

PROGRAMA DE RESCATE Y REVITALIZACION DEL PATRIMONIO CULTURAL

# herencia

Premio 18 de abril 1992

**JUGLARES Y TROVADORES  
EN LA CANCION  
LATINOAMERICANA**

*Guillermo Barzuna*

306.05  
R454r

Revista herencia -- Año 1, n° 1 (1993) - ...  
[ San José, C.R. ]; Programa de Rescate y Revitali-  
zación del Patrimonio Cultural, 1993- v.  
Semestral.

1. Costa Rica - Civilización - Publicaciones peri-  
ódicas. 2. Folclore - Costa Rica - Publicaciones pe-  
riódicas.

CCC/BUCR



**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA**

**VICERRECTORIA DE  
ACCION SOCIAL**

**Extensión Cultural**

**Programa de rescate  
y revitalización  
del patrimonio cultural**

**Directora Honorífica**  
M.Sc. Ana Teresa Alvarez Hernández

**Comité Editorial**  
Nora Garita  
Alvaro Quesada  
Gastón Galindo  
Juan Katerwa  
Guillermo Barzuna

**Directora - Editora**  
Nora Garita

**Directora Extensión Cultural**  
Lorena Flores

**Coordinador programa de rescate y  
revitalización  
del patrimonio cultural**  
Oscar Molina

**Colaboradores**  
Oscar Fonseca Victoria Cabezas  
Enrique Garnier Juan Rafael Quesada

**Diagramación**  
Levantado de texto  
Jacqueline Ramos

**Corrección de estilo y pruebas**  
Rocío Monge

**Ventas y suscripción en Costa Rica**  
e350

Las solicitudes deben hacerse a:  
Vicerrectoría de Acción Social  
Universidad de Costa Rica 2050  
San Pedro de Montes de Oca  
San José, Costa Rica

Cada trabajo expresa la opinión del autor  
No se devuelven originales

PROGRAMA DE RESCATE Y REVITALIZACION DEL PATRIMONIO CULTURAL

# herencia

Premio 18 de abril 1992

*Guillermo Barzuna*

## **JUGLARES Y TROVADORES EN LA CANCION LATINOAMERICANA**

*Guillermo Barzuna*

# JUGLARES Y TROVADORES EN LA CANCIÓN LATINOAMERICANA

*Guillermo Barzuna*

## Introducción

En la síntesis cultural que es América Latina, la canción representa una particular simbiosis de elementos que connotan diversos niveles en la búsqueda por definir la identidad continental. De acuerdo con Alejo Carpentier, los instrumentos de Europa, de África y de América se habían encontrado, mezclado, concertado en ese prodigioso crisol de civilización, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, transculturaciones, mezclas de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo. \*

Bajo estos supuestos iniciales abordar la canción hispanoamericana significa reconocer signos de nuestro devenir histórico y de encontrarse en la posibilidad de rescatar y dignificar la tradición popular de un texto que ha proporcionado valiosas pruebas de calidad poética, así como melodías de indudable dignidad y originalidad.

Desde los inicios de cualquier sociedad, el hombre, sujeto creador de cultura se ha preocupado por cantar a las cosas fundamentales de su entorno: a su gente, a su tierra, a sus alegrías y penas, a sus creencias y a sus mitos. La música, de esta manera, ha reflejado siempre la perspectiva del estar aquí en la encrucijada de la historia, en los pormenores de lo cotidiano y de lo profundo. Recurso de opinar, o más bien de «cantar opinando» los sucesos de lo humano; de ahí que América por medio de su repertorio musical, al igual que con el resto de su producción artística y literaria ha expresado al inagotable poder creador de su pueblo.

Ya sea el canto anónimo, o del dominio público, o canciones con nombre y apellido; la canción del continente se ha transmitido de boca en boca, de generación a generación, como patrimonio cultural y testimonio de la sensibilidad, pasiones, luchas y esperanzas, logros y frustraciones del hombre americano.

En la música folclórica o popular se distinguen varias áreas que van desde aquella música más apegada a sus fuentes originarias (incluso pre-colombinas) representadas por los cantos del campesino y algunas estructuras rituales, hasta áreas en que se presenta una música popular elaborada y que está determinada por las exigencias del medio urbano. Precisamente en esta categoría se inscribe la mayoría de los textos de la llamada «nueva canción». Nueva canción o trova para justificar su pertenencia a un nuevo discurso que se nutre de lo tradicional-folclórico y se enriquece con nuevos caracteres inherentes al momento actual. Es así como se respetan formas tradicionales (ritmos, estrofas) pero se añaden instrumentos, tópicos y recursos propios del quehacer tecnológico imperante.

Elementos de «jazz», «del rock» y de la música progresiva acompañan el canto latinoamericano desde la década de los setenta. Enriquecimiento de imágenes, versolibrismo, incorporación de las vanguardias poéticas, se añaden al texto contemporáneo de la canción. Lo que resulta es un producto que ha tomado lo mejor de la tradición popular y los elementos contemporáneos de creación literaria y musical, para fundar un producto coherente con las exigencias del arte actual.

Con esta categoría de nueva canción se consolida un canto que expresa el sentir continental de una manera coherente y unitaria.

Resulta ser una opción distinta frente a la canción de consumo masivo o «gastronómica» según Umberto Eco, que dicho de antemano posee ciertas cualidades musicales rescatables. No se entra aquí a discutir la validez o no de este tipo de producción, pues los maniqueísmos, muchas veces, entorpecen la discusión. Baste aclarar que dicha música «gastronómica» resulta ser un producto industrial, que lejos de perseguir alguna intención artística, busca la satisfacción de las demandas del mercado de discos. Es, pues, una opción más dentro de las posibilidades de música, de concierto, experimental y de tradición popular. Aquí va a interesar un tipo de canción alternativa que se ha nutrido de los recursos del folclor, incluso de la música ritual y de lo experimental: una guitarra, quena o bombo, junto a una batería y a un sintetizador. Coplas, romances junto al versolibrismo total. Reconocimiento de cantos antiquísimos del campesino de estas tierras, hasta la incorporación de textos de César Vallejo, Pablo Neruda, Mario Benedetti, entre otros. Intercambio de textos con la juglaría medieval española, valoración de canciones de dimensión poética de autores foráneos como Juan Manuel Serrat, Brassens, Bob Dylan, Cat Stevens, los Beatles, Pink Floyd se intercalan en nuestro canto.

En «APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS» Umberto Eco nos dice: *«La propuesta de una canción distinta intenta vías alternativas. ¿Pero de qué modo las recorre? Fatalmente, precisa decirlo, a nivel aún «culto» y se entiende por culto un modo de entender los valores que deriva de toda una tradición cultural de cuño humanístico: tradición sobre la cual nos hemos formado pero que no nos ofrece instrumentos adecuados para resolver los problemas planteados por la existencia de una comunidad más vasta y diferenciada que aquellas a las que se dirigía la cultura humanística, y que está elaborando de modo peculiar, casi siempre aberrante, una escala de valores. La nueva canción ha sostenido una polémica contra la melodía «gastronómica», ha ido a buscar modos nuevos en la música sacra y la música de folclore; ha sostenido una polémica contra el ritmo gastronómico y ha elaborado textos aptos para poner de relieve los contenidos, no intentando atenazar la atención del auditorio valiéndose de un ritmo primitivo y no mediante la presencia invasora de conceptos y llamadas no usuales. El resultado basido una canción que la gente se reúne para escuchar. Corrientemente la canción de consumo se utiliza haciendo otra cosa como fondo; la nueva canción, exige respeto e interés».* Eco: 1980

## Los orígenes de la canción en Hispanoamérica

En la geneología cultural de América Latina, la manifestación denominada canción popular o de proyección folclórica, ocupa un lugar relevante, junto a otros textos como el poema, la narración, el ensayo y el teatro.

Oscilante y perteneciente al ámbito de la lírica, por sus condiciones métricas, de verso y ritmo, y perteneciente también al campo de lo musical. En español el término se acuña a partir del siglo XVI y XVII en España, para señalar un tipo de agrupación estrófica de versos heptasilabos y endecasílabos. La «estancia» sería la estrofa por excelencia que constituye la totalidad métrica de la canción dividida en sus inicios en tres partes: capo, corpo y coda. Al mismo tiempo se daría la canción trovadoresca de temática amorosa, la cual constaba de una redondilla inicial como motivo central, de una segunda redondilla como mudanza y una tercera estrofa que repetía las rimas de la estrofa central.

Además, existe una gran gama de posibilidades métricas que se escudan bajo el nombre de canción. Formas que van desde el versolibrismo total hasta la asunción de estructuras poéticas convencionales; bajo tonos que rayan en lo concreto, en lo conversacional, pasando por lo panfletado algunas veces, alcanzando grandes momentos líricos en otras y abordando lo documental y hasta narrativo en el caso de los corridos mejicanos que bien recuerdan la estructuración del romance medieval español.

Luego vendrían las canciones de coplas múltiples, que pasarían a América bajo diversas tonalidades y adquiriendo nuevos matices de creación.

La disciplina que asume como objeto de estudio a la canción popular es la etnomúsica y su ámbito epistemológico se inscribe dentro del marco de la cultura popular.

Las producciones de la cultura popular constituyen un proceso de síntesis que manifiestan aspectos esenciales de la actividad social del hombre.

Los códigos específicos y su respectivo sistema simbólico son el resultado de las transformaciones y el desarrollo histórico en un período o época de las sociedades. Por lo tanto, cultura implica proceso. Y la canción, como producto de elaboración popular, no escapa a estos principios.

Desde tiempos inmemoriales se ha desarrollado, junto a otras producciones de carácter erudito, un tipo de expresión cultural musical propio de los sectores populares, de carácter utilitario, en estrecho vínculo con la vida cotidiana, lo lúdico y las actividades laborales (cantos de ordeño, cantos para la danza, canciones de cuna, cantos de trabajo). Música circunscrita territorialmente y de utilidad inmediata con la vida familiar y social de la comunidad.<sup>1</sup>

Desde luego que la premisa anterior parte de una división entre música popular y erudita. Distinción relativa. Otras culturas, no occidentales, no hacen tal división en su producción artística. Resultan muchas veces apreciaciones relativas en torno a determinaciones de sentido, valor y significado. Estaría, por lo tanto, la música popular, condicionada por la existencia de otras formas oponentes, con los cuales contrasta, por ejemplo las inexactas categorías de -cultura, ilustrada o clásica-:

En nuestros días, si bien debemos a los historiadores de la cultura (Spengler, Toynbee, Hauser, entre otros), la conciencia de pertenecer a una de las formas de vivir que se han producido en este planeta, es especialmente gracias al etnógrafo Levi-Strauss, cómo este conocimiento se ha estabilizado. Levi-Strauss es quien ha puntualizado que a la conciencia de la variedad hay que agregar la de la dificultad de distinguir calidades, al afirmar que las manifestaciones de las distintas razas traducidas en la extraordinaria variedad de culturas, constituyen un *totum* compuesto de las múltiples facetas que integran la cultura universal. De ellos concluye que no debe hablarse de culturas superiores y -bárbaras- o -salvajes- que eran los términos con que la antigüedad griega y romana designaba a los pueblos que no participaban de su cultura. (Levi-Strauss 1984: p. 35)

Igual perspectiva se presenta en la actualidad, con lo que el enunciado anterior resulta vigente. La etnomusicología ha valorado una serie de creaciones dotadas de significación cultural y humana y sin entrar en adjetivaciones divisorias.

Valls Gorina establece que dentro de lo popular habría que reconocer distintos niveles de creación: de cantos de origen campesino a la canción urbana: (concurso de elementos del habla popular, con condiciones migratorias, problemas de la gran urbe, otros; incorporación y dignificación del lunfardo por ejemplo, en el tango argentino).

La música popular sería la constituida por un conjunto de hechos musicales producidos en el seno de las clases populares con una finalidad básicamente social. Producto que ha surgido en forma paralela con la música académica y al igual que los demás hechos culturales ha recibido influencias de ella y, a su vez, la ha influenciado.

Para Alejo Carpentier la diferenciación entre música culta, clásica y popular posee distintos matices. Plantea que para los compositores europeos -clásicos- no existía dicha jerarquización pues ellos contemplaban todos los géneros de acuerdo con las diferentes solicitudes: a la iglesia se le componía música litúrgica o festiva de acuerdo con la ceremonia de destino; a la aristocracia se le crearon madrigales, canciones pastorales, etc. Operas bufas o trágicas con base en las circunstancias necesarias. Chaconas, pавanas, zarabandas, minuets y moriscas en otras ocasiones. Se hacían cantos y música sin pensar en artes menores o mayores. (Carpentier, 1978: pp 95-150)

La jerarquización empieza a darse en la segunda mitad del siglo XIX en Europa. En América Latina la situación era distinta, dada la presencia continua, prácticamente desde la época colonial, de la música de la calle: tangos, rumbas, sones, bambucos, guarachas, boleros y mariachis conviviendo con los músicos de conservatorio, los cuales eran hostiles a estas manifestaciones, tradicionales al continente. La diferenciación también empezó a darse y, de acuerdo con Carpentier, la música se jerarquizó en varias categorías: la música cultura o clásica, semiculta o semiclásica; la música popular, populachera y folclórica.

### **Lo tradicional y lo urbano**

La música popular implica hechos que, a su vez, presentan diferencias de acuerdo con rasgos culturales y con las distintas coordenadas y espacios en que se producen. Así se podría hablar de canción urbana, de proyección rural, folclórica, tradicional, nueva canción pero integrados en una gran categoría en el ámbito de la cultura popular. En primera

instancia, la canción tradicional-folclórica, que tiene sus raíces en producciones pre-hispánicas en estrecho sincretismo con elementos culturales del África y de Europa; lo tradicional resulta ser un hecho socializado, colectivo, funcional además de empírico y regional. Se diferencia del resto de la producción popular, precisamente por su carácter anónimo y su dimensión de tradición en la vida de un pueblo.

La canción de proyección folclórica y nueva canción pasará sistemáticamente de lo rural a lo urbano. Incorpora formas nuevas de composición poética y musical, es de autor conocido y su difusión algunas veces alcanza la radio, la televisión y el fonógrafo.

Lo tradicional se produce y transmite oralmente de acuerdo con la tradición particular de los pueblos; Isabel Aretz planteó, en una visita que realizó al Ecuador lo siguiente:

*«Nosotros, que visitamos la 'sierra' en 1966, encontramos dos tipos de música cultivada por el aborigen: la que podemos considerar precolombina por el instrumental empleado y por las características musicales no europeas ni africanas y la que podemos llamar mestiza porque ha hecho fusión de elementos e instrumentos aborígenes tomados del europeo, y que constituye una espléndida muestra de la capacidad creadora del indio y del mestizo. (Andrés Sas dijo una vez que los compositores no saben qué hacer con la música pentatónica; en cambio el pueblo sí).*

En Guatemala, David Vela, refiriéndose a la «Música tradicional y folclórica en América Central», expresa que «La tradición oral y las danzas contienen la historia del indígena y son, a la vez, mantenedoras de la tradición aún desapareciendo su significado ritual». Y luego nos dice que «el indígena siente y actúa dentro de su tradición, con una conciencia comunal, y hace música o baila con idénticas motivaciones que sus antepasados». (Aretz, 1977: 257).

