercial, su rechazo al facilismo musical y sus posibles consecuencias. En otras palabras, la parte trovadoresca pretende alejarse de la música comercial.

La parte rocanrolera está compuesta por el círculo armónico de Do mayor (compuesto por la secuencia de grados armónicos I-vi-IV-V), uno muy recurrente. Los círculos musicales se caracterizan por ser sencillos y muy moldeables para muchos estilos: rancheras, *rock*, pop, baladas, boleros, etc. Su armonía es efectiva pero sencilla. El ritmo es definido. El *tempo* de esta sección incrementa y esta frase musical tiene un aire de alegría, de soltura, de felicidad. Consta de cuatro acordes repartidos en cuatro compases, como lo explica e ilustra Noriko Manabe: “Rodríguez sets this refrain in the relative major, Bb, in the stereotypical I-vi-IV-V progression. The melody is so simple that it isn’t even an independent melody—it is a mere doubling of the bass line” (2006: 25), cuya ilustración gráfica es la siguiente:

The image shows a musical staff in Bb major (two flats) with a 4/4 time signature. The melody is a simple doubling of the bass line. Above the staff, the chord progression is indicated as Bb (I), Gm (vi), Eb (IV), and F (V). Below the staff, the lyrics are written in Spanish and English: "Te quie-ro mi a-mor no me de-jes so-lo" and "[I love you, my love, don't leave me alone]".

En cuanto a la letra, el estribillo es un conjunto de afirmaciones afectivas con poca (si no nula) literariedad: “Te quiero, mi amor / No me dejes solo / No puedo estar sin ti / Mira que yo lloro”. Es cierto que no existe una oración que sea cien por ciento literal, como tampoco totalmente metafórica o figurada, pero si situáramos estas oraciones en un *continuum* entre lenguaje literal y literario, se aproximaría mucho al primer polo. El estribillo pareciera encerrar algunos lugares comunes

de amor y desamor propios de las rancheras, los boleros y hasta del *rock and roll*/balada. La emulación paródica no ataca directamente a ningún personaje en particular, como en el caso chicano, sino que critica a toda aquella canción que Boris Vian denomina *Le Tube*, pues el estribillo logra conjugar la banalidad y la singularidad que caracteriza a los *hits* musicales: parecen diferentes pero son iguales.

Espejos discursivos

La parte trovadoresca goza de una estructura musical compleja debido a su rompimiento de ritmo, sus semitonos, sus tonos a contratiempo y su amalgamamiento de acordes incompatibles. Este panorama coincide con la letra, dado que se refleja la falta de guía, la incertidumbre (existencial y estética), el conflicto interno y el enfrentamiento —es decir, lo complejo musical se empata con lo complejo lírico—, mientras que la parte rocanrolera es producto de un círculo musical (Do mayor), con ritmo y acordes definidos y repetitivos; éstos coinciden perfectamente con su prosa repetitiva y desprovista de creatividad que “potentially has all the qualities—or all the absence of qualities—that might turn it into a *hit*” (Szendy, 2012: 5); es decir, la forma y el contenido, al igual que su homóloga trovadoresca, gozan de una relación simbiótica. Así, se nos dibujan dos discursos cancionísticos: canción nueva vs *rock and roll*/balada.

El estribillo de Nueva Trova es el triple de largo temporalmente que las intervenciones (que también son estribillos) de *rock and roll* y, sin embargo, no cansa al oído, no resulta fastidioso. El estribillo rocanrolero irrita y, tal parece que, ésa es su función:¹⁰ “La estafa se ha hecho ya tan transparente que se reconoce cínicamente y transfiere lo especial a esferas en que es un sinsentido” (Adorno, 1970: 295). Queda claro cómo se comunican el discurso musical con el discurso literario tanto

¹⁰ Si se contrasta la versión remasterizada de 1978 (cuando se grabó oficialmente) con la versión en vivo (grabada en 1970), se notará que en el primer y tercer estribillos rocanroleros Rodríguez alarga los espacios intersilábicos y pronuncia las sílabas con un sonsonete que denota flojera y fastidio.

