

**LAS GUARACHAS DE “EL GUAYABERO”:
CRÓNICA POÉTICA DE LA CUBA CONTEMPORÁNEA¹**

Ana Chouciño Fernández
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

La guaracha, como otras manifestaciones de la cultura oral americana, no ha recibido una justa atención crítica, a pesar de ser un género destacadísimo en la producción popular de Cuba y el Caribe, carencia que este trabajo pretende paliar. Enraizada en el cruce de las tradiciones culturales indígena, hispana y africana, y ligada al proverbial choteo cubano, la guaracha ha recorrido un largo trayecto desde sus inicios en el teatro bufo hasta hoy, fundiéndose con otras modalidades lírico-musicales como muestra de su versatilidad y capacidad de adaptación a los tiempos. Se ilustran las características poéticas de este género a través del análisis de algunas letras de Faustino Oramas “El guayabero”, quien alcanzó una notable popularidad en toda Cuba a finales del siglo XX.

Palabras clave: guaracha, Faustino Oramas, música popular cubana, teatro bufo.

Abstract

Similar to other manifestations of oral tradition in American culture, the guaracha has not received its deserved attention from critics, despite being an incredibly prominent genre of popular production in Cuba and the Caribbean. It is this lack of attention that this article intends to remedy. Rooted in the intersection of Indigenous, Hispanic, and African cultures and bound to the proverbial Cuban banter, the guaracha has journeyed from its beginnings in the bufo theatre to its current merging with other lyrical-musical forms, demonstrating its versatility and ability to adapt with the times. Through analyses of lyrics by Faustino Oramas – also known as “The guayabero” – who reached noteworthy popularity throughout Cuba at the end of the 20th century, the poetic characteristics of the genre shine through.

Keywords: guaracha, Faustino Oramas, Cuban popular music, “bufo” theater.

¹ Trabajo vinculado con el proyecto de investigación *El discurso no lírico en la poesía contemporánea: espacios, sujetos, hibridación enunciativa, medialidad*, con financiación pública del Ministerio español de Ciencia e Innovación (FFI2009-12746).

I. Introducción

La importancia de la cultura oral en América Latina es un hecho que viene siendo reconocido desde hace ya varias décadas. Si en el área de la crítica literaria han sido numerosos los aportes que han puesto de relieve el peso de las expresiones indígenas, el testimonio, el género gauchesco o la poesía conversacional, desde la teoría cabe destacar los estudios que conciben la oralidad como una marca de la heterogeneidad de las literaturas latinoamericanas o como una forma de economía cultural. Por otro lado, no son menos importantes los acercamientos que han sabido ver que lo oral no representa necesariamente lo puro y lo estable frente a la modernización avasalladora de la tecnología. Me refiero particularmente a las bien conocidas teorías de Antonio Cornejo Polar, Martín Lienhard, Ángel Rama, Néstor García Canclini o Carlos Pacheco, investigadores que han demostrado que la cultura latinoamericana es un área especialmente propicia para el estudio de las manifestaciones artísticas de la palabra². Aunque es cierto que algunas formas orales, como la canción popular, aún se encuentran con resistencias a la hora de ser calificadas como literatura, no lo es menos que son cada vez más numerosos los trabajos académicos que las analizan desde los más variados puntos de vista³.

Fueron justamente los caminos abiertos por Cornejo Polar los que llevaron a muchos otros investigadores a profundizar en el estudio de aquellos sistemas literarios que han sobrevivido al lado del culto o que se han entreverado con él, fenómeno frecuente, en especial a partir de los años 70 del siglo pasado. Piénsese, por ejemplo, en cómo la intertextualidad con la canción popular ya sea bole-

² “Pocos espacios culturales más fecundos para los estudios de la oralidad como el latinoamericano” (Pacheco 60).

³ Entre la nutrida bibliografía dedicada al tema en la última década pueden mencionarse el volumen *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, que recopila trabajos con muy diversos enfoques; el artículo de P. Mohammed sobre la canción popular en Trinidad y Tobago; los estudios de Margit Frenk o Antonio García de León sobre poesía y música en el período colonial; o el libro sobre boleros cubanos cantados por mujeres de Yolanda Novo y María Rábade. También fue un referente el estudio de Serge Salaün sobre el cuplé publicado en los 90. Véase bibliografía final.

ro, tango, o guaracha se convierte en un asunto clave de las narraciones de Cabrera Infante, Manuel Puig o Luis R. Sánchez. Menor curiosidad académica ha suscitado el caso opuesto: el del poema o canción que tiende a incorporar las marcas de narratividad y que se hace eco de historias y anécdotas.

El examen de las letras de canciones populares implica, de entrada, un reto para el crítico literario, porque, en general, éstas no responden a las mismas características de los textos de la alta literatura⁴. No obstante, comparto la apreciación de Carlos Pacheco cuando apunta que “sin abandonar necesariamente su propio oficio, el investigador literario siente la necesidad de ampliar su radio de acción [...] para no dejar que las fronteras profesionales coarten su acceso a la riqueza de la realidad” (Pacheco 69-70), una realidad en la que, junto a la literatura más académica y erudita, están presentes “otras formas de la producción estética verbal, aun cuando su calificación como literatura se encuentre aun con resistencias, como es el caso de la canción popular tanto urbana como rural” (Pacheco 69). La canción constituye uno de los registros más efectivos para conservar y difundir una expresión y una visión de mundo propias del momento y del espacio en que es compuesta⁵. Su posible eco y recepción entre el público puede tomarse como indicador fiable de la idiosincrasia de un colectivo en un momento dado. Por estas razones, la canción popular se convierte en un corpus sumamente interesante para los estudios de la cultura⁶.

