

**LA IMPORTANCIA DE LOS ASPECTOS RÍTMICOS Y  
OTROS COMPONENTES EN EL ANÁLISIS LITERARIO Y MUSICAL  
DE LA OBRA DE LOS CANTAUTORES CUBANOS**

*Néstor J. León Ojeda*

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

El cantautor aborda su obra en una triple faceta: es autor del texto literario, compositor de la música e intérprete directo de sus composiciones. En este artículo, exponemos la trascendencia de los aspectos rítmicos, tanto musicales como literarios, y otros componentes lingüísticos de una especial relevancia en este tipo de obras que tuvieron un notable impacto social, tanto en América como en Europa, en las décadas de los 60 y 70 del pasado siglo.

*Palabras clave: cantautor, autor, compositor, intérprete directo, aspecto rítmico musical, aspecto rítmico literario, impacto social.*

ABSTRACT

The singer song-writer performs his *opus* in a triple facet: he's the author of the literary text, also the music composer and the interpreter of his own compositions. In this article we present the importance of the musical and literary rhythmic aspects and other linguistic components in this type of work that had a strong social impact in America and in Europe during the 60's and 70's of last century.

*Key words: singer song-writer, author, composer, direct interpreter, rhythmic musical aspect, rhythmic literary aspect, social impact.*

## INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta la conexión existente entre la obra literaria y musical del cantautor y, por otra parte, considerando la rítmica como un elemento común –y, en este caso, de una especial relevancia– entre los lenguajes literario y musical, nos vamos a permitir profundizar más en aquellos componentes que conforman el aspecto rítmico de este tipo de obras. Interesa abordar el estudio de la simbiosis que se produce entre la musicalidad que subyace en la poesía y en la proyección musical que responde a las estructuras estas formas de composición, que suelen conferir a ese vínculo poético-musical unas características específicas susceptibles de ser estudiadas a partir de diferentes enfoques metodológicos, dentro de un panorama analítico de conjunto que abarque ambas disciplinas (literatura –sobre todo en el aspecto rítmico– y música). No se debe obviar el poner una atención especial en la elección del método, ya que se pone en nuestro punto de observación una rítmica peculiar, en el ámbito de la estructura musical, que influye de una manera particular en la métrica de los versos, en los axis rítmicos, en las anacrusis –que a veces no guardan paralelismo con las anacrusas musicales–, en la distribución de los acentos internos, a menudo extrarrítmicos, cuando lo exige la proyección musical de las obras, en la segmentación rítmica de los versos, etc. Además, se han de tener en cuenta las características de los constituyentes ideológicos, estéticos, culturales e históricos que influyen en el cantautor, como sucede, por ejemplo, en aquellos que pertenecen a la Nueva Trova Cubana que, como entidad institucionalizada, lleva implícitas las directrices que deben seguir sus integrantes, tanto en el aspecto personal, como en el artístico y profesional. Por otra parte, en este mismo caso, no convendría olvidarse de las peculiaridades del español que se habla en Cuba, con elementos fraseológicos y toponímicos que tienen bastante incidencia en la composición de los cantautores cubanos.

### 1. ¿CANTAUTORES O TROVADORES?

Desde la época de los juglares y trovadores, e incluso antes, han existido personas que de una manera muy peculiar, a través de una perfecta sincronía entre música, poesía e interpretación, han penetrado en los sentimientos más profundos del ser humano para hacerle tomar conciencia de lo que sucede, tanto en su entorno social como en el resto del mundo. En la actualidad, la denominación de “trovador” se podría justificar por analogía con aquellos nobles del medioevo europeo, llamados trovadores, que componían canciones y eran interpretadas por ellos mismos o por los “ministriles” –juglares que estaban a su servicio–. Sin embargo, este tipo de trova se desarrolla en unas circunstancias histórico-culturales diferentes, así como también con unos recursos y procedimientos

técnicos que nada tienen que ver con los que están al alcance del trovador o cantautor de nuestros días.