Y precisamente, lo que mantiene la vigencia de la música tradicional es su carácter funcional en el medio en donde surge y se desarrolla. Así, los pueblos han cantado desde lo ilegítimo a lo legítimo, lo adulterado, lo apócrifo o considerado de menos valía por los estatutos de lo oficialmente válido o de lo consabido culturalmente como «bellas artes». En este sentido vale la pena retomar de nuevo la palabra de Isabel Aretz:

*«A nosotros, que usufructuamos de la cultura académica, debe importarnos mucho no ser factores de reducción o pérdida de la cultura de otros grupos humanos, que no están todavía en condiciones de usufructuar de nuestra propia cultura y que por lo tanto deben disfrutar principalmente de aquella de que son bacedores directos.*

*Aparte de que nos interesa sobremanera que esas culturas no se pierdan, porque allí están las verdaderas reservas musicales del futuro, como en los bosques están las reservas pulmonares de los pueblos, y aún más, las reservas de agua necesarias para la subsistencia. Es importante, por lo tanto, que luchemos porque ningún medio de difusión de los que caracterizan a nuestro mundo moderno actúe en desmedro de la música propia del folklor y del aborigen en nombre de una superioridad que es relativa, porque ese concepto parte de nosotros y no de los grupos humanos que la reciben; y porque además —y debemos reconocerlo desde ya— la música que nuestra cultura les tiene destinada, la comercial, parte de que es por lo general de muy baja calidad, es expresión de sentimientos y formas de vida que no coinciden históricamente con los del hombre folk, o del aborigen».* (Aretz: 1977: 259).

Cantos y música de tradición que han sobrevivido en el continente desde la época colonial son someramente los siguientes:

Argentina - Uruguay:	Paricón, milonga, tango, vals
Chile:	cueca, tonada
Perú:	Marinero, huayno, pasocalle, vals
Bolivia:	cueca, huayno, pasocalle
Ecuador:	sanjuanito, pasillo, décima
Paraguay:	polca, chamamé, chopí
Brasil:	lundú, batuque, samba, modiña
Colombia:	vals, pasillo, bambuco
Venezuela:	vals, joropo
Panamá:	tamborito, décima
Centroamérica:	vals, pasillo,
México:	comido, huapango, son
Dominicana:	merengue, bachata
Cuba:	criolla, danza, danzón, guajira, guaracha, rumba, son
Puerto Rico:	décima, plena, son
Otras antillas:	calipso, regae

La lista no termina en cada país. A esto habría que añadir la diversidad de formas estróficas, asunto que trataremos más adelante.

Producciones tradicionales, cuyo nacimiento muchas veces se dio en el campo y poco a poco la tradición invadió lo urbano y bacanas, pebetas, otarios, percantas conformaron toda una clase social marginal en el viejo y en el nuevo tango argentino por citar solo un ejemplo de esta simbiosis. Personajes con un código de lealtad que cuando se transgrede produce crisis sentimental, dada la pérdida, traición o abandono de lo que se quiere, pero siempre agravada por la infracción de las reglas de lealtad en el caso de tradición argentina. (Valls Gorina, 1984: 164-165).

Ejemplos de cómo se salvaguarda la tradición urbana, generalmente de expresión de los sectores subalternos, las encontramos en varias latitudes. En Argentina el tango, en Madrid el chotis, el fado en Portugal, en Viena el vals, la tarantella en Nápoles. Ejemplos de expresión urbana con carácter alternativo lo hallamos hoy día en el -jazz- latino, cierto tipo de salda, el -rock- latinoamericano en español y, en general, en las distintas manifestaciones -pop-, que no siempre son avaladas por los medios de masas. En ellos concurren circunstancias de una doble vertiente en donde se amalgaman la herencia del canto y de la música tradicional, con nuevos mecanismos de creación, con una temática necesariamente urbana, en donde muchas veces el personaje desaloja la naturaleza, parafraseando a Mario Benedetti.

Volviendo al carácter puramente tradicional de la música, un elemento constituyente del discurso lo configura el anonimato, elemento a su vez básico en la consideración de lo folclórico. El anonimato en las creaciones literarias y, en general, artísticas no consiste necesariamente en la carencia o desconocimiento de un autor conocido. El nombre de ese autor no importará con el paso del tiempo por cuanto el producto desde sus inicios se hizo sustancia del pueblo que lo oyó. Los individuos de la comunidad al hacerlo -de ellos-, se creyeron con derecho para hacer algo más que cambiar el sentido de la copla. Le introdujeron reformas, aditamentos, versiones nuevas al tema, hasta dejarlo sin paternidad específica.

Tradición de un pueblo es la lírica popular. Entendido el pueblo como un conjunto de seres que usan de alguna manera el saber, la

experiencia histórica, recreando, manteniendo o transmitiendo este saber patrimonial de la colectividad por medio de la lengua y de las posibilidades rítmicas.<sup>2</sup>

### **Etnomúsica y folclor literario**

Etnomúsica, canción popular, literatura folclórica son categorías que se dan la mano. Isabel Aretz en su incalculable obra *SINTESIS DE LA ETNOMUSICA EN AMERICA LATINA* parte de considerar la etnomúsica como el estudio de la música de tradición oral en sus inicios y la incorporación de otros elementos en el canto actual, que muchas veces tiene nombre y apellido, pero portadora de gran significación en el devenir y conocimiento sistemático del continente<sup>3</sup>. En este sentido, ambas producciones (oral y escrita) representan parte del imaginario colectivo e histórico pero, bajo diferentes estatutos. Para Ligia Bolaños, en los últimos años la separación tajante y valorativa entre lo escrito y lo oral pierde vigencia y las manifestaciones orales, que cumplen ciertas funciones específicas dentro de la sociedad, empiezan a considerarse como parte de la literatura (Bolaños, 1991: 60-61)<sup>4</sup>.

Siguiendo la perspectiva gramsciana, este estudio considera folclor como sinónimo de cultura popular y, por tanto, lo asume en una nueva perspectiva gnoseológica<sup>5</sup>.

Los estudios antropológicos tanto como los estudios filológicos de orientación tradicionalmente erudita distinguen un sector en que sitúan los hechos de lenguaje, en el marco de la producción de bienes espirituales (ideas, representaciones, valores...) y suelen dividirlo entre áreas constitutivas (Carvalho-Neto, 1964: 9-11): folclor poético, folclor narrativo y folclor lingüístico. Los dos primeros agrupan un conjunto de textos marginales al ámbito literario de la cultura oficial, tanto que en un número considerable de países (Costa Rica, por ejemplo) no tienen ningún lugar en las historias literarias nacionales. Se considera folclor poético a las rondas infantiles, versos de carnaval, oraciones, cantos para acompañar el trabajo, cantos eróticos, coplas y composiciones en verso de diversa índole. El folclor narrativo comprende los mitos, las leyendas (de héroes, de santos, históricas, etiológicas, ejemplarizantes, etc), los eventos (de personaje, humanos, de animales, genitales y escatológicos, mágicos...), los casos (religiosos, animísticos, históricos, de testimonio...) y los chistes, entre los más comunes.

Bajo el concepto de folclor lingüístico, los estudiosos coinciden en citar hechos lingüísticos, propios de los sectores subalternos: jergas de grupos de trabajadores, sobrenombres, apodos e hipocorísticos, pregones de vendedores, comparaciones, dichos y otras frases hechas, además del conjunto de textos que se producen y se difunden por la vía escrita, pero fuera del circuito de la cultura letrada del momento: los graffiti (escritos en lugares públicos), actividad escrita -underground-, es decir, proveniente de organizaciones ilegales, inscripciones, anuncios, folletos y otros semejantes (Mouralis: 1978: p. 80). La producción y circulación de estos productos usa aún preferentemente la vía oral, aunque cada vez más se utiliza también la escritura.

El folclor lingüístico y literario es funcional, es decir, tiene valor de uso. Las clases subalternas lo producen para llenar las necesidades comunicativas, expresivas y simbólicas que les son propias por sus condiciones de existencia. Por ello, es inexacto afirmar que el patrimonio literario popular es sólo diferente al de las clases letradas en cuanto al -valor estético- que conllevan. En realidad, opera en otro circuito. Sin embargo, el conjunto de textos y discursos populares llegan a penetrar y teñir los discursos de otros sectores. En Costa Rica, por ejemplo, es notable la fuerte dosis de habla -valocha- propia de los sectores marginales de la ciudad, entre los estudiantes universitarios y de escuelas secundarias. Y es que la desposesión lingüística de los sectores populares y el carácter retringido de su acceso al capital simbólico de la humanidad, no impiden el desarrollo de una producción espiritual, en cierta medida, alternativa. Jerga, argot, discursos y textos populares muestran el pensamiento y el comportamiento del pueblo y, consecuentemente, el andamiaje ideológico subyacente en un momento determinado de su historia. Tienen en común su marginalidad, el valor de uso, la restringida posesión de recursos simbólicos cultos, que es, paradójicamente, una limitación y un factor que promueve la producción alternativa.

Es necesario también distinguir el folclor literario de la literatura folclórica. Ambos procesos de producción y productos respectivos intercambian influencias correspondientemente con las relaciones sociales e ideológicas que los genera. La literatura folclórica elabora modelos, aprovechando el haber popular, pero integrándolo a mecanismos y artefactos técnicos de la cultura oficial, lo que le permite generar nuevos valores de cambio y ampliar el mercado del gusto. Por su parte, el folclor lingüístico, resistente y desprovisto, confirma las

normas estéticas que conoce para soportar el despojo. Le es menester guardar con celo los instrumentos y métodos de producción simbólica elaborados o adquiridos por apropiación, de ahí su conservadurismo en la forma, condicionada, asimismo, por la transmisión oral. Los grupos populares asimilan o captan elementos del arte letrado y los «folclorizan», esto es, los incorporan al haber propio, de acuerdo con sus necesidades. Un ejemplo de ello es la fragmentación de los viejos romances españoles en coplas al llegar a América. Estos hechos, sin embargo, no deben conducir al error de considerar a la literatura popular como literatura culta degradada o migajas del arte culto. Tampoco cabe afirmar, con idealismo romántico o político, en cualquier vertiente ideológica, la superioridad *per se*, de la literatura y de toda creación popular.

Al estudio de la literatura popular, considerada en parte como una forma de la ideología de las clases subalternas, poco interesa el problema del «valor estético», lo cual no significa ignorar que el folclor literario, como toda literatura, implica la producción de efectos estéticos. Esta posición pone en primer plano el hecho de que la literatura (el texto) comienza con la solución imaginaria de las posiciones ideológicas irreconciliables (solución en el sentido de «puesta en escena») y, además, que la literatura no es sólo ficción, puesto que es la producción de una cierta realidad material no autónoma y de un efecto social. Esto es, la literatura es productora de efectos de ficción combinados con efectos de realidad, de ahí que provoque identificación en los destinatarios (Balibar, Macherey, 1975: p. 34).

El efecto estético en la literatura, afirman los autores antes citados, es producido por un proceso material de fabricación y constitución mediante el trabajo literario. Se encuentra tanto en la materialidad del texto (disposición de sus elementos constitutivos) como en el reconocimiento social que se hace de él. Coincidentemente, Rossi Landi afirma que el valor estético de una obra artística proviene de la relación dialéctica que ocurre entre la estructura intrínseca de la obra y la circulación; por tanto, un mensaje artístico que usa ciertos materiales e instrumentos para obtener un efecto estético, en una situación social precisa «... sufrirá un cambio en cuanto salgamos de la situación...» (Rossi Landi, 1976: p. 95). Además, añade el mismo autor que la estructura interna (propiedades que posee y por las cuales se le disfruta) del mensaje el artístico es su valor de uso, mientras que el valor

de cambio es el lugar que va a ocupar ese mensaje en el mercado lingüístico-comunicativo y el efecto ideológico particular que provoca. En la sociedad neocapitalista el valor de cambio termina por anular el valor de uso (Rossi Landi, 1976: p. 100). Estas consideraciones indican que el efecto estético no pertenece únicamente al ámbito del sentimiento y de la sensación *...sino que compromete un comportamiento práctico, a los rituales activos del consumo literario y de la práctica cultural*. (Balibar y Macherey, 1975: p. 42) y que en su conformación se implican por igual tanto el autor como el lector.

En cuanto a las literaturas populares, es admisible suponer que se encuentran de hecho excluidas del «valor estético» sancionado por los consumidores de los grupos letrados, por el mercado del gusto oficial, debido a que no utilizan ni prácticas lingüísticas reconocidas por la escolarización, ni procedimientos reconocidos en la época (los modernos) para la producción de efectos estéticos.

### Las funciones del canto

Históricamente la posibilidad del canto ha acompañado a las sociedades en sus más diversas manifestaciones. En situaciones cotidianas y solemnes. Del rito a la fiesta y al juego. De la boda al espectáculo. En situaciones de pena, religiosidad, de trabajo y en gran medida en todo lo concerniente al amor. En español sus orígenes se remontan al período medieval europeo.

### De trovadores, goliardos y juglares

De acuerdo con Manuel Valls Gorina, en Europa, la decadencia del latín como lengua viva convierte los nuevos lenguajes en formación (lenguas romances) en nuevos instrumentos de invención. El pueblo se lanza a cantar a sus héroes: Carlomagno, El Cid, corren de boca en boca hasta crear el mito, la leyenda. (Valls Gorina, 1884: 51). El trovador contribuiría a la difusión del género. Son precisamente los trovadores quienes incorporan al repertorio musical de Occidente el tema del amor (cortésano, ideal, imposible). No sólo cantaban al amor. Se han rescatado un conjunto de canciones satíricas (serventesios) que los trovadores dirigían contra la rapacidad y la hipocresía de ciertos sectores del clero, que predicaban abstinencia en tanto ellos vivían placentemente. Cantos de una clara protesta anticlerical, que expresaban el malestar creciente en las distintas clases sociales durante los

siglos XIII y XIV. La denuncia iba dirigida contra la codicia, corrupción y los abusos escandalosos de la iglesia y sus efectos negativos en el bienestar de la población (Siegmeister, 1980: pp. 47-48).

La característica relevante en el trovador es la asunción de una paternidad específica en la creación de la letra y de la melodía de la canción. Es el compositor originario de lo que será posteriormente el desarrollo de la canción como género. El trovador gravó en la memoria colectiva el producto de su lírica, pasando luego a formar parte del dominio público.

Por otra parte los goliardos, frailes mendicantes que habían colgado los hábitos y vivían de las limosnas caminando por toda Europa, cantaban al vino y al amor en un latín vulgarizado, profanando a propósito el discurso de lo sublime. Cantores irreverentes, dotados de una formación humanística, aprendida en el convento, son junto con los trovadores, quienes independizaron la música de las funciones casi exclusivamente litúrgicas en que estaba sumergida, (CARMINA BURANA es un texto goliardo por excelencia).<sup>6</sup>

Por último los juglares, más que creadores en sí, fueron los depositarios y comunicadores, a través de generaciones, de la cultura no oficializada (pagana) en el período del medioevo-europeo. Cultura del pueblo eclipsado durante muchos siglos por la hegemonía espiritual de la iglesia. Los juglares añadirán al canto, signos teatrales, la bufonería y la comicidad al espectáculo musical. Además, legitiman la posibilidad de improvisar, quitando o añadiendo elementos a la estructura originaria.

Antes del surgimiento de esta tríada de sujetos líricos, la música y el canto tenían solamente al templo como escenario y lo litúrgico como función del desempeño artístico; con los trovadores, juglares y los goliardos la música sale al palacio, a la taverna, a la calle. Se legitima al compositor, al intérprete y surge un nuevo destinatario: el pueblo, el príncipe, los vagabundos o desempleados.

Este salto histórico que se daría a fines del S. XIV implica un cambio sustancial en la concreción del canto. La música pasa a tener una función lúdica de catarsis ya que su finalidad cambia a situaciones tales como agradar, divertir, criticar.