⁴ John Fiske, una de las voces más autorizadas en los estudios de la cultura popular, reprocha a cierto sector de la crítica literaria el menosprecio mostrado hacia los textos populares por su naturaleza excesivamente repetitiva y su esencia efímera como objetos de consumo cultural. Por el contrario, este estudioso de la cultura popular resalta lo “productivo” del análisis del sentido de este tipo de textos (Fiske 106-125).

⁵ El enfoque semiótico-comunicativo considera texto “cualquier vehículo de un significado global, ya sea un rito, una obra de arte figurativa o bien una composición musical”. Según este modelo, la cultura es un mecanismo colectivo de conservación y elaboración de informaciones (Segre 159-161).

⁶ Esto opinan algunos críticos: “The field of cultural studies and, within this, popular music in particular, offer the opportunity both to explore and to appreciate continuity and change [...] I think that song traditionally reflect the moods, ideas and feelings that people have about the things that concern them at any period” (Mohammed 36-39).

En este trabajo se analiza un popular género literario-musical cubano ciertamente poco estudiado: la guaracha; y se ilustra con una serie de letras del compositor Faustino Oramas, “el Guayabero”. ¿Por qué la guaracha? Porque consiste en un discurso a medio camino entre la poesía y la crónica de la realidad y es, por tanto, paradigma de la hibridez que caracteriza a gran parte de la literatura latinoamericana. ¿Y por qué las de Faustino Oramas? Porque se escriben en una época particularmente relevante desde el punto de vista social e histórico, el llamado “periodo especial”, durante el que Cuba vivió una situación crítica. Las canciones de Oramas, cargadas de agudeza e ingenio son el mensaje que este juglar contemporáneo envía al público con propósito a la vez lúdico e instructivo: lúdico porque realiza una crónica humorística de la vida diaria cubana en la dura década de los 90; e instructivo, porque el contenido tiene el claro propósito de corregir las conductas sociales poco ejemplares. El público acepta de buen grado la crítica de las costumbres y experimenta una especie de catarsis colectiva que “resuelve” las situaciones difíciles o comprometidas a través del humor.

Pero, antes de ahondar en el sentido de las canciones de “El guayabero”, no puede obviarse una reflexión acerca de la cuestión genérica. Si se examinan como poemas, se observa en las letras de Oramas una cierta desviación del modelo de poesía extendido por la modernidad y que se corresponde con el concepto más tradicional de lírica. El discurso poético lírico se distingue por su potencial oral y performativo, por una frecuente recurrencia a las composiciones relativamente breves, la versificación, la manifestación de una conciencia individual introspectiva, así como por la expresión subjetiva de emociones y percepciones, todo lo cual implica la práctica desaparición de los desarrollos narrativos y de los rasgos asociados al dialogismo y la *heteroglosia*⁷. Justamente en línea opuesta, la poesía no lírica vendría a ser aquella que “acentúa la prioridad de marcas discursivas como la narratividad y el dialogismo [...] que rompe con cualquier discursividad y performatividad inscritas en lo privado [...] y que explora, en cambio, lo público, los conflictos, el diálogo y la interacción directa (Casas Vales 7).

⁷ Para una comprensión histórica y delimitación del género lírico véase el artículo de Werner Wolf que se incluye en la bibliografía final.

La canción popular, compuesta para ser interpretada con acompañamiento de instrumentos musicales, representa probablemente la quintaesencia de lo que se entiende generalmente por “lirica”. Sin embargo, como demuestran las letras de las guarachas, el discurso de la canción atesora muchas modalidades, además de la expresión de las emociones del yo.

Las de Faustino Oramas son composiciones por lo general breves, con estructura versal y estrófica. Sin embargo, se desvían de las características atribuidas a la lírica en la medida que contienen abundantes referencias a la realidad cotidiana y no idealizada, utilizan un lenguaje prosaico, cargado de expresiones coloquiales y no están concebidas para su lectura individual, en silencio, sino para su disfrute colectivo. Al mismo tiempo, estas canciones dan entrada a la participación de un coro que sirve de contrapunto a la voz del intérprete, o recogen perspectivas ajenas a la del hablante, incorporando así cierto grado de dialogismo. Como se verá, las canciones de Oramas –y otro tanto puede decirse de otros textos de guaracha– emplean sin reparos elementos indicativos de temporalidad y causalidad, mucho más propios del género narrativo. En muy contados casos recurre la guaracha a letras que centran el interés en la subjetividad del yo⁸. Si los géneros no pueden ser categorías limitantes, sino instrumentos teóricos flexibles que permitan una comprensión lo más nítida posible de las obras, las guarachas son textos híbridos entre la poesía lírica y la crónica de la realidad, como se intentará explicar.