El escritor Mario Benedetti comenta, en su prólogo del libro de Joseba Sanz *Silbio, memoria trovada de una revolución*, que “nadie sabe quién acuñó el término de ‘trovador’ para designar a estos compositores e intérpretes”<sup>1</sup> En este sentido, debemos señalar que, desde antes de la guerra de la Independencia de Cuba, ya se comenzaban a acentuar los sentimientos patrióticos que trascendieron a todos los ámbitos del arte y de la cultura, y se iban manifestando mediante la adquisición de elementos que llamaron —y se continúan denominando— de “cubanía”. A partir de entonces, la integración de los esclavos negros a la sociedad cubana y el consiguiente proceso de transculturación fueron hechos que imprimieron peculiaridades a la cultura popular. Se produjeron motivaciones temáticas que se centraban en la exaltación de los valores patrióticos. Así, entre este aspecto, en el que también entraron en juego los cantos de gesta, de amor por la naturaleza de Cuba, por sus paisajes, por la idealización de la mujer cubana y el desarrollo del espíritu nacionalista que emergió de la misma lucha por la liberación. Se dieron las condiciones para llevar una serie de impulsos, dirigidos desde un sentimiento patriótico, para la consecución de un carácter *sui generis* en la música popular. De este modo, en torno a la década de los 80 del siglo XIX, aparecen cantores de índole nacionalista en la región oriental de Cuba. Actuaban con esa manera peculiar que hemos mencionado y en ellos se daba la doble condición de autor e intérprete, utilizando la guitarra como instrumento acompañante. En sus textos aparecían metáforas, imágenes y otros recursos lingüísticos que, si bien no se acercaban a un lenguaje culto, mostraban una evidente sensibilidad poética. Fueron estos cantautores los que, con el tiempo, adquirieron la costumbre de denominarse a sí mismos con el nombre de “trovadores”. El investigador y crítico musical Argeliers León hace el siguiente comentario al respecto:

La canción en estos trovadores perdió aquellos artificios vocalistas y el mecedor aire ternario; se hizo más criolla al incorporar ciertos giros rítmicos en su acompañamiento que eran tradicionales en la música cubana. La canción en Cuba se articuló en dos amplios períodos musicales que se repetían con el mismo texto o con nuevas estrofas. La primera sección se hizo con carácter expositivo, propositivo o descriptivo de una situación cuyas consecuencias o desenlace se planteaban en el segundo período, el que adquiriría un movimiento más acelerado o una elaboración rítmica más figurativa, más movida, y donde estaba el clímax melódico. Sindo Garay (Gumersindo Garay), uno de los trovadores eruditos de fines del siglo XIX y primera mitad del XX, en su canción *La alondra*, hace la siguiente alusión: “igual que los antiguos, errantes trovadores, / yo busco por el mundo un ser a quien amar”. De esta forma se identifica con el movimiento musical del medioevo.<sup>2</sup>

La temática basada en el amor por la mujer ocupaba un lugar de privilegio en la obra de estos autores, y en muchos casos sus creaciones asumen una característica muy peculiar, vinculan los sentimientos amorosos, o la adoración femenina, al sentir patriótico.

De miliciana, estás en algún sitio,  
como yo, rifle al hombro, quizás viendo  
esas mismas estrellas que ahora veo.  
Pienso que estás junto a esa luz lejana.  
Que este aire de la noche te recorre  
la cara vigilante. Que algún ruido  
puede ser de los dos<sup>3</sup>.

Este movimiento de los antiguos trovadores comenzó a desarrollarse en los últimos años del colonialismo hispano y la consiguiente etapa de la pseudorrepublica. Reflejaban en sus obras el espíritu patriótico de la lucha emancipadora y, posteriormente, la crítica incisiva hacia la frustrada república. Se manifestó, además, una insistencia en los textos que hacían referencia al paisaje y a la naturaleza en Cuba, pero siempre bajo el ámbito de la exaltación de los valores nacionales cubanos.

En un estudio amplio acerca de los textos y temáticas en la prolifera obra de la trova tradicional, nos refiere la crítica musical e investigadora Margarita Mateo:

Aunque el trovador no tuviera explícito un cuerpo poético de proposiciones estéticas –a la manera de cualquier movimiento o escuela literaria de los siglos XIX o XX–, es indudable que, en tanto artista, se reconoce a sí mismo y es capaz de autoidentificarse apoyándose en un conjunto de motivos poéticos. La imagen que de sí tiene no es de una perfecta precisión: carecía del refinamiento y la sutileza plenos del artista de amplia y universal cultura. Pero como sí poseyó una cultura de firme impronta popular, es innegable que, a pesar de sus limitaciones, percibió lo que hoy llamaríamos su función social, centrada por el cantor en una expresión de determinados valores patrióticos, del mismo modo que, sin tener una noción clara de lo que hoy manejaríamos como función estética, estaba seguro de que sus penas, sus trabajos, su arte callejero y desamparado, eran capaces de embellecer su entorno<sup>4</sup>.

Con el triunfo de la Revolución Cubana, liderada por Fidel Castro, los nuevos trovadores tomaron una dirección diferente en cuanto a la temática de sus obras en la década de los 60 del siglo XX. Las circunstancias históricas, socioeconó-

micas y culturales motivaron unos cambios que estaban en consonancia con la concepción ideo-estética marcada por la Revolución. Y en este sentido, los cantautores de la Nueva Trova Cubana comenzaron su andadura, tanto en el ámbito personal como en el artístico, en unas condiciones socio-históricas que han sido generadas por la propia Revolución de Cuba. En este contexto, abordan las directrices tradicionales de la cancionística cubana, motivo por el que muchas de sus obras fueron asimiladas y caracterizadas por el pueblo. De esta forma también llegaron a fundirse, tanto en Latinoamérica como en Europa, los conceptos de “trovador” y “cantautor”.