A partir de estos enunciados que anteceden a la música popular actual se puede establecer que las más antiguas funciones sociales de la música ponen en evidencia que, en prácticamente todas las culturas, no existía un aspecto vital en el que la música no desempeñara un papel esencial y funcional. Parte integral de los actos públicos importantes mágicos, rituales, ceremoniales, de trabajo, de estímulo al soldado en la guerra. Actividades de la cuna a la tumba. De lo lúdico a lo funcional<sup>7</sup>.

En cuanto a la función de los cantos al trabajo, Elie Siegmeister plantea que el canto representa un estímulo en el desempeño de labores, ayuda a dar energía, aliviar la monotonía, poner ritmo a los movimientos reiterativos del trabajo (cantos de molineros, tejedores, alfareros, homeros, etc). Dar ánimo en trabajos tediosos y prolongados (sembradores, cegadores, leñadores, remeros, cuadrillas de ferroviarios:

*«El hecho de que el pastor tocara la flauta surgió, no de una urgencia estética de expresión personal, sino del descubrimiento de que ello era un medio admirable para mantener unido al rebaño. Las canciones de caza, imitando el sonido de los animales, usados como reclamo y los gritos callejeros para comunicar un producto no son sino dos ejemplos más de esta etapa de música».* (Siegmeister, 1980: p. 30).

En cuanto a la función primigenia, ceremonial en el canto, servía para despertar emociones comunes, entre un gran número de individuos (lo sigue siendo), invitando a su participación en el ritual o acontecimiento de importancia vital para la comunidad. Música para intensificar la vivencia colectiva en una boda, funeral, fiestas de navidad, etc. Hecho siempre plural con respecto de los versos populares que dicen *«el que canta, sus males espanta»*.

En América Latina se da un ejemplo interesante en la visión de un espectáculo artístico polifacético en que se integraban diversas categorías artísticas, como en la Antigua Grecia. En la cultura de los antiguos mexicanos, la poesía, la música y la danza formaban una sola unidad en la época precolombina. Gradualmente se fueron separando (Castellanos, 1985: pp. 68-71). El canto heroico, narrativo, tenía encomendada la misión de conversar los sucesos y conocimientos de toda índole,

acumulados por la experiencia popular y se cantaban en México, acompañados con instrumentos, preludios, interludios y posludios musicales. Más adelante, los españoles impondrían cantos cristianos acordes con su proceso de evangelización. De la época colonial subsisten, en todo el Continente, cantos que presentan signos claros del mestizaje de dos culturas aún en la nueva canción latinoamericana. Para mantener el acervo de cantos y danzas del nutrido calendario ritual de fiestas, fue preciso una organización en la cual, además de la enseñanza del canto, baile y ejecución de instrumentos entrara la composición literario-musical y la fabricación del instrumental. Por ejemplo, en Tenochtitlan, varias instituciones se encargaban de proporcionar la educación pública, impartida por el Estado.

Los cantantes y danzantes eran muy estimados. En general, todos los músicos profesionales estaban exentos de pagar tributos. El cantor heroico o narrativo tenía la importante misión de conservar los sucesos y conocimientos del pueblo (tal como en Grecia se cantaban o recitaban LA ILIADA y LA ODISEA, con acompañamiento instrumental y con preludios, interludios y posludios musicales). Esto explica que la poesía, la música y el baile fueran de todas las artes, las preferidas y más fomentadas.

El rey era también sacerdote y poeta. Como rey, gobernaba temporalmente; como sacerdote espiritualmente; y como poeta divulgaba las verdades reveladas por los dioses.

Además del rey-poeta Nezahualcóyotl, del cual se dice compuso más de 70 cantos, han pasado a la historia los nombre de varios compositores y músicos precortesianos: Tecayahuatzin, señor de Huexotzinco, en cuya casa se juntaban sabios y poetas; Napuc Tun, gran sacerdote maya del cual habla del libro de **Chilam Balam** (profeta) de **Chumayel**; los cuatro músicos mixtecos que figuran en el Códice Becker, celebrando una batalla ganada en 1048 d.c. y cuyos nombres han sido descifrados como Cinco Movimiento, Ocho Venado, Nueve Flor y Doce Movimiento Tequanitzin, quien se inspiró en el combate entre huexotzincas y chichimecas, en 1384; o bien Tlacahuepan, hermano del emperador Moctezuma, citado como músico en un poema de 1495:

-Ya te aderezas con plumas,  
ya te tiñes el rostro con la greda ritual  
¡oh Tlacahuepan! con ellas vas a la región del misterio.

Como un matizado tigre es tu canto,  
 como águila explayada es tu flor  
 ¡oh príncipe mío! como un bailarador  
 hace estruendo con los escudos, hermosamente  
 tañes tu  
 atabal...

El licor del cacao embriaga a los hombres,  
 y con su canto, con sus flores va a engalanarse  
 él a la región del misterio,  
 ¡caso allá cantan también los mexicanos!

(Citado por Castellanos, 1985: p. 71-72)

### Sincretismo e identidad

La música y el signo artístico, en términos generales constituyen hechos plurales en los cuales convergen diversos acontecimientos y actividades sociales colectivas en su concreción. La síntesis cultural que refleja el cancionero popular latinoamericano evidencia lo que ha sido el acontecer histórico del Continente. La búsqueda por afirmar la identidad, el patrimonio cultural de estos pueblos justifican la permanencia del canto en la memoria colectiva de cada país.

De origen colonial, la canción, la canción hispanoamericana, es un texto en donde se concreta claramente la idea del mestizaje de los pueblos del continente. A los elementos de origen hispánico (lengua sobre todo) se unen los del mundo precolombino y en el caso de las Antillas, elementos del África. Esto se concreta claramente en la asimilación de instrumentos y ritmos americanos y europeos simultáneamente. El charango, la quena, el bombo: junto a la guitarra, el bango y otros. La presencia de melodías tales como la copla, la balada, la canción, la mazurca; a la par de la chararera, el joropo, la cueca, el chamamé, el vals peruano, la canción corrido, el carnavalito, la vidala, la bomba, la zamba argentina, la zamba brasileña, el lamento, sirilla, el tango, la milonga, todos de elaboración americana. Encuentro de instrumentos, de culturas africanas, europeas y americanas que da lugar a un sincretismo, a una simbiosis y a una transculturación desde los inicios de la colonia hasta el presente con raíces bastante heterogéneas. Cuatro grandes fuentes establecen diversos estudiosos en los orígenes del canto: (cf. Ana María Socatelli, 1977: p. 35)

## herencia

- 1) Aporte hispánico (desde la conquista)
- 2) Aportes de otras culturas europeas (desde la segunda mitad del siglo XIX)
- 3) Aporte de distintas regiones africanas (vocablos, usos y prácticas musicales)
- 4) Diversidad de etnias indígenas americanas

Estos aportes y su posterior sincretismo se presentarían en forma desigual por todo el Continente, unos con mayor relevancia e intensidad que otros. Lo significativo es que todos estos factores se fusionaron con mayor o menor densidad en unos países que en otros. De ahí la complejidad y la diversidad de las raíces y de la situación de producciones actuales en las distintas zonas de Latinoamérica.

### Aporte hispánico

La música traída por los españoles sirvió básicamente como instrumento de alianza de los misioneros en la difusión del cristianismo. Trajeron, junto con sus voces, instrumentos, ritmos, cantos específicos que se fueron transformando paulatinamente y adaptando al nuevo mundo: canciones de cuna, romances, rondas, juegos infantiles, coplas, cantos como LA PÁJARA PINTA, ARROZ CON LECHE, ASERRÍN - ASERRÁN que se cantan aún en Costa Rica y representan parte del legado hispánico.

*-Duérmete niñito  
que tengo que hacer  
lavar las mantillas  
y sentarme a coser-*

(Canto del cancionero europeo antiguo, recopilado por Isabel Aretz en Talcahuano, Chile en 1942)

La penetración sistemática del repertorio musical según Carlos Vega, se inicia en el siglo XVI con los españoles y a mediados del siglo XIX se introducen otras nociones europeas, cuya influencia se dejará ver, merced a las constantes migraciones hacia América y su ulterior influencia musical. (Vega, 1985: p. 166)

Así se fueron sucediendo las diferentes temáticas, ritmos y formas estróficas. España fijará el tonalismo armónico, la cuadratura estrófica instrumentos, formas líricas y las danzas.

En cuanto a la versificación, tanto España como Portugal impusieron romances, villancicos, alabados, cantos infantiles, navideños, pregones, tonadillas, coplas; ya fuera en canciones a lo **-profano-**, como en cantos a lo **-divino-**.

De esta manera, de la época colonial sobreviven temas españoles tales como el marido o la esposa infiel (ROMANCE DEL CONDE NIÑO) cantos al marinerito, entre otros. A estos temas surgirían melodías diversas de acuerdo con los sustratos y condiciones particulares de cada país. Pero la temática se mantendrá. La diversidad melódica tendrá que ver con el mestizaje. Un ejemplo de intertextualidad lo constituyen los diferentes matices de un mismo tema (el colibrí) a lo largo del continente. Emilia Prieto recopila la versión que circuló en Costa Rica <sup>8</sup>.

*-Creció una flor  
a orillas de una fuente  
más pura que la flor  
de la ilusión  
El buracán tronchóla  
de repente  
y fue a las aguas  
la preciosa flor.*

*Un colibrí  
que en una rama estaba  
quiso salvarla  
solicito y veloz  
y cada vez que con el pico tocaba  
se hundía en las aguas  
la preciosa flor.*

*El colibrí  
amoroso y constante  
salvó a la armada  
flor de la ilusión  
y dándole su aliento  
y su cariño  
con la adorada  
al fin se desposó*

*Así suele el destino  
unir dos seres  
cuando constantes  
en la vida son*

*Yo soy el colibrí  
si tu lo quieres  
el torrente mi pasión  
y tu la flor*

### **Aporte africano**

Senegal, Costa de marfil, Dahomy, Angola, Mozambique y Sudán, fueron las principales zonas de donde salió la corriente migratoria de esclavos de Africa hacia América desde comienzos del siglo XVI hasta finales del siglo XIX. Se extendieron a lo largo de la costa atlántica desde Norteamérica hasta Argentina, incluyendo América Central, continental e insular. Del Atlántico se internaron hasta llegar a costas del Pacífico. (Socatelli, 1977: p. 47). Reprodujeron con los materiales que les brindaba el Nuevo Continente los diversos instrumentos musicales originarios de Africa. De esta manera, crearon un nuevo producto que concretaba sus ritos religiosos y su danza.

Cuba, Haití, Brasil, Panamá, Colombia y Venezuela. En ellas se visualiza más claramente el sincretismo afroamericano. En los instrumentos, algunas veces, hay variantes; otras es un trasplante directo de la instancia africana. Ejemplo interesante es la marimba que tiene su antecedente en el xilófono africano (balafón, miramba o marimba en América). De este instrumento se conservaron los principios organológicos africanos, pero se construyó con materiales americanos desde México a la Argentina.

El asunto de la influencia africana es, por lo demás, complejo. Los africanos antes de llegar a América, algunos ya habían pasado por España, etnia mulata ya se dio en el Viejo Continente. La transculturación, fusión de ritmos y cantares con Andalucía ya era un hecho (afromestizos). Además, la cultura musical del Africa era y lo es, sumamente diversa. Pero, hay un conjunto de elementos que, en bastante medida, constituyen un denominador musical común, dado que la mayoría de los esclavos africanos en el Hemisferio Occidental tuvieron su origen en la franja de territorio, bastante homogénea musicalmente que a lo largo de la costa occidental de Africa, desde Sierra Icona hasta Angola. (Pérez, Rolando, 1986: p. 17):

*-Ritmos de la esclavitud  
contra amarguras y penas  
al compás de las cadenas  
ritmos negros del Perú.*

*De África llegó mi abuela  
vetida con caracoles  
la trajeron lo' españoles  
en un barco carabela.  
La marcaron con candela,  
la carimba fue su cruz  
y en América del Sur  
al golpe de sus dolores  
dieron los negros tambores  
ritmos de esclavitud.*

*Por una moneda sola  
la revendieron en Lima  
y en la hacienda -La Molina-  
sirvió a la gente española.  
Con otros negros de angola  
ganaron por sus faenas  
¡zancudos, para sus venas!  
para dormir, ¡duro suelo!  
y nadie é consuelo  
contra amarguras y penas.*

*En la plantación de caña  
nació el triste socabón;  
en el trapiche de ron  
el negro cantó la saña.  
El machete y la guardaña  
curtió sus manos morenas;  
y los indios con sus quenás  
y el negro con tamborete  
cantaron su triste suerte  
al compás de las cadenas.*

*Murieron los negros viejos,  
pero entre la caña seca  
se escucha la zamacueca  
y el panalivio, muy lejos  
y se escuchan los festejos*

*que cantó en su juventud.  
De Cañeta a Tombuctú,  
de Chancay a Mozambique  
llevan sus claros repiques  
ritmos negros del Perú.-*

Nicomedes Santa Cruz  
(Perú)

### **Aporte indígena**

En las culturas precolombinas, el canto y la danza formaron parte esencial de las ceremonias y ritos tanto festivos como religiosos y civiles.

*Ya te aderezas un plumar  
Ya te tiñes el rostro con la greda ritual  
Ob Tlacabuepan, con ellas vas a la región del misterio  
como un matizado tigre es tu canto  
como águila explazada es tu flor  
Ob príncipe mío, como un ballador  
hace estruendo con los escudos,  
hermosamente tañes tu atabal  
El licor del cacao embriaga a los hombres,  
y con su canto, con sus flores va a engalanarse él  
a la región del misterio  
¡acaso allá cantan también los mexicanos!*

(Referencia al poeta-músico Tlacahuepan, hermano del emperador Moctezuma en 1495)

Antes de la llegada de los españoles existía gran cantidad de textos musicales de enorme diversidad cultural, dadas las diferencias étnicas del continente. Actualmente, existen grupos aborígenes que han permanecido ajenos a Occidente, en parte por las condiciones geográficas (de aislamiento) y conservan casi intacto su patrimonio musical (selvas del Brasil, Perú, Colombia, Venezuela, El chaco argentino - paraguayo y boliviano).

Otros pueblos fueron por diversas causas más abiertos al sincretismo y se han alejado bastante de sus ancestros y han sumido la música europea e incluso la influencia africana y, sobre todo en las metrópolis del Continente, centros urbanos donde España tuvo una mayor incidencia cultural.

Prácticamente desde mediados del siglo anterior se han consolidado una diversidad de ritmos, melodías, formas estróficas que obedecen, entre otros factores, a los diferentes sustratos indígenas o africanos en unión con el legado impuesto por los españoles. Otros elementos que concretan el particular canto hispanoamericano son la función expresiva de cada creador, intérprete, las vivencias y coyunturas del continente, así como factores políticos, religiosos, etc. <sup>9</sup>.

Ernesto Arnedo plantea lo siguiente en este sentido:

*«Nuestros indios poseían gran número de instrumentos musicales de distinto tipo. Crearon flautas utilizando diversos materiales como bueso, piedra, arcilla; fabricaron silbatos, cornetas, y también instrumentos de percusión. En realidad es poco lo que se sabe acerca del desarrollo cultural que poseían muchas de las comunidades indias antes de la conquista. Mucho habría que investigar, pues desde el lejano pasado de América nos llegan indicios que nos hablan de un arte primitivo fabuloso, increíblemente original e imaginativo. Una de las regiones más interesantes por su riqueza musical es la del noroeste, la zona de influencia quechua. Estos pueblos llegaron a desarrollar altamente su sentido estético, destacándose por su capacidad para la poesía y la música. A pesar del tremendo avasallamiento de que fueron objeto éstos y todos los demás pueblos de América han quedado numerosas constancias de su grandeza cultural.*

*La poesía generalmente era cantada y bailada, a la vez que se acompañaba con instrumentos musicales. Los otros pueblos indígenas que poblaban nuestro actual territorio también fueron poseedores de grandes aptitudes artísticas y cultivaron el canto como forma de expresión y de opinión. Los diaguitas además de extraordinarios ceramistas y decoradores eran excelentes músicos, los guaraníes desarrollaron la poesía y el canto. Los tebuelches y araucanos que vivían en las lejanas extensiones del sur eran dueños de un lirismo musical sin par. De ello dan testimonio en sus relatos los testigos que llegaron a esas regiones durante la llamada «campana del desierto».*

*esa criminal campaña de aniquilamiento humano realizada a fines del siglo pasado con el objeto de abrir paso a las ambiciones de la oligarquía terrateniente a costa del enfrentamiento entre indios y gauchos.* (Arnedo, 1982: 9. 88).