II. El género *guaracha*

La palabra, cantada, o recitada con acompañamiento musical, está en el origen de la poesía y signó sus primeras manifestaciones en las literaturas europeas. Habría, pues, que remontarse, si de música y poesía popular se trata, a un pasado de trovadores y juglares que hoy, salvando las distancias temporales y espaciales, encuentra cierta equivalencia en los cantautores, copleros e intérpretes varios de la música popular actual. Durante la Edad Media, los juglares eran los

⁸ En suma, estas letras acusan la mayor parte de las características señaladas por Carmen Alemany para la poesía coloquial hispanoamericana (67).

encargados de memorizar y difundir las hazañas de los héroes y los hechos relevantes que afectaban a la comunidad, contribuyendo a crear y consolidar el espíritu nacional. Con el correr del tiempo, el desarrollo del género historiográfico eclipsó a la canción épica y, con ella, a la figura del juglar. La historia pasó a ser objeto del registro escrito, mientras que la profesión de juglar fue derivando hacia espectáculos de diversa índole, aunque destinados en su mayor parte al entretenimiento, el disfrute y el ocio del público. La tradicional unión entre música y poesía popular en la literatura hispánica alcanzó un punto álgido en el Siglo de Oro de la mano de aquellos que fueron tan cultos sonetistas como hábiles compositores de villancicos, romances y jocosas letrillas: recuérdese la riquísima vertiente de la poesía popular de Góngora, Quevedo o Lope.

Del traslado de la canción y la poesía popular españolas a tierras de América, tema profusamente estudiado, destaca la fuerza con la que arraigaron en el Nuevo Mundo formas como el romance o la décima, particularmente esta última. Según Trapero y Esquenaci “la décima espinela, por sus rimas repetidas y artísticamente dispuestas y por la armoniosa disposición de sus acentos, se convirtió pronto en el metro preferido de la poesía popular americana (y especialmente cubana)” (36). Es la estrofa más frecuente en la música campesina improvisada y se pueden encontrar también otras canciones, como las guarachas, compuestas en este metro. Si bien la poesía popular dejó huella en toda América, y se conocen múltiples versiones de romances y coplas españoles en el Continente, en el área caribeña alcanzaron una relevancia particularmente considerable:

La vinculación muy evidente, por ejemplo, entre la literatura culta del Siglo de Oro (digamos que de 1560 a 1650), y la lírica popular se halla también fuertemente relacionada con la música y no se explica para nada sin ella: pues tanto para los autores de ese siglo (y los anteriores) como para los versadores populares de hoy, no se concibe la poesía si no es, a la postre, cantada [...] siguiendo la profunda tradición de los juglares y los trovadores que caminaron durante siglos por Europa y que luego se embarcarían a América (García de León 56).

Así pues, las gentes del pueblo conservaron las formas de la poesía tradicional y las fueron transformando con temas novedosos que iban desde la naturaleza americana a las luchas por la independencia,

con nuevos acompañamientos instrumentales, con ritmos y tonos criollos⁹. Y mientras este “aplatanamiento” de la lírica popular española sucedía en las calles, en los teatros –lugares de entretenimiento decimonónico por excelencia y muy del gusto popular– se producían otras significativas aclimataciones de los géneros dramáticos peninsulares como sainetes y entremeses.

La guaracha es una de las modalidades más conocidas de la composición musical en Cuba¹⁰. Ejemplo claro de hibridez artística, en ella convergen la mencionada herencia hispánica y el aporte africano que tuvieron su encuentro más intenso en el Caribe, donde vinieron a confluir con la canción indígena, que ya presentaba una estructura similar a la de la guaracha (de estribillo y copla) además de ostentar una función de carácter social y participativa. La presencia en América de estos elementos culturales ha sido señalada por diversos estudiosos de la música latinoamericana y caribeña, si bien no todos coinciden acerca de la importancia de sus influencias¹¹.

⁹ Ya no eran los juglares medievales en sentido estricto, pero sí músicos bohemios los que a fines del siglo XIX recorrían la ciudad de Santiago de Cuba interpretando canciones en cualquier plaza. Ellos fueron, precisamente, el origen de la “trova tradicional”, o “vieja trova cubana” precedente de la más conocida “nueva trova” nacida en los años 70 del siglo XX.

¹⁰ El Diccionario Harvard de Música da la siguiente definición de esta modalidad: “Una canción y un género de música danzada cubano, prominentes en los espectáculos teatrales del siglo XIX y un elemento importante de los repertorios de los conjuntos urbanos de danza popular en el siglo XX. La guaracha moderna destaca por sus textos pintorescos y a menudo satíricos. Está escrita en un compás binario moderadamente rápido, y al igual que otras formas de danzas populares cubanas, está integrada por varias secciones, con inclusión de pasajes instrumentales a solo y en grupo (eg. para metal y teclado), versos para el solista vocal e intercambios pregunta-y-respuesta entre un solista que improvisa y el coro”.

¹¹ En el ensayo que cito por su 3ª edición, *Música cubana. Del Areyto a la Nueva Trova*, (1ª edición de 1981) Cristóbal Díaz Ayala explica tanto la presencia y características de las canciones de los taínos, grupo que habitaba en las islas del Caribe antes de la llegada de los españoles, como la irrupción masiva, en el siglo XVII, de la música y las voces de los esclavos africanos llevados al Nuevo Mundo para suplir la exterminada mano de obra indígena. En cuanto a las primeras, no debe pasar desapercibido el hecho de que, como sucede también en la guaracha, “esa música fue eminentemente vocal, en forma antifonal (o sea, un solista a quien responde y /o repite el coro) y estrechamente ligada a la dan-

En cuanto a la cuestión temática, las guarachas giran en torno a aspectos diversos de la realidad y la vida cotidiana: tipos, costumbres, modas chocantes o hechos relevantes con eco social, tratados siempre en tono jocoso. En cuanto a la forma, las guarachas adoptan el modelo de la canción con intervenciones sucesivas y alternas de intérprete y coro, a menudo siguiendo el patrón de pregunta y respuesta.