## **2. LA INFLUENCIA DE LOS CANTAUTORES EN LA SOCIEDAD OCCIDENTAL**

Al cantautor no le basta con observar, escribir sus composiciones y cantar. Es, además, consciente de la influencia artística, social y política que ejerce, del indudable poder que adquiere la palabra a través del canto. Esto se manifiesta en sus actuaciones, en las que su música y poesía se adentran con fuerza sugestiva en el público receptor de su mensaje. Además, esa actitud crítica, muchas veces mezclada con ironía frente a las circunstancias que sumergen a Cuba en la ruina económica, produce la sensación de que robustece la entraña ideológica del cantautor, conforme avanza su actividad compositiva, cuyo devenir lírico refleja exactamente su pensamiento político y revolucionario.

Pensamos, por otra parte, que no se pueden percibir los valores poéticos y musicales de los cantautores cubanos sin hacer hincapié en un análisis rítmico y musical, debido a la interacción entre la métrica que utiliza, con un diseño rítmico singular y la proyección musical que, a su vez, tiene su dependencia del acto interpretativo.

Las composiciones que integran el poemario de los cantautores cubanos suelen ser, por su contenido, de gran raigambre popular, a pesar de imprimirles muchas veces un quehacer estrófico poco frecuente y de las connotaciones surrealistas –como es el caso de Silvio Rodríguez– que se observan, a menudo, en sus textos. En ellas, las fórmulas usuales, los fraseologismos y, en general, todos los recursos retóricos tienen la peculiaridad del modo de decir “cubano”, propio del español que se habla en Cuba. Esta es una de las razones por lo que conviene poner atención al valor textual de este tipo de poemarios, cuya “textualidad” radica asimismo en el valor semántico de los enunciados lingüísticos que lo integran –aparte de tener un alto grado de comunicabilidad en cada signo lingüístico utilizado para transmitir los ideales–, enmarcados en el contexto situacional de diferentes momentos de la Revolución Cubana. Asimismo posee, como hemos señalado, una estructura estrófica singular –sobre todo en su aspecto rítmico– cuya musicalidad intrínseca guarda simetría con el diseño melódico y armónico

que los cantautores, en Cuba, aplican a sus obras en el momento de la composición.

El contenido y la forma del texto están de manera intuitiva, conformados bajo una serie de principios organizativos de orden fónico, morfológico, sintáctico, léxico y musical; interconectados cada uno de estos niveles de estructuración, a través de un hilo conductor o nexos que permite la comunicación integral del mensaje lingüístico mediante la funcionalidad textual.<sup>5</sup> Estos rasgos son los que le dan al texto el “sentido”, el ser capaz de incitar en el receptor la posibilidad de discriminar la polivalencia semántica propia del signo lingüístico. De este modo, la coherencia textual que depende del contexto pragmático radica especialmente en el ritmo y en los pies métricos, que utiliza el cantautor para exponer los contenidos en el contexto situacional antes mencionado, y todo ello aplicado con diferentes recursos estilísticos, como repeticiones o reincidencias, paralelismos, epanáforas, metáforas, etc.

En el poemario de los cantautores se encuentran obras en las que el texto tiene una total dependencia de la música, y viceversa. Sin embargo, cada uno de los poemas posee forma y fondo estrechamente relacionados, y el cumplimiento de este requisito, a pesar de su dependencia musical o textual, es perceptible en la selección del tipo de verso (octosílabo, decasílabo, tetradecasílabo, etc.). Aparte de ello, observamos cómo la combinación estrófica se ajusta al tema objeto de tratamiento.

### 3. LA RECEPCIÓN DEL MENSAJE EN LA OBRA DEL CANTAUTOR

El texto es producto de la lengua y, por lo tanto, posee un aspecto verbal. Por ello, acercarse a éste nos obliga a elucidar rasgos estilísticos en el plano del enunciado. Pero ha de tenerse en cuenta que en un análisis textual, sobre todo cuando marcha en conjunción con el análisis musical, no se puede prescindir del plano de la enunciación que no es más que la relación establecida entre los integrantes activos del discurso.