en la parte de Nueva Trova como en la parte de *rock and roll*: hay correspondencia mutua. O parafraseando a Juan Miguel González Martínez, el tercer nivel estructural-semántico es coherente, no existe un discurso dominante, no hay jerarquías claras, tampoco se da el principio de asimilación; lo que existen son estructuras de reciprocidad (2007: 66, 91, 92, 113, 121). Sin embargo, estos dos géneros conforman la obra “Debo partirme en dos”. La combinación de ambos estilos musicales tiene un propósito:

[t]his modulation sets up the refrain a sarcastic stab at those sectors of the Cuban public who preferred to hear simple love songs. This refrain is a parody of a commercial love song, mimicking the facile poetry and harmonies of such songs. As Rodríguez recounts: “Aquella vez que me dieron consejo para que llegara a ser estrella, se me pedía que no hiciera canciones tan raras, es decir, que escogiera el camino de lo fácil. Y lo fácil es tentador. Se es cómodo para componer como se puede ser cómodo para escuchar lo que se compone”. (Manabe, 2006)

“Debo partirme en dos” presenta una sinonimia heterosemiótica¹¹ que busca el contraste, el extrañamiento. Esta canción fue pensada y compuesta para tocarse frente al público, con la finalidad de transmitirle este conflicto. La ruptura estilística del *rock and roll* tiene como propósito irrumpir el entorno cognitivo del receptor, exigirle que descifre lo que está sucediendo y que asuma una posición. “Debo partirme en dos” requiere de un receptor activo que realice su parte, puesto que su posicionamiento estético-social es que el arte no debe rebajarse al nivel del vulgo, sino que debe alzarse el vulgo al nivel del arte, aunque no goce de popularidad: “since the onset of economic crisis, nueva trova and even novísima trova have experienced a certain decline in popularity. The audience for socially conscious

¹¹ Entendida como un “Alto grado de coincidencia sémica entre los lenguajes en juego” (González Martínez, 2007: 103).

composition has always been somewhat circumscribed, achieving widespread appeal only among well-educated segments of the population” (Moore, 2003: 32).

Conclusión

“Elvis Pérez” y “Debo partirme en dos” son dos canciones que, a pesar de tener orígenes geográficos, temporales y autorales distintos, utilizan el mismo recurso creativo: contraponer dos discursos líricos y musicales en un mismo artefacto. Más allá de una relación de intertextualidad formal, ambas obras arrastran consigo constelaciones contextuales tanto dispares como similares.

Ambas piezas difieren en ciertos aspectos. Mientras que Lalo critica al pochismo a través de una figura reconocible (Elvis Presley), Silvio reacciona contra un ente más abstracto: los *hits* musicales.¹² Es cierto también que, por un lado, “Elvis Pérez” es una pieza satírica (mas no una sátira) porque, entre otros factores, utiliza el humor para hacernos reflexionar (lo que los clásicos denominaban como “la risa reflexiva”); por el otro lado, “Debo partirme en dos” se inclina más hacia la parodia, pues imita un género musical y el recurso de la risa está ausente. También podría hablarse sobre las diferentes performatividades que ambas canciones evocan (cantar, bailar, pensar); sin embargo, me es más llamativo resaltar sus similitudes.