Entre los estudios, ya clásicos, pero aún de obligada referencia en el campo musical, se encuentra el ensayo de Alejo Carpentier *La música en Cuba*, publicado por vez primera en 1946. El autor de *El siglo de las luces* señala la relación de la guaracha con los bailes populares que abundaban en la Habana a finales del siglo XVIII y con el teatro bufo cubano:

Lo importante es que en los precisos momentos en que el sainete y la tonadilla escénica pierden su fuerza y vigencia, nace de una fusión y trans-

za” ni tampoco el acompañamiento de “güiros sonajas o maracas” (17-18). Por lo que respecta a la segunda, apunta Díaz Ayala que el componente africano contribuyó de modo decisivo a la transformación de la música caribeña “aunque no hay datos exactos muchas autoridades coinciden en que ésta es la época en que junto a los instrumentos traídos de Europa, empiezan a sonar cada vez más, tambores procedentes de África o reinventados en la América” (25).

Por su parte, las autoras de, *Música latinoamericana y caribeña*, clarificador estudio sobre los complejos genéricos de la música latinoamericana, Zoila Gómez y Victoria Eli Rodríguez, advierten que, a pesar de no llegar –por tratarse de pueblos con menos años de historia– al desarrollo artístico de incas, mayas o aztecas, los indios antillanos no carecieron de interesantes aportes musicales como el areíto. Estas musicólogas entienden que las manifestaciones indígenas no influyeron en la actual música latinoamericana porque “con el cruel exterminio de su población autóctona también fue borrada su música del panorama cultural” (39). Sin embargo, su argumento resulta contradictorio, pues, al mismo tiempo, describen los areítos como cantares acompañados de baile, cuyas características serían la “forma responsorial o antifonal (de estribillo y copla) entre el tequina (guía) y el coro; el carácter social, masivo, de participación; y el valor como tradición, porque por transmisión oral recitaban todas sus historias y cosas pasadas” (37).

Tanto estas autoras como Díaz de Ayala recurren a fuentes bien autorizadas como los cronistas de Indias o Fernando Ortiz, pero interpretan las influencias indígenas en la música caribeña de modo distinto. En mi opinión, esa herencia se deja ver, como mínimo, en la estructura de pregunta-respuesta de aquellos areítos y en la pervivencia de los instrumentos musicales antes mencionados.

formación de ambas, el teatro bufo cubano [...] Covarrubias fue el padre del teatro bufo cubano¹². Familiarizado con el teatro ligero español, comprendió muy pronto que los personajes que animaban entremeses, sainetes, zarzuelas y tonadillas, podían ser sustituidos por tipos criollos [...] dando entrada a la música popular del país [...]. La seguidilla, el villancico, el aria tonadillesca, han cedido su puesto a la guajira, la guaracha, a la décima campesina, a la canción cubana, cuando no a ciertas composiciones más libres, que pretenden expresar el carácter de los negros *cheches*, horros o de nación, así como el de los *negritos catedráticos*, erigidos en tipos tradicionales, equivalentes al *roto* chileno, al *pelado* mexicano (Carpentier 207-211).

La génesis teatral de la guaracha explica su vistoso vestuario, compuesto por coloridas camisas con mangas de faraloes para los hombres y faldas largas de cola, también de volantes, en el caso de las mujeres. Esta indumentaria, que comenzó siendo en el teatro una parodia de la forma de vestir extravagante de los llamados negros “guapos” o “curros” (población urbana de origen africano), llegó a internacionalizarse como vestuario típico de las agrupaciones musicales de Cuba, especialmente durante las décadas de los 20 y 30¹³. La gracia y el desenfado del vestuario “guarachero” lo convierten en uno de los componentes más interesantes de su aspecto performativo, ya que contribuye a reforzar el clima lúdico y carnavalesco propio de estas canciones.

Pero, si al principio las guarachas se cantaban en el teatro, ya fuera integradas en las representaciones o bien entre los actos, esta modalidad de canción se independizó del teatro bufo y se extendió fuera de los escenarios. La musicóloga María Teresa Linares señala que “El pueblo también cantaba guarachas. Este estilo de canción con ritmo rápido, siempre recogió el choteo criollo, el hecho político o el tipo del pueblo, que se descreía de forma picaresca” (Linares 36). Los primeros años del siglo y los locos años 20 vieron el triunfo de la guaracha en la calle. Hacia finales de los años 30 llegó a fundirse con otras modalidades de la música popularailable como el son, en lo que se conoció como “guaracha-son” al que ocasionalmente

¹² Francisco Covarrubias (nacido en 1775) el “caricato” habanero, fue uno de los principales responsables de la aclimatación y modificación de géneros que habían perdido todo su auge en la Península, y construyó con los elementos vitales de aquellos, el teatro típico criollo. La anotación es mía.