Observamos la literatura, en este estudio, como el reflejo de unos hechos, transcritos mediante imágenes desde la realidad en que se producen, que constituyen una forma de conocimiento. Por otra parte, la verosimilitud se la proporciona la organización de su unidad contextual a través de formas específicas que, por supuesto, determinan su función y su carácter comunicativo, pero no como simple comunicación “denotativa”, finalidad del lenguaje en tanto a su consideración como acto verbal, sino como comunicación “connotativa” de carácter estético, ya que el signo es para la literatura también un “referente”. Lo connotativo resulta de la interrelación dialéctica de la suma de todas las inter-

pretaciones significativas. Todo esto nos lleva a pensar que la obra literaria de un cantautor cubano no es sólo el texto literario o lingüístico que se sitúa en el contexto de la Revolución, sino también los componentes en los que radica su constante contemporaneidad al provocar en su audiencia una determinada evocación. En este sentido, comprender el lenguaje poético significa “descubrir” el “discurso manifiesto”, el discurso latente. La temperatura poética y musical de una obra es la consecuencia de las múltiples audiciones y lecturas que puede provocar. Leer y releer, escuchar y reescuchar un poema musicalizado de un cantautor cubano puede dar lugar a algunas inquietudes en la medida de que su valor integral sea más o menos eficiente, dada la complejidad que conlleva –en el breve espacio de tiempo que supone una exposición poético-musical de este tipo– enumerar, explicar y justificar las razones que despiertan dichas inquietudes.

Frente a la consideración del “lector” de un texto escrito como “receptor”, en la audición de un tema musical cantado el receptor es un “oyente”. Mientras que el lector percibe lo que lee –con la opción, además, de la relectura inmediata de una determinada parte si lo considera necesario–, el oyente debe captar simultáneamente, como mínimo, dos mensajes: el musical y el literario, en el que cabe un mensaje subliminal que ha de asimilar al mismo tiempo que la música, y que se apoya en la proyección metafórica que tanto abunda en los textos de los cantautores cubanos.

La sensibilidad lírica y el talante poético de un cantautor se pueden percibir, en un determinado poema, de manera similar a la de cualquier otro autor específicamente literario, a través de una cuidada organización de las cadencias y recurrencias fónicas, de los grupos acentuales iguales o proporcionales y de significaciones sugestivas desde el terreno léxico. Así, al tratarse de un autor literario-musical, se hace inevitable contar con los componentes que se corresponden con su composición por ser éstos los que determinan las cadencias musicales, la expresión y los puentes de enlace entre las diferentes partes de la estructura melódica. Por este motivo, podríamos afirmar que, junto al refuerzo armónico y melódico que se aplica a un poema o a cualquier parte del mismo, la estructura rítmica –desde el punto de vista literario– hace que éste se sienta próximo al lenguaje lírico. A todo ello contribuyen, asimismo, los efectos de recurrencia regular –que son la base del ritmo literario–, los efectos de concordancia sonora, los sonidos aliterados y los vocablos que conforman la derivación. Además, el acumulamiento de todo tipo de recurrencias es de una gran eficacia en la estructuración fónica del texto, así como en su proyección melódica y armónica. En este sentido, interesa hacer hincapié en elementos que marchan a la par en ambos lenguajes, en el musical y en el literario. En esta línea, observamos sobre los aspectos generales del ritmo, dos rasgos significativos: a) ninguno de ellos se escapa a la obsesión por la periodicidad, y b) el ritmo es un concepto,

anterior a la música, que se obtiene por una ley de regularidad, de simetría y de isocronismo.

#### 4. LA RÍTMICA

Ante estas circunstancias, ¿cuál debería ser nuestra posición en el estudio analítico de la obra de un cantautor?, ¿hasta qué punto en la recepción de un texto cantado se funciona con los esquemas de la segmentación rítmica del verso? Pensemos que los componentes que hemos mencionado –periodicidad, regularidad, simetría e isocronismo– son aplicables, en toda su extensión, al concepto del ritmo, tanto del que emana de un poema como del que subyace en sus estructuras melódica y armónica. Pero, además, el ritmo debe estar relacionado con la división cualitativa del tiempo, y ello tiene que ver con la regulación y ordenamiento temporal de los tonos en los que se pone de manifiesto de dos formas:

- Por medio de los acentos, que delimitan la medida, el compás y la métrica de la composición.
- Por medio de valores largos y cortos que se superponen sobre una determinada métrica.

Por todo ello, preferimos abordar con un sentido más amplio el concepto rítmico al abarcar los campos de la literatura y la música, entendiéndolo como un conjunto de todos los elementos que inciden en el tiempo y el movimiento fonético–melódico de una obra, con sus divisiones y subdivisiones apreciables por el receptor en pulsaciones o tiempos, acentos, unidades máximas contabilizables, períodos, grupos y alternancia de figuras, pausas, cesuras, silencios, sucesión regular de duraciones en partes o tiempos, agrupación de compases dentro de las frases y, asimismo, la agrupación ordenada de éstas hasta que conformen una unidad de carácter literario–musical.