Las canciones no sólo se producen con doce años de distancia, sino que además cada una es creada diez o doce años después de un evento bélico históricamente relevante. La pieza chicana surge en 1957, en un Estados Unidos posterior a la Segunda Guerra Mundial, misma que engulló toda una generación de chicanos y que trastocó profundamente a las familias de éstos tras su muerte en acción; mientras que la obra cubana se crea 10 años después del rescate de La Habana por Fidel Castro y Ernesto Che Guevara. Viviendo en un espacio posbélico, ambos

¹² Conocidos también como *earworms*: “the term ‘earworm’ is a translation of the German word *Ohrwurm*, used to describe the ‘musical itch’ of the brain... The musical earworm actually works more like a virus, attaching itself to a host and keeping itself alive by feeding off the host’s memory” (Szendy, 2012: 2).

cantautores se ven obligados a enfrentarse a un cambio de paradigmas, puesto que les toca vivir un periodo de reconstrucción. Este ambiente de cambios los sitúa entre dos coreografías culturales: el pasado y el incipiente e incierto futuro de sus respectivas comunidades. Y cada uno responde a su propia realidad, gracias a lo cual ambos se vuelven, primero, una bisagra y, después, en punta de flecha: Lalo Guerrero se convierte en el padre de la canción chicana y Silvio Rodríguez se vuelve el padre de la Nueva Trova o canción nueva. Ambos, también, divisan un mismo peligro: Estados Unidos de América.

Debido a la naciente Guerra Fría, el país anglo tomó como prioridad su expansión geopolítica, cultural y económica. Estados Unidos tomó el sistema de producción capitalista como bandera ante el mundo y esto implicó exportar la ley del mercado a todos los ámbitos posibles, de entre ellos a la música, puesto que

el triunfo de la ‘modernidad americana’, la demostración de la superioridad del *american way of life* sobre los otros modos de ser moderno dentro del capitalismo, se viene dando gracias a un proceso de permanente ‘negociación civilizatoria’ que se vuelve especialmente perceptible en el intento que hace la ‘industria cultural’ (Max Horkheimer y Theodor W. Adorno), a escala mundial, de poner la creatividad festiva y estética de la sociedad al servicio del autoelogio práctico que el *establishment* capitalista necesita hacerse cotidianamente. (Echeverría, 2008: 36-37)

Al centro de esta ley se encontraba el intercambio de mercancías, la realización del valor de cambio: vender. Sin venta no hay sistema capitalista, y sin éste no hay Estados Unidos. Adolfo Sánchez Vázquez explica que debido a que la creación artística tiene que pasar forzosamente por el mercado para llegar a un receptor, el arte es obligado a usar un corset de facilismo y estandarización, con el fin de ser del gusto de un abanico poblacional más amplio y, así, tener más posibles consumidores (2007: 106-110). Es así que se explica el *boom* del *rock and roll* durante las décadas de 1950 y 1960. Desde los íconos solistas hasta las *boy bands* son un

producto mercantil que sirve como medio para, en última instancia, vender. Y es aquí donde entran en conflicto la canción chicana y la canción cubana, pues “en la medida en que las leyes de la producción capitalista se extienden a la esfera de la creación artística, el artista se encuentra en contradicción con el sistema económico en el que se integra su producción, ya que su necesidad de crear libremente entra en conflicto con la sujeción a que obliga la producción para el mercado” (Sánchez Vázquez, 1979: 211).

El artista se ve acorralado a pocas opciones: silenciarse, marginalizarse, conciliarse o responder. En este caso, tanto Guerrero como Rodríguez optan por el mismo camino, contestar y, por ello, marginalizarse al ser impopulares, pues son conscientes de que no sólo el ser humano crea arte, sino que el arte a su vez crea al ser humano; son pigmaliones contemporáneos buscando escapar de las galateas enajenantes porque, como Adorno lo resume, “[el autor] pertenece al producto, no a la inversa” (1970: 296). Guerrero y Rodríguez son conscientes de que “cuando se compone para gustar, para caer bien, para que pegue, para estar ‘en la onda’, entonces [se está] en presencia de una manipulación mercantilista de la canción, del arte y del artista” (Casaus et al., 2006: 17). Medio siglo después ni la Nueva Trova ni la música chicana figuran en los grandes medios de comunicación, pues rechazaron el silencio y la conciliación al contestar con un artefacto, con el mismo artefacto: la canción contestataria. Su batalla va más allá de una guerra mercantilista, pues es esencialmente no por sus géneros musicales sino por la libertad del arte y del artista: “la libertad de creación es una condición necesaria para que el artista pueda desplegar su personalidad, pero, a su vez, es incompatible con la extensión de las leyes de la producción material capitalista a la creación artística” (Sánchez Vázquez, 1979: 210).