¹³ Descripción tomada de Robin Moore (93).

se le añadieron otros elementos, como el denominado “montuno” (verso que repite el coro tras cada una de las frases del intérprete). En algunos casos la fusión de los estilos los hizo difícilmente discernibles. Según sostiene Tony Evora:

La guaracha es un género muy movido y apreciado por los cubanos por su letra picaresca o burlona. Musicalmente tiende a confundirse con el nuevo son de los años 40, y no hay dudas de que una ha tomado elementos del otro y viceversa. Sin embargo, la guaracha suele ser bastante más rápida que el son y aunque hay sones con letras muy alegres, el texto de la guaracha suele ser más superficial y disparatado [...]. Desde sus inicios fue portavoz del espíritu festivo y satírico del criollo (Évora 188).

Es en esta época, los años 40, cuando Miguel Matamoros fijó la primera sección extensa descriptiva de la guaracha-son en su célebre canción “Son de la loma” y se produce la difusión del género en radio, cines y salones de baile. Comienza, asimismo, la carrera artística de uno de los conjuntos que más se destacaron por la interpretación de este estilo cancioneril, los Guaracheros de Oriente. Pero se considera la década de los 50 como la época dorada de la guaracha y la guaracha-son. En esta etapa se inventó la variedad llamada “guapachá”, de esta sale la palabra “guapachoso”, sinónimo de fiestero y alegre en el español de Cuba. La evolución ha sido muy considerable y la crítica insiste en ello:

No hay que confundir las guarachas de aquella época con esa tonada musical a la que hoy día y que es cantada cotidianamente. Tenían aquellas un ritmo completamente distinto y es lo que podemos llamar un diálogo musical entre las guaracheras y los guaracheros; estos vestidos con sus camisas alforjadas, pantalón blanco y lustroso botín; ellas con pañuelo a la cabeza y otro que ponían detrás de los hombros y luciendo esas vistosas batas que aun hoy vemos en algunas estampas criollas que nos brinda la televisión (Robreño 28).

En los 60 y 70, la guaracha decayó, víctima de la política revolucionaria, empeñada en promover la música menos comercial y más reflexiva, pero volvió a tener un nuevo auge a partir de la década de los 90, con compositores como Pedro Luis Ferrer, Alejandro García Villalón “Virulo” o Faustino Oramas “el guayabero”.

III. Las guarachas de Faustino Oramas “El Guayabero”

Faustino Oramas Osorio, “El Guayabero” (1911-2007) nació en Holguín, la zona oriental de Cuba. Se integró en el septeto “La Tropical”, antes de formar su propio grupo. Comenzó a componer canciones de tono picaresco acompañándose de instrumentos tradicionales como el tres o las maracas a partir de la década de los 40. El llamativo aspecto de este juglar contemporáneo era, en sí mismo, toda una puesta en escena que sabía explotar con habilidad: flaco y de notable estatura, el Guayabero se presentaba ante su público vestido con un anticuado sombrero *chevalier* al modo de los “negros catedráticos” del teatro popular e interpretaba sus humorísticos sonos con gesto serio, casi hierático. Faustino Oramas se inspiraba en la propia idiosincrasia cubana, en aquellas escenas, situaciones y personajes que pudieran ser objeto del conocido “choteo cubano”: tal como lo definiera Jorge Mañach “burla de toda forma no imperativa de autoridad” (41)¹⁴. El juego con el doble sentido y la invitación a la audiencia a completar sus insinuaciones a través de medias palabras o de rimas (“el doble sentido lo pone usted”, era una frase que gustaba repetir) fueron las características más notables de unas canciones que le dieron fama por toda la isla.

Las dos composiciones que nos ocupan pertenecen al álbum titulado “El guayabero”, lanzado por la discográfica cubana EGREM en 1996, en pleno periodo especial. Con este eufemismo se refieren en Cuba a la etapa posterior a la caída del bloque comunista, sucedida en 1989. A partir de aquel momento cesó toda ayuda que la Isla, permanentemente dependiente del exterior, recibía de la antigua Unión Soviética y Europa oriental. La situación condujo al país a un estado de desabastecimiento, durante la década de los 90, que afectó incluso los artículos de primera necesidad y que obligó al gobierno, entre otras cosas, a la apertura al turismo internacional y a la adopción de un sistema monetario dual de pesos cubanos para los isleños y pesos convertibles para los turistas. Todas estas medidas vi-

¹⁴ En parte, tiene el choteo ese mismo espíritu rebelde que inspiró la cultura carnavalesca. Según Mijail Bakhtin, el carnaval era, en su manifestación medieval, una forma de subvertir temporalmente el orden establecido y ofrecía una visión del mundo deliberadamente extra-oficial, enteramente ajena a los estamentos de control como la iglesia o el Estado.

nieron a añadirse a otras adoptadas muchos años atrás, tales como la cartilla de racionamiento o “libreta”. Este procedimiento de distribución de alimentos y productos considerados básicos entre los cubanos –como el arroz, los frijoles, el azúcar, el café o el tabaco– ha estado en vigor desde 1962 y cuesta al gobierno de Cuba casi 100 millones de dólares al año. Precisamente el de la libreta es el motivo de la primera de las guarachas analizadas:

“Siempre en la cola”

(Estribillo)

¿A quien tú le alquilas libreta?
Yo siempre te veo en la cola
¿De donde tú sacas libreta?
Que siempre te veo en la cola
¿A quien tú le pides libreta?
Yo siempre te veo en la cola
¿De donde tú sacas libreta?
Que siempre te veo en la cola

Siempre la misma carita
La ves mañana y ahora (bis)
No sé como se la arreglan
Para estar siempre en la cola
¿Tú ves?