La figura rítmica más simple, sea musical o literaria, nos muestra una constante de periodicidad, de su repetición acentual obligatoria, incluyendo los imprevistos en la misma que se realizan para obtener determinados efectos de choque o sorpresa. Pero sin este tipo de repetición no hay ritmo. Todo esto nos lleva a la conclusión de que el ritmo es el único de todos los elementos constitutivos del lenguaje –musical o literario– que tiene vida propia puesto que, además, podría existir por sí mismo.

Existen cantautores en los que se manifiesta una audacia particular en el tratamiento del ritmo. Son conscientes de que el factor rítmico es un recurso interesante para evitar la monotonía –aunque éste parezca un elemento musical

monótono—, y consiguen desarrollar, estructuras poético-musicales aparentemente simples pero que, en realidad, están diseñadas con una amalgama rítmica verdaderamente compleja. Sin embargo, se da la circunstancia de que no sólo los receptores cultos, tanto en el campo literario como en el musical, son capaces de captar el ritmo complejo de algunas de sus composiciones, sino que la casi totalidad de su audiencia se muestra en sus conciertos bastante sensible al mismo, como hemos tenido oportunidad de comprobar en temas como *Unicornio*, *Ojalá*, *Rabo de nube* (Silvio Rodríguez), *Yolanda* (Pablo Milanés), *Regalo* (Augusto Blanca), *Crème* (Vicente Feliú) y otros en los que el público asistente a dichos conciertos, miles de personas, canta simultáneamente con el autor —y, en muchos momentos, sin él—. Ello nos da constancia de la sensibilidad rítmica del receptor, sobre todo en las partes donde aparece el *leit motiv*.

También debemos señalar que el ritmo está en continua simbiosis con la métrica. Es decir, musicalmente se manifiesta con un acento o énfasis recurrente en el primer tiempo de cada compás. Sin embargo, el ritmo es capaz, por sí mismo, de distanciarse de la supeditación al acento del metro, dando lugar en este complejo ritmo-medida a tres posiciones definidas:

- 1) El ritmo se identifica con la medida.
- 2) El ritmo se identifica con la “animación” de la medida (del metro, del compás), por lo que estaría subordinado a la misma. En el siglo XIX, época de grandes teóricos en el campo de la música, ya el ritmo cumplía dicha función aunque se permitían bastantes “dislocaciones” de la métrica.
- 3) En la actualidad se considera que el ritmo es “totalmente independiente de la medida”. La medida es una manera de organizar el ritmo. Éste representa algo interno, mientras que la medida conlleva exigencias externas. Por ello, el metro es solamente una “posible manifestación del ritmo” pero no la única. Su verdadero papel es “ordenar el tiempo en unidades perceptibles a los sentidos”.

Estas teorías sobre el ritmo se ponen de manifiesto en la música contemporánea. En ella, nunca la métrica y el ritmo fueron tan claramente dispares, hasta el punto de que se podría afirmar que el compás es un artificio del ritmo; pero sólo un artificio, porque el ritmo sin compás sigue siendo ritmo. Ante este hecho, pensamos que, de alguna manera, el compás contribuye a realizar el “ritmo medido”, en contraposición al ritmo libre.

Por lo general, se observa que en toda obra poético-musical el metro tiende a acentuar las partes fuertes del compás produciendo monotonía, mientras que el ritmo puede independizarse de éste en buena medida, a pesar de estar coordinado con el mismo. Así, la métrica realiza la división del tiempo de una manera cuantitativa, respondiendo a un fenómeno de inercia, pero el ritmo es un elemento

individual, una entidad morfológica mediante la que se califican los sonidos durante su emisión en el tiempo.

En el aspecto musical, la métrica divide al tiempo cuantitativamente estableciendo unos acentos rítmicos de forma que el compás queda, asimismo, dividido en partes fuertes y débiles. Por este motivo, se pueden presentar dos situaciones en un texto musicalizado:

- Que la acentuación del verso sea el componente que indique al compositor cuáles deben ser las partes fuertes del compás sobre las que recae el acento.
- Que la proyección melódica, aunque es la circunstancia menos frecuente, le indique al autor de una manera intuitiva cuáles deben ser las sílabas que lleven la carga acentual.

La interpretación musical de un tema cantado depende, en gran medida, de la disposición de los acentos en la frase musical y su sincronía acentual, con su texto correspondiente.

De forma corriente, la anacrusa musical tiene, a veces, su dependencia de la anacrusis literaria y viceversa, aunque a menudo dicha dependencia se rompa y varíe su situación en la frase; pero si esto sucede es porque lo exige la proyección musical que el compositor eligió para un determinado verso. Es decir, que la primera parte del compás lleva habitualmente el acento rítmico (impulso principal), y ello nos sitúa en el primer acento del verso que, por otro lado, si estuviera en la segunda, tercera, cuarta o partes posteriores, daría lugar a la anacrusis, coincidiendo entonces con la anacrusa musical.