### **Canción criolla o mestiza**

Resultante de las condiciones anteriores surgiría el cancionero popular hispanoamericano. Desde la época colonial conviven, en forma simultánea, expresiones genuinamente españolas y vigentes hasta hoy: canciones de cuna, villancicos, coplas o sonetos, rondas infantiles, romances, décimas. Junto con este legado hispánico persiste, en mayor grado, al cancionero criollo, que representa la síntesis de culturas europea-precolombina y africana; de singular importancia la música aborigen que aún mantiene su sentido originario, así como cierta música erudita de origen europeo que se conserva en manuscritos. Este conjunto de producciones se mantiene durante toda la época colonial bajo el signo de la diversidad tanto en lo indígena, como en lo español y africano. Además, posee diferentes matices de acuerdo con los siguientes usos: regional, urbano, devocional, de salón, teatral, religioso, entre otros.

Así, el pueblo recoge, asimila, transforma y conserva todo un legado cultural coherente con su devenir histórico. El cancionero criollo evidencia la sustancia misma del americanismo, el modo cómo se ha efectuado la asimilación: las peculiaridades de interpretación, en la eliminación de ciertos elementos, la absorción de otros y su ordenación y combinación diferentes.

Constituyen los cancioneros el patrimonio musical folclórico, formados por diversas naturalezas y características, de acuerdo con la extensión el país, sus caracteres regionales, sus etapas cronológicas, sus orígenes y procedencia. Cancioneros cuyos textos evidencian intertextualidad con otros textos de otros países, similitudes y disimilitudes dada la cercanía geográfica, condiciones culturales y otros aspectos. Carlos Vega establece los siguientes criterios para un posible ordenamiento:

- a) criterio geopolítico. Por países, por provincias o departamentos.
- b) criterio geográfico-físico. Por regiones características (la sierra, la meseta, la costa, la selva)
- c) criterio geolingüístico. Por zonas idiomáticas o dialectales.

- d) criterio racial (l)... *por divisiones imborrables de raza (latina, eslava, asiática)*, según la proposición de Felipe Pedrell.
- e) criterio literario. Por el sentido del texto (canciones amorosas, canciones satíricas, canciones históricas).
- f) criterio hominal. Por *las épocas de la vida humana a que común y ordinariamente se refieren las canciones*.  
Derivación del sistema creado por Francisco Rodríguez Marín para las poesías populares. (Canciones de cuna, cantos infantiles, canciones amorosas).
- g) criterio funcional. Por el objeto a que se aplican. (Canciones de cuna, canciones líricas, canciones para danzas, cantos de trabajo, cantos religiosos).
- h) criterio nominal. Por el nombre específico de las canciones o las danzas (jotas, muñeiras, zamacuecas, otras) (Vega, 1982: p. 165).

Se fueron amasando materiales, se entremezcló lo indígena con lo ibérico y lo africano; lo indígena con lo portugués y lo africano. Surgieron productos distintos y similares. Las categorías temáticas del canto cambiaron de valor, de función; surgieron nuevos temas e instrumentos: lo triste se volvió alegre; lo aristocrático, plebeyo; lo solemne, cotidiano.

Afirma Leonardo Acosta en *EL ACERVO POPULAR LATINOAMERICANO* (1985: 35) que la síntesis y enriquecimiento cultural se ven claramente en el legado hispánico de la guitarra. Este dulce instrumento en América se convertiría en el tres cubano, el cuatro venezolano, la jarana huasteca, el seis puertorriqueño, la mejorana panameña, el volao brasileño, el guitarrón mexicano, el charango andino, así como los múltiples requintos, bandolas, laúdes, guitarrillas, bandurrias y triples; variantes creativas y funcionales de la guitarra y de la vihuela española <sup>10</sup>.

Igualmente se puede citar al corrido mejicano, realización americana del viejo romance español. El corrido es una historia oral de sucesos guerreros y políticos del acontecer popular, bajo tonos que van de lo trágico a lo humanístico. (Aretz, 1980: 181).

La milonga en Uruguay y Argentina constituye otro ejemplo de sincretismo, cuyos orígenes se remontan a la Edad Media europea en parentesco estilístico, no en los giros, propiamente americanos.

## herencia

---

De herencia africana, se fusionaron los cantos de tambor de un sentido ritual para los africanos, en el culto a sus deidades. Luego la deidad, por imposición, sería sustituida por el cristianismo, aunque raíces ancestrales de música e instrumentos se conservaron.

Se fusionaron resabios africanos con rasgos de la cultura criolla; además, de la síntesis en Cuba (santería). En Haití y Brasil hay claros antecedentes de este mestizaje en toda la costa atlántica continental. Ejemplo relevante son los cantos de *Fulia* en Venezuela (melodía afro con décimas de origen español). Para concluir esta primera etapa del trabajo, son importantes las palabras de Isabel Aretz, pionera y fecunda recopiladora del quehacer popular y de la defensa de la identidad continental:

*-En pleno siglo XX todavía existen músicas aborígenes en su función chamánica y ritual, y se practican instrumentos musicales prehispanicos. Perviven ceremonias afro trasplantadas a nuestro continente, al lado de soluciones sincréticas logradas por los diferentes pueblos; se aprecian ejecuciones sobre tambores hechos a semejanza de los africanos y cantos que no desdican de las formas primitivas. Colindando a veces con las manifestaciones afro, o lejos de ellas, por otra parte, están las ricas vertientes de la música criolla, es decir, de una resultante de mezclas culturales, que sin desmentir raíces nos hacen ver que América Latina es un continente nuevo cuyo pueblo supo desarrollar una cultura musical propia.*

*Hoy podemos encontrar en América Latina viejos romances hispanos ya perdidos en la Madre Patria. Los campesinos conservan junto a su religiosidad popular, los cantos que por cientos de años, allá y acá, fueron manifestación de fe. Y junto a todo esto, los pueblos desarrollaron su propia música, que hoy los representa dentro del gran concierto musical de América: cantos, bailes, instrumentos, teatro popular.*

*Hay un peligro, sí, y es el que nos quiere borrar la faz para hacernos iguales a todos. Las grabaciones comerciales que se imponen hasta en los pueblos más recónditos, y los estudiosos de nuestra disciplina que les preocupa por encima de todo el cambio, sin darse cuenta que con ello le hace el juego al comercio de la música, son dos*

*peligros reales. La educación solamente podría contrarrestar esto, sembrando conciencia desde la Escuela y desde la Universidad sobre nuestros auténticos valores y sobre el peligro de una pérdida de identidad por el uso de las mismas ropas, de la audición de la misma música, de la siembra de las mismas ideas, del gusto por la misma literatura, el mismo cine, etc. etc..» (Aretz; 1980: p. 331)*

### **Del canto tradicional a la nueva canción**

Lo tradicional, material resguardado por los distintos pueblos y equiparado con la categoría de folclor, muchas veces ha perdido la función original pero, se conserva en la memoria colectiva como un testimonio más de la identidad cultural. Como se planteó inicialmente el sincretismo de lo indígena, africano y europeo se concreta en el canto tradicional. A su vez, en España, en particular la endecha árabe, penetraría en su cancionero popular español en el medioevo sobre todo en áreas campesinas. Luego, las diferentes escuelas artísticas o estilos de época las recrearían bajo nuevos temas y con distintos artificios estilísticos. En este sentido, la canción popular, desde sus inicios, se ve sometida al mismo tratamiento y evolución en cuanto a estrofas, versificación y temas, que los otros textos legitimados como literarios.

*Para Margit Frenk Alatorre «tanto en la lírica religiosa como en la profana, la utilización del cantar de tipo folclórico seguirá durante la primera mitad del siglo XVI, y hasta 1580 aproximadamente, las líneas marcadas por los poetas españoles del siglo XV. La diferencia estará sobre todo en un cultivo más intenso y a menudo de mayor calidad estética. Después de 1510 la moda cundiría por todas partes, entremezclándose con las otras corrientes literarias».* (Frenk Alatorre: 1971: p. 24).

Así, lo tradicional aparece nutriéndose de los estilos imperantes y las otras producciones artísticas tomando la savia de lo popular. Un ejemplo de intertextualidad temática y de recursos estructurantes del texto.

Un elemento relevante en la constitución del canto tradicional es el anonimato, el cual permite la intervención de distintas generaciones que darán su aporte, su signo histórico y al canto le asignarán una dimensión social, colectiva por excelencia: costumbres, tradiciones, creencias, necesidades y vivencias de cada pueblo, permanecen en el canto tradicional de una manera consuetudinaria, de generación en generación.

Formalmente las dos estrofas tradicionales que se han consolidado más y de una vigente subsistencia a lo largo de todo el continente americano, aunque bajo algunas variaciones en cada región, son la décima y la copla. En Costa Rica los copleros o cuartereros en el Valle Central y las bombas en la sabana guanacasteca constituyen variantes de la copla traída por los españoles.

De esta manera el texto tradicional se va transformando, tiene sus inicios, por ejemplo, en la copla o cuarteta original, glosada por diversos autores. Se difunde y persiste pero, en el camino, el pueblo las incorpora como suyas dentro de su patrimonio oral. Nos enfrentamos, por tanto, a una transformación del texto que se canta en la copla de España; en otros países de América localmente se dan las variantes fónicas y sémicas en menor grado. Varía la tonada pero la letra apunta a la misma referencia, bajo una expresión sencilla, directa, desprovista de casi todo artificio, en similitud con la poesía primitiva/popular que le dio origen:

*...Me dices que te casas  
como lo publica el tiempo  
Se te juntarán dos bailes  
mi muerte y tu casamiento.*

*...Dicen que te estás casando  
mi vida y mi tormento  
dos cosas serán a un tiempo  
mi entierro y tu casamiento.*

(Meseta Central, Costa Rica)

En las raíces del canto tradicional sobresalen y permanecen hasta nuestros días tres formas básicas de composición poética: la copla, el romance y la décima. Estrofas con variantes americanas y con modalidades distintas en las diversas zonas del Continente.

## La copla

Es una de las formas de tradición popular más antigua y vigente en casi todas las lenguas romances. Se define estructuralmente como una estrofa formada por cuatro versos octosilábicos, con rima asonante en los pares. Es una forma de poesía popular que se concreta en imágenes cortas y produce una síntesis por excelencia en la expresión de lo enunciado. Estos signos le confieren un carácter adaptable a la memorización y a su posterior difusión. A América Latina llega del mundo ibérico en un proceso de intertextualidad con motivos y formas del cancionero y la poesía del Siglo de Oro español <sup>11</sup>.

Carlos Magis afirma que cada vez se reafirma la idea de que la lírica folclórica de nuestros días, en gran parte, se originó en la poesía forjada por la «escuela popularizante» que asumieron los poetas «culteranos» del Renacimiento europeo, quienes recrearon elementos folclóricos hasta fundar una nueva escuela poética: *«La nueva poesía volvió al pueblo y aunque distante de la antigua lírica popular, termina por hacerse folclórica gracias a la capacidad de simpatía con los intereses y las vivencias populares»* (Magis, 1969: 10).

Se puede decir que la costumbre de decir o de escribir romances, cantares y coplas, fue un modo de expresión traído por los españoles a tierras amerindias, donde sufrieron modificaciones y reinterpretaciones. Así, la lírica folclórica contemporánea es una muestra de la tradición, la cual ha hecho posible que un mismo cantar se difunda y se manifieste en distintas regiones como innovación o recreación.

Refiriéndose al proceso de recreación Luis Ferrero afirma: *«Por esto puede decirse que el pueblo es como el minero. Localizado el yacimiento barrena la veta, catea, desmenuza y criba el material y se queda con toda la pureza que hay en él. Al separar los motivos extra poéticos, ya actúa como un poeta de calidad»* (Ferrero, 1964: 13)

La lírica folclórica actual se mueve en un marco en que juegan la tradición y la originalidad, por lo que resulta verdaderamente *«un enigma el modo como la composición de nuevos textos se mantiene sujeta al complejo de los moldes arquetípicos, moldes vigentes —después de centurias— en los más apartados rincones del área hispánica»*.

*Es también un enigma el hecho de que las diferentes versiones de un mismo cantar no rompan abiertamente las ligaduras con su modelo básico.* (Magis, 1979: 11). Este último hecho se mantiene a pesar de la distorsión de una copia en regiones distintas y alejadas, y a sus propias particularidades.

Un ejemplo de este proceso nos lo brinda la siguiente copla:

*-Madre mía, aquel pajarillo  
que canta en el ramo verde  
rogadle vos que no cante  
pues mi niña ya no me quiere.*

(Magis, 1979: 14)

Este texto ha sufrido variaciones en el orden temático y en el orden formal. Una de las maneras más conocidas en España es la siguiente:

*-A aquel pajarito, madre,  
que canta en la verde oliva  
decidle por favor que calle,  
que su canto me lastima.*

En México:

*¿Quién será ese pajarillo  
que canta en aquella biguera?  
Anda, dile que no cante,  
que espere a que yo me muera.*

En la Rioja, Argentina:

*-A ese zorzal que canta  
sobre la biguera,  
decímele que no cante  
hasta que muera.*

En la región de San Carlos, Costa Rica, una anciana nativa del cantón de San Ramón cantó así:

*-Estaba el pajarillo  
pajarito en aquella biguera  
anda dile que no llore  
que se espere que muera.*

*Estaba el pajarillo  
paradito en aquella cima  
anda y dile que no cante  
que a mi corazón lastima.*

(Recopilada en 1985)

En el resto del cancionero hispanoamericano la copla, como estrofa, con todos sus matices temáticos y variantes de acuerdo con las distintas zonas geográficas, mantiene plena vigencia. Sirvan como ejemplo las coplas, con variante de seis versos en la elaboración de Atahualpa Yupanqui:

**Fragmentos del «PAYADOR PERSEGUIDO»**

*-El trabajo es cosa buena,  
es lo mejor de la vida;  
pero la vida es perdida  
trabajando en campo ajeno.  
Uno trabaja de trueno  
y es para otros de llovía...*

*... Una canción sale fácil  
cuando uno quiere cantar.  
Cuestión de ver y pensar  
sobre las cosas del mundo  
Si el río es ancho y profundo  
cruza el que sabe nadar.*

*... Dicen que no tienen cantó  
los ríos que son profundos  
más yo aprendí en este mundo  
que el que tiene más hondura,  
canta mejor por ser hondo,  
y hace miel de su amargura...*

*Amigos, voy a dejar  
Está mi parte cumplida  
en la forma preferida  
de una milonga pampera  
canté de manera llana  
ciertas cosas de mi vida.*

*Que otros canten alegrías  
Si es que alegres han vivido  
Que yo también he sabido  
dormirse en esos engaños.  
Pero han sido más los años  
de portazos recibidos.*

*Nadie podrá señalarme  
que canto por amargao  
Si he pasado lo que he pasao  
quiero servir de advertencia  
El rodar no será cencia  
pero tampoco es pecao.*

*Yo he caminao por el mundo  
he cruzao tierras y mares  
sin fronteras que me paren  
y en cualesquiera guarida  
yo he cantao, tierra querida  
tus dichas y tus pesares...*

*Aura me voy. No sé adónde  
Pa mí todo mundo es gueno  
Los campos con ser ajenos  
los cruzo de un galopazo  
Guarida no necesito,  
yo se dormir al sereno...*

*...Siempre hay alguna tapera  
en la falda de una sierra,  
y mientras siga esta guerra  
de injusticias para uno  
Yo he de pensar desde allí  
canciones para mi tierra.*

*Y aunque me quiten la vida  
o engrillen mi libertad  
Y aunque chamusquen quizá  
mi guitarra en los fogones,  
han de vivir mis canciones  
en l'alma de los demás!.*

## La décima

Estrofa aconsonantada, formada por diez versos octosilabos, cuyas rimas se combinan así: *abb aa cc dd c* (Carreter, 1971: 128). Cada verso de la cuarteta inicial se encuentra otra vez al final de la décima que numéricamente le corresponde, en otras palabras, el verso primero de la cuarteta acaba la décima primera, el verso segundo de la cuarteta termina la segunda décima (Rahier, 1985: 44). Para Isabel Aretz, en el canto cruzado alternaban entonando un número determinado de versos de una composición poética conocida por los dos, o bien cada cual elegía una, cuyos versos se iban entrelazando por el canto alternado de ambos. Estas poesías eran también conocidas o improvisadas sobre tema común o diferente. Las estrofas podían ser alargadas por la repetición de algunos versos, por la intercalación de estribillos, o por el agregado de nuevos versos que completaban el sentido de la composición.