Estribillo

Como ayer te vi cariñito
Siempre te veo en la cola
¿De donde tú sacas libreta
Que siempre te veo en la cola?

Te vi en la venta anterior
Y te vuelvo a ver ahora (bis)
¿A quien le alquilas libreta
Para meterte en la cola?
¿Tú ves?

Estribillo

Detrás de mujeres de estas

No hay hombre que la comprenda
(bis)

Cada vez que va a la tienda
Se le pierde la libreta
¿Tú ves?

Estribillo

Esta vida es muy bendita
Te voy a decir por qué
Le vino a traer café
A su pobre mujercita
Creyendo que su mujer
estaba en la marquesita
Y se equivocó el señor
Andaba por la finquita
¿Tú ves?

Estribillo

Qué mujer más laboriosa
Se ha metido a agricultora
¿Tú ves?

Estribillo

Voy a tener que divorciarme
No soporto más la cola
¿Tú ves?

Estribillo

No puedo con mi mujer
Siempre se va pa la cola
¿Tú ves?

Las distintas partes de esta canción —estructurada en estrofas de ocho, cuatro y dos versos, seguida de la interrogación retórica “¿tú ves?”— vienen determinadas por la percepción que el hablante tiene del comportamiento de la mujer: como la esposa que espera su turno en una fila pasa demasiado tiempo en la calle, termina por engañar al marido.

En la primera parte de la guaracha la figura más destacada es la reiteración. Los ocho versos que la componen funcionan como estribillo consistente en una pregunta del coro “¿de dónde tú sacas libreta?” seguida de la respuesta o verificación por parte del solo “que siempre te veo en la cola”. Tanto en el plano fonético-fonológico como en el sintáctico la constante repetición de la fórmula de pregunta-respuesta, con ligeras variantes, imprime a la canción un ritmo monótono que subraya lo reiterado de un comportamiento que provoca la sorpresa del hablante “no sé cómo se la arreglan”. El plano semántico pone el énfasis en la habilidad de la mujer para saltarse las normas, tema central de la composición. El uso de diminutivos como “carita” o “cariñito” que se asocia con la inocencia infantil, son un recurso irónico al estar referidos aquí a prácticas picarescas propias de los adultos menos ingenuos.

En la segunda parte, que comienza en el verso “detrás de mujeres de estas”, las figuras retóricas más destacadas son el contraste y el eufemismo. La oposición hombre/mujer desplaza la atención hacia el debate de géneros, dejando de lado el asunto del racionamiento de víveres: las idas y venidas de la mujer provocan su “pérdida de libreta”, frase eufemística para referirse a su conducta censurable. La carga semántica del verbo *perder* asociado a la mujer no puede pasarnos desapercibida por su larga presencia en el imaginario popular (la doncella que pierde un anillo, una cinta, un sombrero etc). El discurso acentúa el tópico sexista de que la mujer debe permanecer en su casa. Las largas colas de racionamiento son el medio de conseguir alimento, pero también sirven de excusa para chotear al marido. Cuando éste, ingenuo, acude a buscarla confiadamente (lo que se expresa por medio de la metáfora “le vino a traer café”) la esposa se ha ido a la “finquita”, otra expresión con alta connotación sexual en el repertorio de tópicos populares como ir al mar, ir al monte, ir al campo (recuérdense, por ejemplo, los primeros versos

del famoso poema “La casada infiel” de García Lorca “Yo me la llevé al río”). De nuevo, el hablante por medio de la ironía (con calificativos como “laboriosa” y diminutivos como “mujercita”) se burla de la simpleza del hombre ante la picardía de la mujer.

En la última parte de la canción se exponen las consecuencias de la anterior oposición hombre/mujer: la mujer persiste en su conducta descarriada. Se pone de manifiesto la fuerza del doble sentido de las palabras a través de la polisemia del vocablo “cola”: si la primera parte indica a la “fila para esperar el turno”, en la sección final remite al órgano sexual masculino, una de sus acepciones eufemísticas¹⁵. El registro lingüístico de la guaracha sería, por tanto, altamente eufemístico, y diferiría en esto de lo que Bajtín denomina “lenguaje familiar de la plaza pública” (Bajtín 21), caracterizado por el uso frecuente de groserías que en la guaracha se sustituyen por otras expresiones de doble sentido. La mujer siempre se va “pa la cola”, en otras palabras, busca sexo con hombres y el marido concluye que sólo podrá salir de esta situación con el divorcio. La ironía y la comicidad llegan a su punto álgido cuando el oyente asocia la primera parte, el contexto del racionamiento, con la parte final, la búsqueda de la satisfacción sexual, dos situaciones que, por parecer totalmente incompatibles, provocan risa al ser relacionadas (lo que los psicólogos denominan “disociación”).