Si la métrica musical establece diferencias de peso o gravedad a través de los acentos configurando el poder, más o menos resolutivo, de los sonidos y, además, su situación y significación en fórmulas simétricas, la rítmica está formada por una mezcla de varios colores sonoros, largos y cortos, que nos ofrecen, tanto en la frase musical como literaria, múltiples posibilidades de combinación. De esta forma, nos encontramos con los pies poéticos que llenan rítmicamente un compás, basándonos en una serie de formas rítmicas que también se manifiestan en la antigua poesía greco-latina y en la teoría de los tiempos “fuertes y débiles”, unida a la de las “longas y breves”.

En el campo musical, tanto la rítmica como la métrica tienden a mantenerse constantes, a la homogeneidad, con fórmulas parecidas a lo largo de toda una composición. De esta forma, muchos cantautores, conscientes de que esta tendencia puede sumergir su actividad en la monotonía, se escapan de ella a través de la búsqueda de contrastes, de combinaciones rítmicas y efectos con movimientos libres dentro de una estructura definida en el contexto de un movimiento general que se encuentra ligado a un metro común.

## 5. LA MUSICALIDAD Y LA SONORIDAD EN LA OBRA DEL CANTAUTOR

Otros componentes que hemos de tener presentes, al tratarse de composiciones de poesía y música que son interpretadas y grabadas por el propio autor, son la musicalidad y la sonoridad. Por ello, la obra se nos muestra tanto en el plano abstracto como en el concreto. En este sentido, encontraremos que la misma también se manifiesta a través de: a) la partitura donde figura en estado potencial y general en forma de signos; y b) el soporte musical (disco, casete, etc.) elemento conclusivo en el que se da a conocer la realización artística bajo los códigos de dos lenguajes interrelacionados: el musical (partitura) y el literario (texto poético). Por esta razón, el texto “virtual”<sup>6</sup> auténticamente sonoro tiene, sin embargo, algo esencial: evoca una infinidad de realizaciones potenciales que tienen en común la “musicalidad” que subyace en la partitura. Es en esta circunstancia en la que nos encontramos el efecto de “dualismo musical”.

Por ejemplo, para Rubén Darío, uno de los poetas predilectos de muchos cantautores cubanos, el vocablo “sonoro” contenía un significado especial. No en vano se derrama profuso entre sus versos. Lo sonoro en este poeta era todo un programa poético en el que aparecían objetos sonoros –caracol, clave, bosque, etc.– y las estrofas se impregnaban de sonoridad. La palabra undísona<sup>7</sup> despejaba por sí misma múltiples resonancias. Junto a los “cisnes” y a la “angustia existencial” se aparejaba su concepto de la “estética sonora” en el preciado valor de la palabra y el verso, tanto en su flanco musical como en las aristas de su significado e interpretación. Una sonoridad no es hueca sino portadora de sentidos.

En el campo musical, recursos como la técnica y la experiencia se juntan haciendo que el compositor tome conciencia de la sonoridad, así como de los elementos que constituyen lo “impersonal y riguroso” (los valores de las notas, la exactitud de afinación consciente, la cuadratura musical y un timbre homogéneo) y, luego, lo que debe adquirirse en cuanto al registro, color tonal y personalidad artística.

## 6. OTROS ASPECTOS ANALÍTICOS

En la semiología de la significación se hallan aspectos de tres tipos de análisis que también nos pueden ser de utilidad en este tipo de estudios: el análisis semiológico genético (relaciones entre la obra y su autor), el análisis semiológico social (relación del texto y la sociedad en la que le tocó vivir al autor) y, por último, el análisis semiológico literario (en el que, al contrario de los otros dos tipos mencionados, como señala Leo Spitzer<sup>8</sup> se pretende buscar en la obra una situación interna inmanente).

Por otro lado, si nos hacemos eco de la estilística de Dámaso Alonso y el mencionado Leo Spitzer, la aplicación de un análisis semiológico literario en determinadas partes de este estudio nos resulta interesante ya que pretendemos dirigir todos los recursos lingüísticos relevantes hacia el *étymon* emocional de cada una de las obras. Este hecho nos revela, respecto a las obras de los cantautores cubanos, una situación musical característica. En este aspecto, nos señala el profesor Félix Bello Vázquez que “la obra es un pequeño cosmos, un todo, y sólo se puede penetrar en él tratando de reproducir la intuición que dio origen a la misma. Por tanto, el lector debe ser capaz de expresar y condensar todas las intuiciones profundas que le sugiere el texto”<sup>9</sup>. Si nos trasladamos al plano musical, esto tiene que ver con la forma de componer estos cantautores. De hecho, el mismo Silvio Rodríguez ha dejado entrever en diversas ocasiones que, en sus obras, es generalmente la “música” el componente que le conduce hacia el texto. Es decir, las intuiciones profundas a las que se refiere el profesor Bello Vázquez parten, en el caso de este cantautor, de una línea melódica y armónica estructurada en un conjunto organizado de frases y períodos musicales que le sugieren el texto del mensaje. Por ello, a la pregunta sobre cuál es el componente que aparece primero en el momento de la composición (la música o el texto), el autor comenta:

Casi siempre es la guitarra la que canta<sup>10</sup>.