El uso y adopción de la décima en las poblaciones de América se puede situar entre los siglos XVII y XVIII, de los cuales tenemos ejemplos de décimas glosadas citadas por Lauro Ayestarán en su trabajo: *-Un antecedente colonial de la poesía tradicional uruguaya-* aparecido en la REVISTA HISTÓRICA, año XLII (2a. ep), tomo XVII (donde cita un robo escrito en Montevideo en el año 1798).

Desde luego que en la décima tradicional, al igual que en la copla, el cantor improvisará, añadirá o variará las estrofas de tradición, de acuerdo con la circunstancia en que emite su canto.

Venezuela, México, Panamá, Ecuador, Cuba, Chile son lugares en donde la décima ha tenido y tiene una enorme vigencia, aun en los nuevos compositores que las incorporan en su repertorio. Tal es el caso de Silvio Rodríguez, en Cuba.

*-Yo soy de donde hay un río  
de la punta de una loma  
de familia con aroma  
a tierra, tabaco y frío.  
Soy de un paraje con brío  
donde mi infancia surti  
y cuando después partí  
a la ciudad y a la trampa  
me fui sabiendo que en Tampa  
mi abuelo habló con Martí.*

(DÉCIMAS A MI ABUELO)

*Que otros canten alegrías  
Si es que alegres han vivido  
Que yo también he sabido  
dormirse en esos engaños.  
Pero han sido más los años  
de portazos recibidos.*

*Nadie podrá señalarme  
que canto por amargao  
Si he pasado lo que he pasado  
quiere servir de advertencia  
El rodar no será cencia  
pero tampoco es pecao.*

*Yo he caminao por el mundo  
he cruzao tierras y mares  
sin fronteras que me paren  
y en cualesquiera guarida  
yo he cantao, tierra querida  
tus dichas y tus pesares...*

*Aura me voy. No sé adónde  
Pa mí todo mundo es gueno  
Los campos con ser ajenos  
los cruzo de un galopazo  
Guarida no necesito,  
yo se dormir al sereno...*

*...Siempre hay alguna tapera  
en la falda de una sierra,  
y mientras siga esta guerra  
de injusticias para uno  
Yo he de pensar desde allí  
canciones para mi tierra.*

*Y aunque me quiten la vida  
o engrillen mi libertad  
Y aunque cbamusquen quizá  
mi guitarra en los fogones,  
han de vivir mis canciones  
en l'alma de los demás!.*

## La décima

Estrofa aconsonantada, formada por diez versos octosilabos, cuyas rimas se combinan así: *abb aa cc dd c* (Carreter, 1971: 128). Cada verso de la cuarteta inicial se encuentra otra vez al final de la décima que numéricamente le corresponde, en otras palabras, el verso primero de la cuarteta acaba la décima primera, el verso segundo de la cuarteta termina la segunda décima (Rahier, 1985: 44). Para Isabel Aretz, en el canto cruzado alternaban entonando un número determinado de versos de una composición poética conocida por los dos, o bien cada cual elegía una, cuyos versos se iban entrelazando por el canto alternado de ambos. Estas poesías eran también conocidas o improvisadas sobre tema común o diferente. Las estrofas podían ser alargadas por la repetición de algunos versos, por la intercalación de estribillos, o por el agregado de nuevos versos que completaban el sentido de la composición.

El uso y adopción de la décima en las poblaciones de América se puede situar entre los siglos XVII y XVIII, de los cuales tenemos ejemplos de décimas glosadas citadas por Lauro Ayestarán en su trabajo: *Un antecedente colonial de la poesía tradicional uruguaya* aparecido en la REVISTA HISTÓRICA, año XLII (2a. ep), tomo XVII (donde cita un robo escrito en Montevideo en el año 1798).

Desde luego que en la décima tradicional, al igual que en la copla, el cantor improvisará, añadirá o variará las estrofas de tradición, de acuerdo con la circunstancia en que emite su canto.

Venezuela, México, Panamá, Ecuador, Cuba, Chile son lugares en donde la décima ha tenido y tiene una enorme vigencia, aun en los nuevos compositores que las incorporan en su repertorio. Tal es el caso de Silvio Rodríguez, en Cuba.

*Yo soy de donde hay un río  
de la punta de una loma  
de familia con aroma  
a tierra, tabaco y frío.  
Soy de un paraje con brío  
donde mi infancia surti  
y cuando después partí  
a la ciudad y a la trampa  
me fui sabiendo que en Tampa  
mi abuelo habló con Martí.*

(DÉCIMAS A MI ABUELO)

El tema religioso, desde una perspectiva distinta al discurso oficial católico, es abordado por Violeta Parra, respetando el decir tradicional de su pueblo, con signos de crítica y en un claro tono humorístico:

*-Yo vi de los carpinteros  
que en labrar se apuraban  
porque esto les procuraban  
de hacer un duro madero,  
les dice Dios con anhelo:  
-Cristianos, no se apresuren  
trabajen bien y aseguren  
donde paso mis tormentos,  
para mis padecimientos  
quiero prenda que me dure-*

(DÉCIMA: POR PADECIMIENTO)

Décimas de claro contenido político, de acuerdo con diversas coyunturas del Continente, se encuentran a lo largo de todo el cancionero americano. La posibilidad de interpretar los acontecimientos en el momento de sucederse y el hecho de cantar opinando, propio de la tradición decimista, concretan este signo crítico de la décima. Asimismo, sirve esta estrofa como testimonio de *-ars poética-* en que el cantor vierte su posición acerca del canto y del cantor. Algunos ejemplos:

*-Busca el cantor la velada  
busca el celo la malicia  
busca el amante caricia  
con que balagar a su amada  
busca el adolid la espada  
busca la mirla el vergel  
busca el insecto el clavel  
busca vuelo el pensamiento  
y para su más sustento  
busca la abeja su miel-*

(Venezuela, Dominio Público)

*-Yo me llamo Arcadio Hidalgo  
soy de nación campesina  
Por eso mi canto fino  
potro sobre el que cabalga  
y abí quiero decirles algo*

*en reventando este son  
 Quiero decir con razón  
 la injusticia que padezco  
 y esa es la que no merezco  
 causa de la explotación.*  
 (México, Dominio Público)

## **El romance y el corrido mexicano**

El romance es una forma estrófica que surge y se elabora en Europa entre los siglos XIV y XV. Consta ordinariamente de una serie indefinida de versos octosilábicos con rima asonante. En España la estructura inicial se enriquece paulatinamente y los versos adquieren otras medidas. El romance de siete sílabas se llama endecha, el de seis, romance y el de once, romance heroico. Para Mercedes Díaz Roig, el romancero medieval nace con un carácter marcadamente épico pero, con condiciones líricas que lo diferencian de la canción de gesta y con un sello tradicional que lo ha hecho sobrevivir más de seiscientos años frente a las variantes que han sufrido estructuralmente otras composiciones líricas (Díaz Roig, 1976: 4). En cuanto a su repercusión en el cancionero hispanoamericano, el estudioso y recopilador Vicente T. Mendoza le dedica al tema al menos dos trabajos de indudable valor académico: *EL ROMANCE ESPAÑOL Y EL CORRIDO MEXICANO*. *EL CORRIDO MEXICANO*, proporciona importantes datos sobre la vigencia e intertextualidad de este discurso. Se registran corridos de la época colonial mexicana, en estrecho vínculo con la difusión de los romances españoles. A pesar de la coexistencia de los dos textos con las posibilidades de conservación y variación durante la colonia, es en el siglo XIX y en los inicios del XX (1880-1930) que el género concreta su pertenencia como tal.

El corrido está constituido en cuartetos de rima variable, asonante o consonante en los versos pares; es una estructura lírica que se apoya en una frase musical compuesta generalmente por cuatro miembros, con el fin de «relatar» un acontecimiento por excelencia. El término corrido se equipara con otras categorías tales como romance, historia, narración, ejemplo, tragedia, mañanitas, recuerdos, versos y coplas. Estos títulos estróficos señalan la referencia original al romance y a la posibilidad de narrar siempre hechos, con la llamada a los interlocutores al ejemplo, a asumir actitudes de diversión o de lucha:

*«Escuchen señores, esta triste historia  
que traigo en el pensamiento».*

*«Señores voy a contarles  
una triste narración...»*

El corrido cumple una función comunicativa muy cercana a lo que se podría llamar «periodismo cantado», evoca situaciones añoradas por el cantor, lo mismo que humorísticos o depositarios de la crónica histórica de México. Es el juglar, respetando la tradición oral de su pueblo, quien canta opinando, en un proceso sincrético con el legado de la picardía de cierta lírica popular española y con los cantares de gesta, más la coyuntura de la Revolución mexicana. Todo esto da como resultante un producto de afirmación de identidad y de condición propia del ser mexicano. Y es que es, precisamente, la raigambre popular de sus raíces lo que le imprime autenticidad a este producto que tiene su mayor producción durante la revolución, precisamente un acontecimiento de gran gesta, de ahí la dualidad del género romance/corrido, incluso, en sus actuales creaciones:

#### CORRIDO DE PANCHO VILLA

*Jorge Saldaña*

*¿Adónde van los trenes pasajeros?  
¿Adónde van, palomas del oriente?  
¿Adónde irán los cantos más dolientes?...  
van a llorarle a un hombre guerrillero,  
el más bragado, más cabal y más valiente.  
En todas partes la gente levantaba,  
allá en Chihuahua, Parral y la Boquilla;  
nomás de verlo, el gobierno se espantaba  
y se nombraba al General Francisco Villa.*

*Ni falta que hace que ahora los potentados  
pongan su nombre con letras amarillas,  
su corazón el pueblo le ha entregado  
desde que andaba combatiendo en la guerrilla  
allá en Chihuahua, Parral y La Boquilla.*

*A ver el campo, tan triste y solitario,  
donde se muere, sin agua, la semilla,  
los campesinos le rezan novenarios  
cuando les faltan el frijol y la tortilla.*

*¡Qué falta que hace que reviva Pancho Villa!*

## CORRIDO DE LA EXPROPIACIÓN

Guillermo Argote

*Noviecientos treinta y ocho, de feliz aniversario,  
en que nuestro Presidente declaró la expropiación.  
Declaró la expropiación del petróleo mexicano,  
para que su pueblo fuera grande, libre y soberano.*

*JILGUERILLO, JILGUERILLO, PRESTAME TU ALEGRE CANTO PARA ADORNAR  
LAS MEMORIAS DE AQUEL 18 DE MARZO.*

*Grande, libre y soberano, expulsó a las Compañías  
que explotaban sus riquezas sin darnos las regalías.  
Sin darnos las regalías llenaron mansiones de oro,  
despojando a nuestra patria de su preciado tesoro.*

*JILGUERILLO, JILGUERILLO, PRESTAME TU ALEGRE CANTO PARA ADORNAR  
LAS MEMORIAS DE AQUEL 18 DE MARZO.*

*De su preciado tesoro, México al mundo mostró  
un hombre con valentía, y un pueblo que lo siguió.  
Un pueblo que lo siguió, y que lo sigue siguiendo  
mientras, del honor la ruta, sigue y sigue recorriendo.*

*JILGUERILLO, JILGUERILLO, PRESTAME TU ALEGRE CANTO PARA ADORNAR  
LAS MEMORIAS DE AQUEL 18 DE MARZO.*

*Sigue y sigue recorriendo ese hombre de gran tamaño  
al que muy presente tienen, tanto propios como extraños.  
Tanto propios como extraños me tendrán que perdonar  
no se las corra más larga, no los vaya a fastidiar.*

*JILGUERILLO, JILGUERILLO, PRESTAME TU ALEGRE CANTO PARA ADORNAR  
LAS MEMORIAS DE AQUEL 18 DE MARZO.*

El cancionero del corrido mexicano se centra en el tema histórico, bajo un tono crítico prácticamente desde la independencia y posteriormente con la intervención francesa y el Imperio hasta los corridos revolucionarios que, de acuerdo con Vicente Mendoza, forman el núcleo más importante y abarcan más de veinte años de lucha por lograr la insurrección. De tono fuertemente referencial, los nombres de Carranza, Villa, Zapata se unen a alusiones geográficas e históricas, en donde lo telúrico, la defensa de la patria y la repartición de las tierras permiten el ingreso, en el canto, de lugares como Zacatecas, los combates de Celaya, los españoles de Torreón, y otros

*-Correrán los arroyos de sangre  
Que gobierne un tirano jamás-  
(LA ADELTA)*

La defensa de la libertad, la afirmación del *valiente* en relación con la batalla, el peligro, la persecución y la muerte, enaltecen las figuras de los héroes y de la multitud como actante fundamental en la obtención de la liberación y de la reforma agraria propuesta. Canto de esos hombres marginales, considerados *bandoleros* por la oficialidad en el poder y, sin embargo, elevados en el corrido a un grado de alta superioridad humana.