La audiencia, incluso el sector femenino de la misma, acostumbrada al conocido choteo, tolera el contenido sexista por lo humorístico del planteamiento. Por esta razón, la canción popular es, en numerosas ocasiones, una forma engañosamente inocente de arraigo y difusión de tópicos sexistas. Con todo, el contenido humorístico de las mismas ayuda a liberar las tensiones propias de los momentos complicados. En referencia a los efectos del choteo cubano explica Mañach:

Al par que uno de los grandes padecimientos del cubano, la burla crónica ha sido una de sus grandes defensas. Le ha servido de amortiguador para los choques de la adversidad; de muelle para resistir las presiones políticas

¹⁵ Bajo la entrada “cola” del diccionario de eufemismos de Mauro Rodríguez Estrada, página 36, se recogen las siguientes acepciones: 1- el ano. 2.-los genitales (pene, vagina, vulva). 3.- Las nalgas. Refleja la tendencia a nombrar las partes “privadas” del cuerpo recurriendo a otras que están cerca.

demasiado gravosas y de válvula de escape para todo género de impacencias. En otras palabras, ha sido entre nosotros un descongestionador eficazísimo. Como su operación consiste en rebajar la importancia de las cosas, es decir, en impedir que éstas nos afecten demasiado, el choteo surge en toda situación en que el espíritu criollo se ve amargado por una autoridad falsa o poco flexible (Mañach 65-66).

Por otra parte, la interpelación directa a los oyentes por medio de la pregunta repetida “¿tú ves?” parece invitar a asumir como normales tanto los tópicos sexuales (la mujer, mejor en casa) como la picaresca que se produce en las colas de abastecimiento. En ningún otro país la libreta de racionamiento ha pervivido durante tantos años como en Cuba, una medida de excepcionalidad que se ha cronificado. En este sentido, por el expediente del gracejo y el humor, la canción popular se convierte en un instrumento para liberar las tensiones de un colectivo y difundir tópicos sexistas como y consolidar el estado de cosas institucionalizadas.

Las circunstancias en las que el ciudadano de la Cuba posrevolucionaria ha acudido al ingenio para sortear las dificultades son, como puede presumirse, muy numerosas y variadas, si bien en muchos casos el empleo del mismo corresponde no tanto a una cuestión de supervivencia como a un simple comportamiento poco cívico. Este es el motivo que inspiró a Faustino Oramas la siguiente letra:

“El palito de la alcancía”

(Estríbillo con intervención de coro)
 Arandela a la guagua, no le echas más
 No le echas botones, no le echas más
 Pedacitos de plomo, no le echas más
 Arandela a la guagua no le echas más
 le echaban centavos, no le echas más

Para erradicar los males
 de esos cerebros malditos... (bis)
 ya se inventaron palitos
 en los ómnibus locales

Estríbillo

Le echaban medallas, no le echas más
 tuerquitas plateadas, no le echas más

chapitas de contadores, no le echés más

Hay a quien no le convenga
 Porque el palito no es duro... (bis)
 Pero pone en un apuro
 Al descarado que venga

Estribillo

Pedacitos de vidrio, no le echés más
 Le echaba arandelas, no le echés más
 Tocaba el anillo y no echaba ná

Quién sería el inteligente
 De ese cerebro tan rico... (bis)
 Que un palo tan chiquitito
 Enderece a tanta gente

Estribillo

Peseta para cuatro
 Que no pague el de atrás

Estribillo

De nuevo, la actitud picaresca, esta vez independiente de la condición de género, es el tema de la guaracha arriba transcrita. Se refiere a una costumbre bastante generalizada entre la población hace algún tiempo, y que consistía en arrojar todo tipo de quincalla en la hucha del autobús que, por el ruido, pudiese hacer creer que se trataba de monedas y así “chotear” al conductor, simulando que habían pagado el viaje. Para evitar el abuso, los chóferes idearon un sencillo pero eficaz método: decidieron tapar la ranura de las alcancías con un palo de tal modo que, lo que se arrojaba, quedaba en la parte superior y podía ser visto por el conductor y por otros pasajeros. Durante una larga temporada todos los autobuses de La Habana circularon con el palito en la abertura de la alcancía.

En alternancia con las estrofas de solo, de tradicional medida octosilábica, se presenta en este ejemplo un estribillo con epífora en final de verso: “no le echés más”. La función de este recurso paralelístico es insistir en el mensaje educativo que se pretende transmitir,

esto es, que los usuarios se abstengan de tirar objetos fútiles en la alcancía de la guagua y que se acostumbren a pagar su pasaje.

Otras figuras retóricas destacables en esta composición son la enumeración y la ironía. La primera compone un catálogo extenso de posibles chismes inútiles y absurdos que pueden usarse para la artimaña. Son tantos y de índole tan diversa que el recuento casi alcanza el grado de hipérbole (arandelas, piedritas, tuercas, chapas, pedazos de vidrio, etc). A través de la ironía el autor se mofa de la sencillez de la medida adoptada para impedir el engaño: no es necesario, como se afirma en la canción, ser “inteligente” y tener un “cerebro” rico, ni mucho menos maldito, para dar con un problema que se soluciona con un simple palo. Sin embargo, el efecto es radical, pues avergüenza a aquellos cuyo descaro les lleva fingir que pagan por otros viajeros: “peseta para cuatro/ que no pague el de atrás”. Pero el humor no se limita a destacar la pillería y el choteo de los pasajeros de la guagua: el empleo de las expresiones “no es duro” y “chiquitito” asociadas al objeto “palito” abre la posibilidad de la polisemia que, una vez más, apunta, en tono de chiste, al sexo masculino: el palito de la alcancía es comparado aquí con un órgano sexual blando (“no es duro”) y pequeño que, pese a sus reducidas dimensiones, es capaz de “enderezar” a muchos, o sea, puede corregir las malas costumbres sociales.