En otra ocasión le preguntaron cuál es su proceso de creación, a lo que el autor respondió:

Generalmente le pongo texto a la música que hago. En muy pocas ocasiones lo he hecho a la inversa y me cuesta mucho trabajo<sup>11</sup>.

## 7. EFECTOS ESTÉTICOS

Otro de los aspectos que consideramos en este tipo de análisis es el conjunto de los efectos estéticos que tienen una incidencia importante en la proyección musical. Los efectos naturales como el acento, la reduplicación, la onomatopeya, la aliteración, los efectos evocadores, los acentos de ámbito social, las anáforas (bajo la forma de epanalepsis o de epanáforas), epíforas, etc., constituyen una gama fono-estilística que utiliza el cantautor para obtener una rentabilidad estética e interpretativa en el momento de la composición y exposición de una obra de carácter literario-musical. Tengamos presente que los elementos fónicos de la lengua adquieren distinta relevancia según se trate de un texto poético, de un texto narrativo o expositivo o de un texto cuya musicalidad se muestra en simbiosis con

la estructura musical que se le ha asignado. Por tanto, todos los recursos de la lengua, incluidos los sonidos, son “aptos para conseguir el efecto estético”. En este sentido, nos resulta de especial interés la afirmación de Alarcos refiriéndose a las unidades fónicas: “estas sustancias puras sin valor significativo pueden cargarse de valor y significado cuando se emplean en el lenguaje poético”<sup>12</sup>.

En otro orden de cosas, consideramos que, según la naturaleza del texto que se muestra aparejado a una melodía –además con una proyección armónica–, interesa, atendiendo a su naturaleza, hacer constar en qué partes de éste predomina la entonación enunciativa, la exclamativa o la interrogativa. Asimismo, deberemos señalar si subyace alguna intención compositiva en la extensión de los grupos fónicos, sean cortos o extensos. En este sentido conviene apuntar, respecto al poemario del autor que nos ocupa, que los hechos fónicos y prosódicos adquieren gran significación en los textos poéticos, especialmente en el análisis del metro, de la rima, de las homofonías y de las formas estróficas ya que todos estos elementos poéticos se basan en la idea de la repetición, de la reincidencia.

Por otro lado, es preciso poner atención al caudal fraseológico del español que se habla en Cuba y su incidencia, de manera determinante en el poemario del cantautor cubano, ya que gran parte de sus expresiones tienen la peculiaridad de llevar aparejados fraseologismos y combinaciones fraseológicas que imprimen al texto una musicalidad característica. Los proverbios, refranes, metáforas y otros fraseologismos, denominados también unidades comunicativas o expresiones fraseológicas, entran en el uso lingüístico del cantautor como unidades del folclore, o bien como fragmentos de obras literarias.

En Fraseología resulta especialmente relevante el estudio de las cualidades léxico-gramaticales de las unidades fraseológicas. En este sentido, comenta la profesora cubana Zoila Carneado que “la particularidad de las unidades fraseológicas se encierra en el aspecto formal de las mismas y no siempre corresponde al contenido gramático-categorial”<sup>13</sup>. De ello se deduce que para definir las cualidades léxico-gramaticales de los fraseologismos es necesario tomar en consideración el rasgo sintáctico-semántico de las unidades fraseológicas o, lo que es lo mismo, se analiza la función sintáctica y comunicativa realizada por ellos.

Tengamos en cuenta que entre las unidades fraseológicas del poemario de los cantadores cubanos encontramos pocas que designen objetos naturales, artefactos o cualquier otro elemento de tipo artificial. Al contrario, la gran mayoría de los fraseologismos, a veces por medio de una metaforización audaz, hacen referencia a estados de ánimo, sentimientos, características de las personas en lo que respecta a sus cualidades (de conducta, intelectuales, emocionales, etc.).

El cantautor suele escribir, generalmente, sobre la cotidianidad en la que se encuentra inmerso en un determinado momento en la que influyen los eventos

sociales que le afectan de una manera directa. Por esta razón nos encontramos en sus textos, con cierta frecuencia, un tipo de unidades fraseológicas que designan una esfera determinada de su realidad vinculada a su sentir y a su actividad cotidiana.