En ese amplio repertorio del corrido caben también otras temáticas no necesariamente de función heroica, pues se abordan accidentes y desgracias, hechos de hombría, desastres nacionales, vidas de toreros, enaltecimiento de ciudades y otros. Quizá, junto con los romances propiamente de tipo histórico e incluidos en ellos, resultan significativos los que hablan sobre mujeres, anónimas o conocidas por el pueblo pero siempre en un alegato de defensa a sus condiciones de transgresoras del papel establecido para ellas socialmente. LA ADELTA es el ejemplo más difundido en relación con la mujer que se incorpora a la lucha revolucionaria en la defensa por su patrimonio, pero podrían citarse muchos otros textos que tienen como protagonista a la mujer:

#### LA ENTALLADITA

*Pepe Albarrán*

*Roberto Muciño le dijo a Teodora:  
-Respetá el cariño, que cargo pistola,  
la traigo con ocho tiros, y van con dedicatoria.*

*No vayas al baile con ese vestido  
pegado a tu talle, y tan atrevido;  
recuerda que soy alcalde, y muy pronto tu marido.*

*Tu ya estás pedida, y me arde la cara  
que saigas vestida con ropa entallada.  
Todos los bombres te miran... y a mí no me gusta nada.  
-Yo no te quería, mis padres me ban dado,  
estará pedida, más no me be casado.  
¡No voy a pasar la vida con un celoso amargado.*

*-No seas tan coqueta, sé más decentita...  
Y ella le contesta con una sonrisa  
-pues yo no tengo la culpa de haber nacido bonita-...*

*Sacó la pistola para amedrentarla,  
pero la Teodora le arrebató el arma;  
con ella los ochos tiros, se los sepulta en el alma.*

*Luego, la aprehendieron, pero a Teodorita  
la vieron los jueces tan entalladita,  
que la libertad le dieron... nomás porque era bonita.*

*Roberto se ha ido, ella se ha quedado  
robando suspiros, pues no se ha casado;  
pa' darle gusto a la vida... con su vestido entallado.*

#### CARITINA

Víctor Cordero

*La pobre de Caritina que anduvo en la pelotera  
peleando con Pancho Villa y que llegó a coronela  
fue guerrillera de veras... Pero murió en la miseria  
brava revolucionaria... Pero murió en Borrachera.*

*Por defender a la causa, la que peleaba Madero,  
fue derrotada en Celaya junto con Villa y con Fierro  
y perseguida con saña... Por órdenes del gobierno...*

*La pobre de Caritina que anduvo a salto de mata  
jalando la carabina, sin qué comer y descalza...  
ningún gobierno la quiso reconocer en sus grados  
le contestaban de oficio sin atender sus llamados  
mil generales mentados... sin ser revolucionarios.*

*La pobre de Caritina de tan valientes enaguas  
gritaba: ¡Que Viva Villa frente al cuartel del Chihuabua  
la tropa la respetaba... porque sabían que era brava...  
era una bembra de vera... no se andaba por las ramas.*

*Pero una triste mañana que amaneció muy nublada,  
borracha la coronela quedó en el suelo tirada,  
afuera de una cantina... como si fuera en batalla...  
dos veladoras prendidas... el pueblo le regalaba.*

*En una choza mugrosa donde la pobre vivía  
ballaron entre sus cosas retratos de Pancho Villa  
balazos sobre su ropa... que con su sangre teñía...  
lo mismo que ingratas cartas... de varias secretarías...*

*Cuando le hicieron la «Autostia» en cicatrices tenía,  
la operación peligrosa del muslo hasta las costillas,  
su charasqueada en la cara y un machetazo en la espalda,  
y trece balas preciosas de cuando anduvo con Villa  
la pobre de Caritina... ¡Que anduvo con Pancho Villa!  
la pobre de Caritina... ¡Que anduvo con Pancho Villa!*

Actualmente perduran algunos de los troveros populares, quienes siguiendo la tradición oral del corrido aún cantan por México las hazañas, amores o desventuras de héroes o personajes populares. Generalmente, estos cantores representan el sentir subalterno que refleja intereses populares comunitarios, cuya transmisión se ha realizado oralmente desde las postrimerías de la Revolución mexicana. Esta cultura aparece muchas veces arinconada por la recuperación que hará del género la cultura oficial radiofónica después de 1920, en donde los contenidos del corrido variarán notoriamente y son los que usualmente aún conocemos.

El **Bolero**, la **Milonga** y más adelante el **Tango** constituyen también formas tradicionales de danza y canto de reconocidas raíces populares y que han sobrevivido prácticamente durante todo el siglo XX. Un trabajo ulterior podría considerar los signos en cuanto a contextos y sentido de estos textos para aclarar y valorar su indudable vigencia.

En el caso del bolero un reconocimiento a Luis Alcaráz, Agustín Lara, Alberto Domínguez, Consuelo Velásquez, María Greever, Rafael Hernández, Isolina Carrillo, María Teresa Lara, Bobby Capó, M. Clavel, César Portillo de la Cruz, Pedro Flores, Rubén Fuentes, Alberto Carrillo, José A. Méndez y muchos más cuyas letras y melodías transitan permanentemente en nuestros días.

Andrés Cañizales, de *PRENSA LATINA*, suministra datos sobre el género-bolero. Establece su acta de nacimiento en Cuba, durante el final del siglo XIX con la obra del compositor Pepe Sánchez (1856-1918). De Cuba el bolero pasaría a otras latitudes. (*GRAMMA*, 17 de julio 1991).

La raíz de los textos del bolero, debe buscarse en el habla popular, la poesía de mayor difusión, la influencia de los medios, el lenguaje y las formas de enamorar de la época y el lugar donde se les escribe, es decir, su contexto.

Lisandro Otero, novelista cubano, quien escribió *Bolero*, afirma en su libro —luego de citar unos versos de amor de Quevedo— que si el poeta del Siglo de Oro español hubiera escrito boleros en nuestra época, sería más popular que Agustín Lara.

En los sentimientos está el fondo del asunto, o el principio del bolero. Amores frustrados, odios contenidos y, en el menor de los casos, idilios felices demarcan la línea creativa de los compositores del género.

Helio Orovio, estudioso cubano de la música, se atreve a dar cifras: el 90 por ciento de los temas del género está dedicado a los amores frustrados y el resto a los felices. Tal vez —manifiesta—, porque parece que la vida es así y, por esa razón, la gente siente reflejados sus sentimientos en esas canciones.

El despecho constituye su temática principal: el regodeo sobre la unión no fructificada envuelve a la mayoría de las composiciones, que dejan casi siempre una puerta abierta —para algunos la última esperanza— al ser amado.

Para Leonardo Acosta, el enunciado *«Te odio, y sin embargo te quiero»*, sintetiza muy acertadamente la esencia del bolero: la entrega amorosa perdida, el engaño, la traición, los celos, la duda, el conflicto, desarrollados todos en una situación con tintes melodramáticos.

La bipolaridad amor/odio —opina el autor del libro *MÚSICA Y DESCOLONIZACIÓN*— está presente no sólo en el bolero, sino en la tradición musical popular de Latinoamérica. Forma parte también de las rancheras, el tango y los valeses, y si vamos más allá —asegura—, debemos remontarnos al Oratio de Shakespeare. No sólo las levanta el bolero a su paso. Por ejemplo, se le acusa de presentar una visión idílica y crear una recargada retórica. Otros le llaman machista: por su culpa —dice— se exagera la temática de la mujer fatal.

Sin levantar capa y espada a favor del género, es necesario recordar el ambiente en cuyo seno se han desenvuelto boleros y canciones: los sectores populares latinoamericanos.

Este contexto social marca la mayor parte de las composiciones. No pocos intérpretes vivieron su infancia en barrios pobres e iniciaron sus andanzas musicales en clubes y bares de segunda y tercera categorías, rodeados de prostitutas y frustrados borrachos. Esa realidad impregna al bolero para, innegablemente, formar parte de nuestra identidad cultural.

El imaginario colectivo enriqueció las canciones. Las manifestaciones sentimentales —de acuerdo con la investigadora puertorriqueña Iris Zaval, citada por Cañizales— coparon la escena: amores prohibidos, transferidos, imaginados y estériles se enlazan con lo complicado (el triángulo) o el mal amor.

Escuchemos —nos sugiere Zavala— bajo esta óptica «Usted es la culpable». A veces predomina la resignación, la callada espera. En otras ocasiones estalla el discurso malvado, rayando casi en actos de sadismo. Lo que finalmente se persigue es el ablandamiento del corazón del otro.

En búsqueda de ese fin, cualquier medio se justifica:

*Aunque tú me has echado en  
el abandono, ...  
aunque ya has muerto todas  
mis ilusiones  
En vez de maldecirte con justo  
encanto  
en mis sueños te colmo de  
bendiciones.  
(Cañizales, 6: 1991)*

En cuanto a la **milonga** y al **tango**, ritmos legitimadores del lunfardo y las condiciones orilleras o marginales del Uruguay y de Argentina, Lauro Ayestarán establece los orígenes de esas melodías a principios de siglo XIX, cuando el cabildo de Montevideo certifica la presencia de los candombes a los que llama indistintamente tambos o tengos y los prohíbe en provecho de la moralidad pública. En este siglo,

la palabra tango cubre tres expresiones: el tango o tambo de los negros esclavos, el tango español que penetra por la vía de la zarzuela y el tango orillero que florece en 1890. En el siglo XX surgirá con gran fuerza el tango con licencia de oficialidad en París, bajo un amplio repertorio temático que incluye no sólo el amor ultrajado, sino, además, la vida de los sectores subalternos de la ciudad con inclusión de paradigmas tales como la percanta, la historia del tango y la milonga, la añoranza del barrio, la amistad y el tema económico, entre otros. El tango DONDE HAY UN MANGO (un peso) ejemplifica este último paradigma:

*-Viejo Gómez vos que estás  
de manguero doctorao  
y que un mango descubriste  
aunque lo hayan enterrao*

*Definime si podés  
esta contra que se ba dao  
que por más que me arremango  
no descubro un mango  
ni por equivocación*

*Que por más que lo pateo  
un peso no veo en circulación.  
Donde hay un mango Viejo Gómez  
los han limpiado con piedra pómez.  
Donde hay un mango  
que yo lo be buscao  
con lupa y linterna  
y estoy afiebrado.  
Donde hay un mango  
pa'darle la cara  
si es que se lo deja dar.*

*Donde hay un mango  
que si no es entrega  
lo podamos allanar.  
Donde hay un mango  
que los financistas  
ni los periodistas  
ni perros ni gatos*

*noticia ni dato  
de su paradero  
no me saben dar  
Viejo Gómez, el Giancarlo del Gomán  
concretarme si sabés  
¿los billetes dónde están?...*

(J. J. Paz, J. M. Contursi)

Se desprende del texto un fuerte tono referencial a la situación inflacionaria de Argentina, así como una función conversacional con el destinatario del texto, al que se invoca constantemente por medio de las voces del lunfardo, a que asuma posición frente a lo emitido. Hablar de cantautores en el tango tradicional y en el nuevo tango implicaría un estudio monográfico. Sirva resaltar los nombres y el aporte de compositores, entre otros, Descépolo, Aníbal Troilo, Homero Manzi, Enrique Cadicamo, Horacio Expósito, Alberto Le Pera, Francisco Canaro. Más recientemente Astor Piazzola, Eladia Blásquez y el movimiento del nuevo tango argentino.

De raíces populares en el devenir de la vida urbana, desfilan por los textos de la milonga toda clase de personajes cotidianos, de la calle, algunas veces estableciendo estereotipos o personajes tipos. Quizás LA MILONGA Y YO concreta un «ars poética» de la historia del género:

*-Con la milonga la voy de igual a igual  
porque también soy milonga.  
Vengo de un barrio sencillo y querendón  
y me fajaron al son de un bandoneón.  
Cuando hubo bronca entre guapos  
no siempre el más taura quedaba de capo.*

*Che, caminaba con aire sobrador  
te chamillaba al revés con diversión  
y era el piropo una industria nacional  
florida y sentimental.*

*Vamos subiendo la cuesta  
que arriba la noche se viste de fiesta  
Vamos que arrullan los fuelles  
y al ritmo de un tango  
recuerdos nos llueve.  
Veo pasar a don Juan y al Cachafás  
y el entrerriano montando el pangoré  
con la morocha argentina  
y la casquibana Ivette.*

*Con la milonga la voy de igual a igual  
somos del mismo arrabal.  
En un convoy de San Tebuco florecí  
entre el perfume de rosa y de jazmín  
Y no hubo noche de plata  
que no me prendieran a dar serenatas  
Por pretendientes no me pude quejar  
desde el más taura, e cbucheta el más vacían  
Y pa' bailar fue lo mismo en el salón  
que el patio del corralón  
Vamos subiendo la cuesta...*

(T. Ribero, Díaz Velez)

Paul Verdevoye, a raíz de la milonga y su relación intertextual con Jorge Luis Borges plantea una interesante tesis sobre sus orígenes: *«En lo que se refiere a la música, tampoco el tango es el sonido natural de los barrios; lo fue de los burdeles no más. Lo representativo de veras es la milonga (...) Alguna vez narra sin apuro cosas de sangre, duelos que tienen tiempo, muertes de valerosa charlada provocación; otra, le da por simular el tema del destino. Los aires y los argumentos suelen variar, lo que no varía es la entonación del cantor, atiplada como de ñato, arrastrada con apurones de fastidio, nunca gritona, entre conversadora y cantora. El tango está en el tiempo, en los desaires y contrariedades del tiempo el chacaneo aparente de la milonga ya es eternidad. La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires»*, diría Borges.

Dos años antes, en la revista de vanguardia Martín Fierro, Borges reflexionaba sobre el origen del tango en un artículo en el que expresaba dudas en torno a las informaciones de aquellos que creían haberlo visto nacer en Montevideo. Lo menos que se puede decir es que el escepticismo de Borges a este respecto es el mismo que expresan los folcloristas y los musicólogos. La historia del género ha sido retomada en la Antología del tango, rioplatense, publicada en 1980 por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Recordemos solamente que la milonga es de importancia decisiva en la formación del tango. La milonga género muy popular, es musicalmente una habanera modificada. Y las cosas se complican cuando sabemos que los nombres de milonga, y de tango se utilizaban frecuentemente para designar el mismo tipo de canción. Es así como, en las partituras originales, las

canciones 9 DE JULIO y EL INTERNADO, por ejemplo, figuran como «tango-milonga». En 1900, la canción Bartolo era designada como «milonga», pero tres años más tarde, en el catálogo de la misma edición, se le designa como «tango criollo».

Sea como sea, la música y la danza designadas con esos nombres toman vuelo en las dos orillas del Río de la Plata. Pero el éxito del tango deja relegada a la milonga; es por esto que, para recordar el blasón de ésta, a veces se le llama tango. La verdadera milonga renacerá gracias a Homero Manzi con SU MILONGA SENTIMENTAL (1931) y SU MILONGA DE 1900, que tuvieron la suerte de ser interpretadas y grabadas por Carlos Gardel.

En suma, la milonga nace alrededor de 1860 como canción, y comienza a ser bailada allá por 1870. A veces se confunde con el tango, el cual se beneficia de la moda del tango andaluz, importados por los grupos de comediantes españoles que interpretaban las zarzuelas en Buenos Aires, donde el género obtuvo un gran éxito. (Verdevoeye, LA NACIÓN, 16 abril de 1989).

### **La nueva canción: «la guitarra como instrumento»**

El desarrollo de la música popular en la segunda mitad de la década del sesenta en Cuba y sus principales trovadores tuvieron un efecto cambiante y determinante en todo el Continente. En Cuba fue el resultado de un fenómeno cultural, vanguardista que combinaba dos alternativas fundamentales; el rescate de la tradición trovadoresca cubana y la inclusión de temas y modos de enfocar esos temas con modalidades distintivas en la historia de la canción cubana<sup>12</sup>.

Así, en el resto del Continente se produjo y se sigue produciendo una simbiosis y coexistencia de formas de textura tradicional (soneros, cantores, decimistas, copleros, payadores y trovadores) con cuecas, corridos, sambas, junto con elementos de la música electrónica, la salsa, el «jazz» y la música sinfónica. Es la provocación de una tercera cosa: música y texto, ambos códigos interrelacionados conforman un producto particular dentro del ámbito de la cultura popular, bajo el signo en cada pueblo de defensa de la identidad cultural, de mostrar las estructuras sociales poéticas y económicas, los cambios culturales y la autodefensa de latinoamericana como razón de ser. El canto prioritario, a la patria y al amor, indican, certeramente, este principio de identidad continental, característico de las nuevas trovas como motivos centrales del cancionero popular americano.

Durante la década del sesenta, prácticamente en todo Occidente, la música se lanza definitivamente a la calle, sale del salón a la plaza, al concierto masivo. Conviven, en forma simultánea, el «rock», la música «beat» y «underground» en relación con el anti-teatro, el anticine, el anticabaret. Recuérdese en Costa Rica la simultaneidad del grupo Tierranegra con Tayacán o Viva Voz, por ejemplo. Se renuevan ritmos, entre ellos el «blues», surge un «jazz» sinfónico, se musicalizan textos poéticos, se revaloriza lo folclórico en cada pueblo.