Guerrero y Rodríguez viven una encrucijada. Son cantautores escindidos entre su identidad (musical) y la invasión (ideológica) del *rock and roll*; por ello fragmentan su canción para explicitar su rechazo al facilismo, a la ley del mercado y al atrofiamiento cognitivo, pero al mismo tiempo reflejando sus realidades concretas: “Elvis Pérez” denuncia el surgimiento del pochismo como una enajenación

que debilita más a “la raza”, mientras que “Debo partirme en dos” arremete contra el gatopardismo musical que bien podría reflejar el gatopardismo social: *cambiar todo para que nada cambie*.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. (1970). *Escritos musicales I-III*. Madrid: AKAL.
- CASAUS, Víctor; y Noguerras, Luis Rogelio. (2006). *Silvio: Que levante la mano la guitarra*. La Habana: Letras Cubanas.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. (2008). *La americanización de la modernidad*. México D.F: CISAN-UNAM.
- FAIRLEY, Jan. (1984). “La Nueva Canción Latinoamericana”. *Bulletin of Latin American Research*, 3(2), 107-115. doi: 10.2307/3338257.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. (2007). *Semiótica de la música vocal*. España: Universidad de Murcia.
- GORODEZKY, Sylvia. (1993). *Arte Chicano como cultura de protesta*. México D.F: CISAN-UNAM.
- GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard. (1996). *Aztlán reocupada: una historia política y cultural desde 1945*. México D.F: CISAN-UNAM.
- HERNÁNDEZ, Guillermo. (1993). *La sátira chicana: un estudio de cultura literaria*. México D.F: Siglo XXI.
- MANABE, Noriko. (2006, noviembre). “Lovers and Rulers, the Real and the Surreal: Harmonic Metaphors in Silvio Rodríguez’s Songs”. *TRANS: Revista Transcultural de Música. Sociedad de Etnomusicología*, 10. Recuperado el 23 de agosto de 2019 de https://www.researchgate.net/publication/28139767_Lovers_and_Rulers_the_Real_and_the_Surreal_Harmonic_Metaphors_in_Silvio_Rodriguezs_Songs
- MOORE, Robin. (2001). “¿Revolución con Pachanga? Dance Music in Socialist Cuba”. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies/Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, 26(52), 151-177. Recuperado el 23 de agosto de 2019 de <http://www.jstor.org/stable/41800169>.
- MOORE, Robin. (2003, invierno). “Transformations in Cuban Nueva trova, 1965-95”. *Ethnomusicology*, 47(1), 1-41. doi: 10.2307/852510.

- MORRIS, Nancy. (1986). "Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983". *Latin American Research Review*, 21(2), 117-136. Recuperado el 23 de agosto de 2019 de <http://www.jstor.org/stable/2503359>
- RODRÍGUEZ, Victoria Elí. (1989, otoño-invierno). "Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 10(2), 287-297. doi: 10.2307/779954.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México D.F: FFYL-UNAM.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (1979). *Las ideas estéticas de Marx*. México D.F: Biblioteca ERA.
- SZENDY, Peter. (2012). *Hits: Philosophy in the Jukebox*. Nueva York: Fordham University Press.
- TATUM, Charles M. (2006). *Chicano and Chicana Literature: Otra voz del pueblo*. Tucson: University of Arizona Press.
- TUMAS-SERNA, Jane. (1992, otoño-invierno). "The 'Nueva Canción' Movement and Its Mass-Mediated Performance Context". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 13(2), 139-157. doi: 10.2307/948080.
- VALTIERRA, Eduardo. (2010). *Silvio, aprendiz de brujo*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau. Recuperado de https://issuu.com/rriquelme/docs/silvio_aprendizdebrujo.