Se puede, por tanto, afirmar, que no son pocas las figuras retóricas propias del patrón lírico utilizadas por “El guayabero”. Sin embargo, la abundancia de expresiones de carácter coloquial como “cariñito”, “pa la cola” o “no echaba ná”, así como la aparición de palabras que denotan temporalidad, causalidad o finalidad como “ayer”, “anterior” “ahora” “porque” “para”, etc., separan a estos textos del género lírico en su acepción más extendida.

IV. Conclusiones

El estudio de las composiciones de carácter popular puede resultar altamente productivo para comprender la idiosincrasia y circunstancias de la comunidad donde surgen en la medida en que registran, conservan y difunden una expresión y una visión de mundo distintivas de la época y el lugar en el que fueron creadas.

La guaracha, como tantas otras manifestaciones de la cultura oral americana, a pesar de ser un género destacadísimo en la producción popular de Cuba y el Caribe, no ha recibido una justa atención crítica, carencia que es justo paliar. Enraizada en el cruce de las tradiciones culturales indígena, hispana y africana, y ligada al proverbial choteo cubano, la guaracha ha recorrido un largo trayecto desde sus inicios en el teatro bufo hasta hoy, fundiéndose con otras modalidades lírico-musicales como síntoma de su enorme versatilidad y capacidad de adaptación a los tiempos.

Entre los guaracheros de finales del siglo XX, Faustino Oramas alcanzó una notable popularidad en toda Cuba por la agudeza de sus composiciones en una época especialmente crítica para la Isla. Su ironía, sus alusiones eufemísticas, aunque jocosas, a los tópicos sexuales, pretenden desarmar y ganarse a la audiencia, más propensa a aceptar la crítica de sus costumbres cuando ésta se aborda de forma ocurrente e imaginativa. Sin duda, se percibe en estas letras el fuerte didactismo que tantas veces se ha hecho notar con respecto a la literatura latinoamericana, históricamente volcada en la construcción de ciudadanía.

Al mismo tiempo, estas letras obligan a considerar que algunos de los discursos poéticos populares concebidos, no para la lectura individual en silencio, sino para el disfrute colectivo en el momento de su interpretación, se encuentran ciertamente alejados de la idea de lírica extendida durante la Modernidad. En las letras de guarachas, además de la brevedad, la rima y el potencial oral y performativo, tienen también cabida lo anecdótico, la realidad externa, trazos de temporalidad y causalidad, el lenguaje corriente o cierto grado de dialogismo. Mediante estos recursos Oramas construye la anécdota que convierte sus canciones en pequeñas historias o crónicas de la vida diaria de Cuba, de la realidad, nada idealizada, pero llena de humor, de sus calles y sus gentes. En definitiva, “El guayabero”, observador de la vida diaria cubana, restituye a la figura del trovador-poeta actual el papel antaño desempeñado de cronista y de educador social. Sus canciones forman parte de las producciones culturales populares que procuran la convivencia social por medio de la más poderosa de las armas al alcance del hombre: el humor.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemaný Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El Contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Carpentier, Alejo. *La Música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. 3ª. ed.
- Casas Vales, Arturo. “La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público”. En *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*. Granada: Universidad de Granada, 2011 (En prensa).
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Del Areyto a la Nueva Trova*. Miami: Ediciones El Universal, 1993. 3ª ed.
- Esteban, Ángel, Gracia Morales, y Álvaro Salvador. *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Granada: Universidad de Granada y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2002.
- Évora, Tony. *Música cubana. Los últimos 50 años*. Madrid: Alianza, 2003.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London/New York: Routledge, 1989.
- Frenk, Margit. “Poesía y música en el primer siglo de la colonia”. En *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Mariana Maserá, coord. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México y Azul Editorial Barcelona, 2002. 17-39.
- García de León, Antonio. “La veta madre: vestigios del siglo de oro en la poesía cantada de Veracruz y el Caribe”. En *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Mariana Maserá, coord. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México y Azul Editorial, 2002. 53-70.
- Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez. *Música latinoamericana y caribeña*. Madrid y La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995.
- Linares, Ma. Teresa. *La música y el pueblo*. La Habana: Pueblo y Educación, 1974.
- Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. La Habana: La Verónica, 1940.
- Mohammed, Patricia. “Refining Gender Methodology: Studying Masculinity Through Popular Song Lyrics”. En *Caribbean Masculinities Working Papers*. Rafael L. Ramírez *et al.*, eds. San Juan: University of Puerto Rico, 2002. 33-55.
- Moore, Robin. *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*. Madrid: Editorial Colibrí, 2002.
- Novo Villaverde, Yolanda, y María Rábade Villar. *Te seguirá mi canción del alma... El bolero cubano en la voz de las mujeres*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008.
- Oramas, Faustino. *El guayabero*. Cuba: Egrem, 1996. Disco.
- Pacheco, Carlos. “Lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 42 (Lima-Berkeley, 1995): 57-71.
- Randel, Don, ed. *Diccionario Harvard de música*. Versión española de Luis Carlos Gago. Madrid: Alianza, 1997.

- Robreño, Eduardo. *Historia del teatro popular cubano*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad, 1961.
- Rodríguez Estrada, Mauro. *Creatividad lingüística. Diccionario de eufemismos*. México, DF: Ediciones Botas, 1990.
- Salün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Trapero, Maximiano, y Marta Esquenaci. *Romancero tradicional y general de Cuba*. Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Educación y Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello", 2002.
- Wolf, Werner. "The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization". En *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Eva Müller-Zettelmann y Margarete Rubik, eds. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005. 21-56.