Las combinaciones fraseológicas en los textos de la mayoría de los cantautores cubanos se caracterizan por poseer un registro más amplio que lo designado hasta ahora. Debido a ello, la difusión está vinculada al lenguaje literario, a diferencia de los fraseologismos, que son más característicos del lenguaje popular.

La lingüista rusa Cherdántseva (1980) propuso el concepto de “motivación metafórica” como “una particularidad característica de las unidades fraseológicas. Esta cualidad es competencia lingüística de los hablantes de una determinada lengua”. Basándonos en esta teoría y observando, por una parte, el poemario de los cantautores de la Nueva Trova Cubana que dispone de un caudal fraseológico en el que abunda la metáfora y, por otra parte, el público que asiste a sus recitales, acostumbrado a la percepción de este tipo de fraseologismos –por tanto, con una competencia lingüística provocada por su propia motivación metafórica–, no es de extrañar que se produzca ese estado de comunicación tan particular, del que ya hemos hablado anteriormente, entre el cantautor y el oyente-receptor de su mensaje. Se establece un vínculo comunicativo que se estrecha, aún más, con la proyección musical de tipo *cantabile*<sup>14</sup> que los autores del citado movimiento le suelen proporcionar a sus temas. De hecho, los fraseologismos en este campo son propios de los estratos popular y conversacional del léxico. Pensemos, además, que todos los tipos de expresión entran en el significado de las unidades fraseológicas y les imprimen un matiz emocional, valorativo y estilístico.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, E. (1985). *El comentario de textos*. Madrid: Ediciones Castalia.
- BELLO VÁZQUEZ, F. (1997). *El comentario de textos literarios. Análisis estilístico*. Madrid: Paidós, p. 35.
- CARNEADO MORÉ, Z. y TRISTÁ, A. M. (1987). *Estudios de fraseología*. La Habana, Ediciones Academia de las Ciencias de Cuba – Instituto de Literatura y Lingüística, p. 10.
- CHERDÁNTSEVA, T. Z. (1980). *La lengua y su imagen*. Moscú: Universidad de Moscú, p. 84.
- CORREA, A. (1997). Entrevista a Silvio Rodríguez. En *New Herald*, Miami, nº de abril.
- FENÁNDEZ RETAMAR, R. (1970). *A quien pueda interesar*. México: Siglo XXI Editores, p. 24.
- LEÓN, A. (1984). *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, p. 188.
- MATEO, M. (1988). *Del bardo que te canta*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 217–218.
- SANZ, J. (1995). *Silvio, memoria trovada de una revolución*. Valencia: La Máscara, p. 4.

SERRANO, M. (1996). Entrevista a Silvio Rodríguez, en el diario *La Tercera*, México D. F., 22 de septiembre.

SPITZER, L. (1970). *Études de style*. Paris: Gallimard.

## NOTAS

- 1 Sanz, Joseba: *Silvio, memoria trovada de una revolución*. Valencia, La Máscara, 1995, p. 4.
- 2 León, Argeliers: *Del canto y el tiempo*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 188.
- 3 Mateo, Margarita: *Del bardo que te canta*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, pp. 217–218.
- 4 Relación comunicativa que el texto establece entre el emisor y el receptor.
- 5 La prueba está en que la lectura de una partitura nunca “elucida” totalmente una obra, aunque con ella se informe al oyente. El propio compositor no desca tanto la ejecución, sino que quiere saber cuál es el resultado.
- 6 Vocablo con una sonoridad específica que ocupa un lugar determinante en la musicalidad que subyace en un verso.
- 7 Spitzer, Leo: *Études de style*. Paris, Edic. Gallimard, 1970.
- 8 Bello Vázquez, Félix: *El comentario de textos literarios. Análisis estilístico*. Madrid: Paidós, 1997, p. 35.
- 9 Serrano, Margarita: “Entrevista a Silvio Rodríguez”. *La Tercera*, México D. F., 22 de septiembre de 1996.
- 10 Correa, Armando: “Entrevista a Silvio Rodríguez”. *New Herald*, Miami, abril de 1997.
- 11 Alarcos Llorach, Emilio: *El comentario de textos*. Madrid: Ediciones Castalia, 1985.
- 12 Carneado Moré, Zoila y Tristán, Ana María: *Estudios de fraseología*. La Habana: Ediciones Academia de las Ciencias de Cuba – Instituto de Literatura y Lingüística, 1987, p. 10.
- 13 Cherdántseva, T. Z.: *La lengua y su imagen*. Moscú: Universidad de Moscú, 1980, p. 84.
- 14 En italiano significa “cantable”. Obra musical con una melodía y texto tan asequible al oído que puede cantarse fácilmente.