Coincidente con la guerra en Vietnam, París 68, Alcoa 73, la Revolución cubana, Tlatelolco, la insurgencia juvenil se hará sentir en el planeta. La música se presenta entonces, como vehículo de expresión, como vaso comunicante y cognoscitivo en el caso de América Latina. Desde luego que surgen estereotipos que resultan contestatarios e insurgentes ante los grupos más conservadores: que los consideran ruidosos, de pelos largos y greñudos, de guitarras y ponchos. Semióticamente, se reconoce y se establece distinción entre los distintos componentes que acompañan la producción y distribución del canto: letrista, arreglista, ejecutante e intérprete, dirección musical, conjunto, baile, video, tecnología del sonido. Asimismo, surge una gran confusión entre los productos considerados «comerciales y lo experimental». Se discrimina un tipo de canción por parte de los medios y se programa otra considerada válida musicalmente por éstos. Se distingue un canto anónimo tradicional o folclórico, un folclor comercializado o populista, una nueva canción con carácter sincrético de autor conocido. Surge, con gran fuerza, la problemática urbana en esta nueva trova, sin abandonar las condiciones rurales: la tenencia de la tierra, la indigencia campesina, el maltrato al indígena. La ciudad, sus virtudes, su incomunicación, su soledad, sus cantinas o boliches, los vendedores ambulantes, la droga son asuntos de intereses clave en los cantautores del Continente, en representación de intereses colectivos. Esta nueva canción, inicialmente, tiene que enfrentarse a un gran sistema mercantil de distribución de otro tipo de canción, con el apoyo de un gran aparato que la mantiene orillada, rechazada, amada por otros; se le considera canción protesta o testimonial, en respuesta al acontecer histórico de América. Canto en sus comienzos de un mensaje crítico de claro contenido político y muy cercano a la tradición folclórica en cuanto a ritmos e instrumentos. Fue cambiando e incorporando nuevas temáticas y condiciones musicales. Hoy resulta ser una alternativa musical mucho mejor aceptada e, incluso, (al menos), minoritariamente programada en los medios.

Se puede afirmar que la vigencia de la nueva canción, obedece entre otros factores, a que estos productos no implican una ruptura con la música tradicional, sino una proyección, aprovechamiento y adecuación de los ritmos actuales y al desarrollo tecnológico musical. No se quedó atrás. Además, constituye un claro ejemplo de mestizaje y de defensa de la identidad nacional frente a la música foránea que se programa.

Patricio Manns en *LOS PROBLEMAS DEL TEXTO EN LA NUEVA CANCIÓN* señala que *la nueva canción se estructura en dos vocaciones muy precisas: encarnar la versión de los valores convencionales arraigados de una parte, en la canción tradicional; de otra indagar en lo profundo de la organización intelectual de nuestros pueblos y, al mismo tiempo, se inmiscuyó en las luchas de liberación de toda índole en esta segunda mitad del siglo XX.*

Canción que, en términos generales, se presenta como alternativa en la proposición de sus enunciados, de ahí que se mencione que es música al margen de la música. Esto explica su marginación en relación con otros textos musicales; orillada, muchas veces, dentro de los cánones estéticos con licencia oficial y señalada con épitetos peyorativos, por su carácter utilitario. En este sentido, hay que señalar la utilidad histórica que ha cumplido el canto, ya sea la música litúrgica, (cantos gregorianos, corales protestantes, villancicos), la música al servicio de la política (cantos a la patria, a sus héroes) o los himnos a las juventudes, cantos para alinear el trabajo, canciones de cuna, entre otros.

En síntesis, canción utilitaria y lúdica, de aprendizaje y de disfrute, cognoscitiva y placentera; la canción, como texto signifiante, hace pensar, bailar, cantar a grandes multitudes por diferentes canales. El código ha cambiado pero el sentido juglaresco medieval permanece. Estos juglares cantores del siglo XX continúan dando noticia del acontecer humano, de lo más trascendente a lo más cotidiano. El canto varía de acuerdo con las necesidades comunicativas y de expresión de mundo, y del área cultural en que se produce. La canción desarrolla constantemente nuevos signos en un claro ejemplo de intertextualidad con los otros lenguajes artísticos con que convive: literatura, cine, artes plásticas, por ejemplo; pero, básicamente, la amplitud y presencia actual de la nueva canción a lo largo del Continente se aplica en el abordaje de ésta hacia mensajes que tienden a abarcar casi todos los

aspectos de la vida. Desde personajes del dominio público y su cotidianidad, hasta exploraciones más profundas en la intimidad existencial o en la vida de la pareja; desde la soledad o la conciencia de ser hombre ciudadano hasta el amor a la patria, lo ambiental y la mujer entre otros tópicos.

En forma simultánea a la nueva trova latinoamericana, es imprescindible hacer referencia al desarrollo del *-rock-* en español, sobre todo el caso argentino, sin menospreciar el resto de la producción en otros países; en el *-rock-* la simbiosis adquiere otros matices. A un ritmo inicialmente anglosajón se unirán elementos y temáticas coherentes con las condiciones de la vida urbana de nuestras ciudades. Tiene un emisor y un receptor común: la juventud. De ahí que sus protagonistas fundamentales en la América Hispánica fueran básicamente jóvenes: Miguel Abuelo, Charlie García, Juan Carlos Baglietto, Raúl Porchetto, Sui Generis, Soda Stereo, Spinetta, Fito Páez, Vox Dei, Nito Mestre, Materia Gris, Litto Nebbia, Opus Alfa, La banda elástica, Opa, Pelo en el cono sur. Alux Nauh en Guatemala, Cincuenta al Norte en Costa Rica, Contra Cultura en México, y otros con una influencia determinante del *-rock-* inglés, Bob Dylan, Los Rolling Stone, Los Beatles, The Doors. El fenómeno se daría y se da en español bajo varias determinantes, sea de copia o de traducciones exactas al español, o en tonos que oscilan entre lo contestatario, lo progresivo y cuyas melodías no resultan para nada gratuitas:

*-Yo que ejecuto mi idea  
yo que nacl sin poder  
Yo que luché por la libertad  
pero nunca la pude tener.*

*Yo que viví entre fascistas  
Yo que morí en el altar  
Yo que nacl con lo que estaba bien  
pero a la noche estaba todo mal.*

*Hoy paso el tiempo  
demoliendo boteles  
mientras las chicas  
allá en la esquina  
pegan carteles (gracias chicas)*

*Yo fui educado con odio  
y odiaba a la humanidad  
un día me fui con los hippies  
tuve un amor y también muchos más  
ahora yo estoy más tranquilo...*

•Charlie García•

Este fenómeno convive desde los años sesenta en Latinoamérica con la música folclórica, con barreras cada vez menos importantes. (Mercedes Sosa canta a Fito Páez y a Charlie García, por ejemplo). En la década de los años ochenta, coincidente con la guerra de las Malvinas y la democratización argentina, el «rock» tomó matices distintos, «el rock va a hablar, en esta etapa de repolitización de la sociedad, generalmente desde su lugar, desde sus banderas, desde su consenso. Los rockeros tienen una identidad, que muchos pueden sintetizar de manera distinta pero sin por eso resquebrajarle», dice Nicolás Casullo<sup>13</sup>. Para este autor el «rock», como movimiento sería un frente de batalla, de crítica a la corrupción política entre otros frentes. Una voz entre otras voces, una forma de política a través de una práctica que se autopercibe esencialmente como cultural, estética y musical pero que, además, es movimiento, es aglutinación de sectores sociales y de generaciones. Por lo tanto, importa esta producción que encara la vida y la política de una forma particular.

Abordar el «rock» en América Latina implicaría, por lo tanto, un estudio completo, no es una experiencia acabada, ya que surge con concepciones disímiles en su producción.

*•Ella es menor, él es normal  
y lo que están haciendo es un pecado mortal  
Ella se quedó sin boda, ni arroz  
y al novio lo agarraron  
entre mucho más que dos.  
Miren, lo están golpeando todo el tiempo  
Nos siguen pegando abajo...  
El se demayó delante de mí  
no fuerin las pastillas  
fueron los hombres de gris...*

NOS SIGUEN PEGANDO ABAJO

Charlie García<sup>14</sup>

## NOTAS

- 1) Alejo Carpentier en «La música en Cuba» (México, FCE, 1972) señala que la división en música pura y no pura, en gran medida tiene sus orígenes en la liturgia católica. La música religiosa colonial española trata de conservar la pureza de su estética musical contraviniéndola con otras manifestaciones «profanas». Pero ante esta actitud conservadora, la música de la calle tendría su acelerado desarrollo.
- Plantea Carpentier cómo esta jerarquización musical se va realizando en Europa a mediados del siglo XIX (música culta y profana), a raíz de la difusión de la opereta y de la llamada música de «salón», término inconcebible para algunos músicos sinfónicos, para quienes el salón era precisamente el lugar donde se hacía la mejor música fuera del teatro y de la iglesia.
- 2) En cuanto a los daños concretos inferidos en nuestros países a la música tradicional y a sus portadores, podemos enumerar entre otros los siguientes:
- a. Difusión de falso folclor y de «autores de folclor» que no saben —o para sus fines no les importa saber— que «el folclor no se hace, porque ya está hecho».
  - b. Rocolas, sinfonolas o «traganiqueles» y hasta altoparlantes que ensordecen a los pueblos con su mala música comercial, impidiendo al pueblo hacer su propia música, con el doble agravante de que alejan a los hombres de los hogares y les hacen gastar parte de su salario en monedas para que la máquina funcione, y pesos para consumirlas bebidas alcohólicas de rigor en los «sitios de esparcimiento».
  - c. Conjuntos musicales comerciales que invaden los campos cuando se celebran fiestas típicas o patronales, utilizando los oficios de las autoridades civiles y hasta eclesiásticas, que suelen creer que su pueblo progresa cuando contrata a los músicos populares y modernos de la ciudad cercana.
  - d. Directores de ferias y oficinas de «recreación dirigida» cuando creen, de buena fe, que un conjunto comercializado de otro país podría reemplazar, con más lucimiento, a los conjuntos auténticamente folclóricos de lugar o del propio país.
  - e. Jóvenes que desdeñan la música folclórica porque piensan que es cosa de viejos, y no saben que es el medio de expresión de centenares de miles de jóvenes latinoamericanos y que, además, por sus valores decantados por una larga tradición, es mucho más digna de figurar en sus diversiones.
  - f. Maestros que creen que lo que viene de la ciudad tiene el signo del progreso y sienten hasta vergüenza de que las tradiciones locales no marchen de acuerdo con la «moda».

- g. Directores de cultura quienes consideran que deben promover solamente las expresiones de una élite cultural, ignorando que el folclor es la máxima expresión cultural de otra parte de la propia nación. (Algunos más sensibles, cuando quieren difundirlo, caen en el seudofolclor comercial, por falta de asesoramiento adecuado). (Aretz, 1977: 269).
- 3) La música de la época precolombina se conserva mediante tradición oral, de resistencia ante el proceso de transculturación. Sobre todo ciertos rituales y canciones que no admitía la liturgia de las misiones o cultura por la motivación cristiana.
- 4) Concepto de folclor:  
El término se compone de *FOLK*, voz antigua de la anglosajona, aún en uso, que literalmente significa «pueblo», y *LORE*, arcaísmo de la misma lengua, que significa «saber» (1846). Según la etimología, pues, folclor es el saber del pueblo, lo que sabe el pueblo. Hay que decir, que ese saber no es transmitido por enseñanza especial o internacional, ni por libros, ni en escuelas. Es un saber espontáneo que se transmite por imitación o por elocución: es decir, por tradición. Este «saber», traducción de *lore*, esta «sabiduría», es distinta, de la que proviene de otros vocablos ingleses (*learning, knowledge, sapience, etc*). Es por sí un saber o sabiduría de experiencia propia, por lo tanto, del *folk*, del pueblo. *Lore*, el saber, proviene de la experiencia común de un grupo, de un *folk* que le ha dado origen y lo conserva. Es un conjunto de experiencias, de hechos, materiales y espirituales, muy especial, por cuanto él es un fruto colectivo y patrimonio o propiedad de un grupo generalmente no muy vasto, unido entre sí por ese saber. Este grupo es el *FOLK*. En verdad, la traducción de *folk* como «pueblo» no da la idea cabal. Para el folclor, el *folk*, pueblo, no es la nación, no es el pueblo de los políticos, ni el demos, ni el pópulo; no es una clase, no es exactamente un «estrato» social. Es un grupo que se ubica generalmente en uno de esos sectores, pero más limitado, más homogéneo, vinculado por intereses restringidos, que pertenecen por igual y con igual intensidad a todos los individuos.
- 5) Confróntese el texto *PAUTAS PARA EL ESTUDIO DE LA LITERATURA POPULAR*. Magda Zavala, Guillermo Barzuna, Guiselle Chang, Rafael Cuevas. (Editorial Cecade, San José, 1987).
- 6) Lutero examinó los viejos cantos gregorianos, las canciones populares, los cantos callejeros y cualquier texto que le sirviera a sus propósitos; los mejoró procurando que fueran de fácil aprendizaje para la población. Incorporó la religión a la canción popular. Sustituyó las letras «ociosas y escandalosas» por palabras «sagradas y honestas» (Siegmeister, 1980: pp. 54-55).

En respuesta la Iglesia Católica en un afán por unificar al catolicismo establece la división entre música divina y música profana o de resistencia a lo eclesiástico. El Papa Gregorio promulgó, en el siglo VI, una lista de canciones aprobadas y envió emisarios, a través de todo el mundo cristiano, con instrucciones de que esas canciones fueran, en adelante, la música exclusiva de la iglesia cristiana.

Como una parte del énfasis en lo pecaminoso del cuerpo, en su lucha contra el paganismo, la iglesia intentó eliminar todo elemento musical que tuviera origen en cualquier clase de actividad física. Así, toda la música de baile, de trabajo, amorosa —en resumen, la música tradicional y popular en todas sus variedades—, fue declarada como obra del demonio, los que la cantaran serían arrojados al fuego eterno del infierno; los músicos populares (los trovadores y los juglares) fueron excomulgados, e incluso llegó a proibirse el modo mayor, porque en él se componían la mayor parte de las canciones populares.

En lugar de esto, la iglesia desarrolló su propia clase de música —una música sin compás, sin sonidos fuertes ni débiles, sin ritmos estimulantes acentuados (porque recordarían demasiado a la danza); sin saltos melódicos ruidosos—. En el transcurso de varios cientos de años, se desarrolló el canto gregoriano —una clase de canción flotante, suelta, impersonal—, que lograba el objetivo principal de la liturgia: el de calmar, hipnotizar.

En este sentido Elie Siegmeister señala ocho puntos de la estructura funcional de la música:

- 1- La historia de la música está relacionada orgánica y dinámicamente con la historia de la sociedad de la que no puede separarse sin perder su inteligibilidad.
- 2- La música ha tenido en todos los tiempos una o varias funciones sociales, en correspondencia con las necesidades objetivas de la sociedad.
- 3- Los cambios en la estructura social y, por tanto, en las necesidades sociales han implicado cambios en la función de la música; son las fuerzas motoras fundamentales para el crecimiento y desarrollo de la música como un arte a través de la historia.
- 4- Aún cuando las músicas de algunas clases sociales han interactuado en forma continua unas con otras, y a veces unas han dominado a otras, cada clase, cuando ha llegado a ser consciente de sus necesidades como clase, ha tendido a desarrollar su propia música característica, adaptada funcionalmente a la satisfacción de tales necesidades.
- 5- La función de la música, a la larga, determina su forma y su estilo; cuando la función cambia, nuevas formas y nuevos estilos surgen, y los viejos tienden a modificarse y a desaparecer.
- 6- Los factores específicos que afectan directamente al desarrollo de la música son:

## herencia

- a. la posición social y económica del compositor (ya sea campesino, siervo, funcionario de iglesia, noble, «individuo libre», capitalista o trabajador).
  - b. el tipo de auditorio o patrón para el que se ha creado la música (campesinado, nobleza, clero, clase media o proletariado); sus gustos, sus intereses y sus demandas.
  - c. las condiciones de la interpretación (lugar, clase de agencia para la interpretación, entre otros).
  - d. los factores tecnológicos (estado de desarrollo de los instrumentos, técnica de interpretación, por ejemplo).
- 7- Factores determinantes de las variaciones locales en la forma y el estilo en regiones que tienen un tipo de estructura social generalmente similar:
- a. factores geográficos (clima, presencia de materias primas necesarias para la fabricación de instrumentos o su ausencia, etc.)
  - b. tradición nacional, traje regional
  - c. idioma
  - d. estado previo de desarrollo musical; tradición musical.
  - e. acontecimientos históricos especiales (por ejemplo, guerra, hambre, contacto nuevo con un grupo exterior en un estado más avanzado de desarrollo musical), y «accidentes históricos» (por ejemplo, el ascenso de un rey amante de la música, el advenimiento de una doctrina religiosa que la condenara).
- 8- El papel del individuo: la orientación social es la matriz, el cimiento sobre el cual el individuo crece y, dentro del cual, su trabajo se desarrolla y madura. Dentro de esta estructura de referencia, el genio individual y las diferencias individuales son de enorme importancia para la variación, la invención y las nuevas combinaciones de los elementos dados, y la cristalización de las tendencias sociales, en otro tiempo latentes, amorfas, inconscientes y su concreción y la forma específica que se les dará.

### 8) Cuadro de ritmos, producto del mestizaje

ARGENTINA-URUGUAY	CHILE	PERU	BOLIVIA	ECUADOR
Pericón	Cueca	Marinera	Cueca	Sanjuanito,
Milonga	Tonada	Huayno	Huayno	Pasillo
Tango		Pasacalle	Pasacalle	
Vals		Vals		
PARAGUAY	BRASIL	COLOMBIA	VENEZUELA	PANAMA
Polca	Lundú	Vals	Vals	Tamborito
Chamamé	Batuque	Pasillo	Joropo	
Chopí	Zamba	Bambuco		
	Modiña			

CENTROAMÉRICA	MEXICO	REP. DOM.	CUBA	PUERTO RICO
Vals	Corrido	Merengue	Criolla	Décima
Pasillo	Huapango	<b>OTRAS</b>	Danza	Plena
Son	Son	<b>ANTILLAS</b>	Guajira	
		Calypso	Guaracha	
			Rumba	
			Son	

9) Cuando se habla de **MÚSICA PREHISPÁNICA** se sobreentienden que la música no presenta signos notables de influencia europea y que aun posee vigencia en América dada su práctica. La música folclórica (post-hispánica) sí presenta niveles de sincretismo, de contactos culturales entre el criollo y el indígena. Constituye un proceso ulterior (Aretz, 1980: p. 53).

10) Con el charango, su origen es posterior a la conquista. Este instrumento desciende directamente de la antigua guitarrilla difundida en Europa. Para la construcción de la caja de resonancia el indio reemplazó la madera por la caparazón de un animalito que en Argentina recibe el nombre de tatú, quirquincho o amadillo. Para las cuerdas utilizaron tripas de llama o de oveja aunque en la actualidad son generalmente de metal. Este pequeño instrumento, de muy cristalina voz, es el que mejor refleja la tristeza del indio despojado y explotado. Marcelino M. Román en su libro **ITINERARIO DEL PAYADOR** señala, con toda razón, que en su origen *«la nota dominante en las expresiones del alma india no era la tristeza»* y que *«la tristeza no es un signo racial transmitido desde los tiempos precolombinos, sino el fruto de la esclavitud, la explotación y la miseria»*. Y el investigador boliviano Jesús Lara expresó estos conceptos acerca del **charango**: *«El indio creó el charango, semejante en cierto modo a la vibuela, pero aliento y voz del quechua esclavizado. No hay instrumento capaz de traducir con tanta fidelidad la angustia del indio. La música del charango es la ventura perdida sin remedio, la libertad crucificada, la entraña hecha pedazos; es el espíritu de la raza sollozando su infortunio»*. A estas palabras de Lara podemos agregar que el llanto desgarrado y angustioso hoy se está volviendo clamor esperanzado, canto de lucha y combate al amparo de los nuevos vientos que soplan incontenibles en América.

Entre todos los instrumentos de nuestro folclor, uno de ellos ocupó siempre un lugar de privilegio, siendo el más difundido y viajero de todos: la guitarra, fiel compañera del criollo en todas las latitudes. Llegó a ser uno de los tres elementos indispensables del hombre de campo junto al caballo y al facón. Pulsando sus cuerdas el gaucho acompañó su voz argentina y andariega, su canto que se desparramó por los cuatro puntos cardinales. La guitarra fue definitivamente incorporada a la vida del pueblo, se arraigó para siempre a su espíritu y a su corazón. Este instrumento nunca ha faltado en las viejas pulperías, ni tampoco en las casas de campo donde cuelga de la pared a disposición de todo visitante que, entre mate y mate, guste y sepa hacer uso de ella. (Armedo: 1988, p. 89).

- 11) *Copla suelta*: Aquella que se puede cantar sola o en serie con otras coplas con las que tiene una o ninguna relación. Mercedes Díaz Roig utiliza el término copla en sentido amplio de una unidad poética mínima o cuarteta octosilábica. Las canciones para esta autora serían series de coplas que se cantan con las mismas tonadas (Díaz, Roig, 1976: 12).  
*Copla en parejas*: Coplas estrechamente unidas por repeticiones textuales, paralelismos entre otros, que se comportan como coplas sueltas.
- 12) En Cuba grupo de Experimentación Sonora, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Manguaré, Gerardo Alfonso, Enrique Núñez. Ellos, junto con otros, reelaboraron el son, la guaracha, el bolero, la rumba; le añadieron alimentos del «jazz», del «blues», del «rock». Unieron a sus cantos con mayor énfasis los ancestros africanos iniciales del cubano: los rituales Yoruba, bongo y Abakúa a la nueva trova cubana.
- 13) Nicolás Casullo: Instituto de Estudios Transnacionales. Buenos Aires, Argentina. *El «rock» en la sociedad política*. REVISTA COMUNICACIÓN Y CULTURA Nº 12. México, 1984, p. 41).  
En este marco de interpretación Casullo puntualiza con respecto al «rock» argentino lo siguiente:
- 1- Se genera como respuesta de rechazo de un determinado sector social a un orden de existencia comunitaria y de valores dominantes establecidos: orden y valores que inciden, de una manera particularmente negativa, sobre las llamadas nuevas generaciones.
  - 2- El «rock» es comprendido por los poderes autoritarios y antidemocráticos como un fenómeno disfuncional en términos de gobernabilidad en relación con su discurso económico-cultural y a su proyecto de reformulación de la sociedad y, desde una perspectiva moral, como una iniciativa perniciosa, para un determinado sujeto social: el adolescente o el joven.
  - 3- El «rock» expresa valores discordantes con respecto al planteo normativo del poder, en tanto propuesta juvenil, crítica moral y rebeldía frente a políticas de integración y alineamiento.
  - 4- El «rock» trata de articular un campo de ideologías que hacen a la cotidianidad, desde un punto de vista existencial, con el objetivo de generar un espacio propio de identidad y reconocimiento mutuo: códigos de complicidad, lenguaje particular, resguardo de cierta memoria libertaria y democrática (antiautoritaria) que lo transforman en un hecho que, culturalmente, es consciente de sí mismo.
  - 5- El «rock», en circunstancias como las vividas por la Argentina, ocupa, en gran medida, el lugar de la política, aunque de manera no explícita ni institucional y, por lo tanto, sin constituirse como una perspectiva de antipoder concreto.

- 6- El «rock» genera un amplio y múltiple espectro de comunicación y relación social y formas participativas de carácter alternativo al ordenamiento de la sociedad en su conjunto: modos de habla, mensajes de las canciones, lugares de encuentro, vestimentas, tipos de consumo, espacios de masas, concepciones estéticas, calificaciones y descalificaciones de la realidad.
- 7- El «rock» se configura como experiencia autónoma ante otras propuestas políticas y sociales, en lo que hace a concepción de la vida, filosofías de comportamiento y actuación.
- 8- Con sus mensajes manifiestos (canciones, letras) el «rock» elabora un importante discurso concientizador de la «realidad mala» y da respuestas de carácter contestatario a un sistema cultural establecido.
- 9- El «rock» carece de una lectura precisa —y, por lo tanto, de una interpretación eficazmente transformadora— de los factores, causas y consecuencias que plantea una realidad desde el punto de vista económico, social y político.
- 10- El «rock» no se propone elaborar orgánicamente su práctica, sus significados en el marco del conflicto social, ni sus objetivos precisos en relación con los proyectos políticos y sociales enfrentados históricamente en la Argentina.
- 11- El «rock» tiene siempre una relación conflictiva con lo político democrático y nacional; esto lo lleva a readecuarse inevitablemente desde las afueras de la política popular explícita en tiempos democráticos.
- 12- La situación contradictoria del «rock» con lo político, se genera básicamente a partir de la manera de visualizar la práctica de lo político en contraposición a la suya. Privado y público, perspectiva colectiva y libertad individual, resultan los dos ejes principales de confrontación en torno a los cuales se articulan las distintas concepciones.
- 13- El «rock» carece de un planteamiento ideológico de envergadura para hacer frente a las estrategias de integración y neutralización que pone en marcha el sistema de la industria cultural masiva, así como a las reformulaciones que se producen cuando es legitimado cultural e ideológicamente por el poder. Esta fragilidad frente a las estrategias integradoras se contrapone a su eficacia y capacidad de enfrentamiento cuando debe batallar contra políticas autoritarias marginadoras y represivas.
- 14- El «rock» no logra resolver su relación con la violencia que signa a la historia contemporánea argentina. Busca marginarse de ella, sin por eso dejar de padecerla, o la incorpora en su seno sin posibilidad de controlarla o proyectarla eficazmente sobre la estrategia dominante, generadora de violencia.

- 15- El «rock», sin intentar resolverlas, se limita a expresar las contradicciones que lo acosan en tanto movimiento masivo juvenil en una sociedad en crisis, castigada económicamente, postergada socialmente y desarticulada en lo político.
  - 16- El fundamento ideológico del «rock» radica en la rebeldía individual y grupal, más que en la conciencia de ser parte de un bloque social sojuzgado al cual debería integrarse en los términos más coherentes posibles.
- 14- Este trabajo es parte de una investigación realizada en la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional, en 1989. Se agradece el apoyo institucional.

\* *Canción*: Conceptos tradicionales, o del folclor musical:

- Serie de coplas (estrofas o coplas sueltas) que se cantan con la misma tonada.
- Por su parte, Carlos Magis, 1977: 536) define la copla en el sentido amplio de «unidad poética mínima, usualmente en la forma de cuarteta octosilaba».
- Canción con cuento: aquella en que se relata una anécdota a lo largo de sus estrofas.
- Canción serial: canción cuyas estrofas constituyen una enumeración y que muchas veces son también repetitivas, ya que reiteran la misma idea en cada estrofa.
- Canción con coplas fijas: canción compuesta por coplas sueltas, pero que constituyen un repertorio limitado.
- Canción con coplas libres: canción con coplas sueltas; algunas (las primeras, siempre las mismas, seguidas por cualquier copla al gusto o memoria del que canta).

El verso propio de la lírica musical es el verso corto (de arte menor) y el del romancero, el verso largo doble octosilábico o doble hectásilabo). La copla, por ejemplo, es verso corto; el corrido, verso largo, variante y herencia en Hispanoamérica, confróntese: (Carlos Magis, Mercedes Díaz Roig).

## BIBLIOGRAFIA

- Acosta, Leonardo.  
 (1980) **Música y descolonización**. Editorial Letras cubanas: La Habana.
- (1985) *El acervo popular iberoamericano en Musicología en América Latina*. El Arte y literatura. La Habana.
- Amedo, Ernesto.  
 (1982) *Raíces del canto en el folclor argentino en Ensayos de Música Latinoamericana*. Editorial Casa de las América: La Habana.
- Aretz, Isabel.  
 (1977) **América Latina en su música**. Editorial Siglo XX: México.
- (1980) **Síntesis de la etnomúsica en América Latina**. Monteavila Editores: Caracas.
- Ayestarán, Lauro.  
*Un antecedente colonial de la poesía tradicional uruguaya. Revista Histórica*. Año XLII. Tomo XVIII.
- Balibar, Macherey.  
 (1975)
- Barzuna, Guillermo.  
 (1989) **CanCIÓN hispanoamericana: entre literatura y folclor**. Editorial Nueva Década: San José.
- Barzuna, Guillermo y otros.  
 (1988) **Pautas para el estudio de la literatura popular**. Editorial CECADÉ: San José.
- Bolaños, Ligia.  
 (1991) *Literatura aproximación de lectura*. En: **Signos, lenguajes y discursos sociales**. Nueva Década: San José.

## herencia

---

Cañizales, O.

(1991) **Prensa Latina**. La Habana.

(1991) **Gramma**. La Habana. 17 de julio.

Carpentier, Alejo.

(1946) **La música en Cuba**. Editorial Fondo de cultura económica: México.

Castellanos, Pablo.

(1970) **Horizontes en la música precortesiana**. Editorial Fondo de cultura económica: México.

Díaz, Roig Mercedes.

(1976) **El romancero y la lírica popular moderna**. Ediciones del Colegio de México: México.

Eco, Humberto.

(1984) **Apocalípticos integrados**. Lumen: Madrid.

Ferrero, Luis. **La poesía folclórica costarricense**. Editorial Trejos Hermanos: San José. 1964.

Magis, Carlos.

(1969) **La lírica popular contemporánea**. Ediciones del Colegio de México.

Manns, Patricio.

(1984) *Los problemas del texto en la nueva canción*. **Revista Comunicación y cultura**. México.

Mendoza, Vicente.

(1956) **Panorama de música tradicional de México**. Imprenta Universitaria: México.

(1954) **El corrido mexicano**. Fondo de cultura económica: México.

Mouralis, Bernardo.

(1978) **La contraliteratura**. Ateneo: Buenos Aires.

Pérez Fernández, Rolando.

(1987) *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Revista **Casa de las Américas**. Cabo: La Habana.

Rahier, T.

(1985) **El lenguaje como trabajo y como mercado**. Monteávila: Caracas.

Rossi Landi, Ferruccio.

(1976) **Semiótica y Estética**. Nueva Visión: Buenos Aires.

Strauss, Levi.

(1966) **Mitologías I**. Plan: París.

Siegmeister, Elie.

(1980) **Música y Sociedad**. Editorial Siglo XXI: México.

Socatelli De Pérgamo, Ana.

(1972) **La notación en la música contemporánea**. Ricordi: Buenos Aires.

Valls Gorina.

(1984) **Aproximación a la música**. Editorial Salvat: Madrid.

Vega, Carlos.

(1944) **Panorama de la música popular argentina**. Editorial Losada: Buenos Aires.

Verdevoye, Paul.

(1989) *Acerca de la milonga y Jorge Luis Borges*. **La Nación**. 16 de abril.