



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DOCTORADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**—SOMOS PESE A TODO”,
EL HUMOR EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA,
ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CASOS:
LES LUTHIERS, CHAVA FLORES Y VIRULO.**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
EDDIE EYNAR RUÍZ – TREJO

TUTORA:
DRA. OLIVIA GALL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INTEGRANTES DEL COMITÉ TUTORIAL:
DRA. MÓNICA TOUSSAINT Y DRA. LUCÍA ÁLVAREZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D. F. AGOSTO 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*“Elegante ha de vestir
el cantor de serenatas,*

*Elegante ha de vestir
el cantor de serenatas
debe cubrirse las patas con un buen par de...
calzado de fibra de cáñamo, con forma de sandalia,
muy común entre la gente de recursos muy modestos o de
baja condición.”*

EA: ¡Alpargatas!

*“El Explicao”¹
(Les Luthiers, 1976)*

*Quítame el pan, si quieres,
quítame el aire, pero
no me quites tu risa [...]
Mi lucha es dura y vuelvo
con los ojos cansados
a veces de haber visto
la tierra que no cambia,
pero al entrar tu risa
sube al cielo buscándome
y abre para mí todas
las puertas de la vida.
(Tu Risa)²
Pablo Neruda*

¹ Les Luthiers, *Mastropiero que nunca*, Volumen 5, 1979 (en directo) Acetato.

² Neruda, Pablo, *Poemas de amor de Pablo Neruda: antología*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 2004, pp. 135,136

Ese delicado sentido del humor³

Tratar el sentido del humor en cualquier ámbito de la vida, para algunos parece trivial, falto de interés y poco profundo, sin embargo, si se toma en cuenta la penetración que este tiene en la conciencia humana, debería ser tomado más en serio y así dársele la oportunidad para ser tratado de una forma más seria... Si el humor es cosa seria.

"Reímos para no llorar" ensaya Joseph Klatzmann para explicar la persistencia del humor judío aún en los momentos más dramáticos. Ya los sabios del Talmud reconocían las virtudes de la risa, o más precisamente de la risa sana (sakhaq) enfrentada a la risa burlona (laag), y en la misma dirección la ciencia nos explica en trabajos recientes la saludable liberación de endorfinas que desencadena la risa. Pero más allá de todas estas cuestiones, el humor es también un instrumento de expresión... que, al llegar a la síntesis... adquiere junto a la brevedad un carácter punzante e irreverente, incisivo como un bisturí.⁴

No es nada ajeno el reconocimiento del prójimo y de uno mismo en un chiste, o en una situación cómica, eso sin contar la buena vibra que nos dejan esas personas, que con buena vibra, nos hacen estar de buen humor, es tanto, que incluso se les extraña, porque poseen eso que los demás no saben explotar, y que lo hacen con tan buen ánimo que su presencia se vuelve inolvidable.

No es que sean el "chistosito" o ese nefasto personaje que se hace pasar por gracioso agrediendo a los demás para su propio mísero regocijo, sino esos que de buena fe, regalan una sonrisa y le dan al prójimo una opción incluso para reflexionar.

Es por eso que el sentido del humor es muy delicado y no cualquiera puede tratarlo, como menciona Susana Moscatel, editora de la sección Hey; de Milenio Diario, Es una línea tan delgada y tan compleja que el sentido del humor puede ser más controvertido que la religión y el fútbol juntos. Ahora, cuando el sentido del humor tiene que ver con la religión o el fútbol, mejor ni le entremos al tema. Lo que hace reír a uno, sin la menor duda hacer llorar al de enfrente y eso es una fórmula

³ Titulo prestado de la columna de Susana Moscatel: "*Ese delicado sentido del humor*", ESTADO FALLIDO, Susana Moscatel, Milenio Diario Ed. Nacional México D. F., 2013-05-22 • HEY!

⁴ Borches, Carlos, *El Humor es cosa seria*, La Ménsula, Recurrir al pasado con la mirada en el futuro, Noviembre-2007, Año 1 - Nº 3, La Ménsula es una publicación del Programa de Historia de la FCEyN (Facultad de Ciencias Exactas y Naturales). Editor Responsable: Eduardo Díaz de Guijarro. Director: Carlos Borches Diseño: Pablo G. González. Mail: mensula@de.fcen.uba.ar o programahistoria@de.fcen.uba.ar (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

para una explosión masiva cuando cierto tipo de circunstancias se dan.⁵

Y esa es la circunstancia que rodea a esta Latinoamérica nuestra, que ha transitado por la historia riendo, ironizando, satirizando las situaciones que le pesan pero que le permiten reflexionar sobre su andar histórico.

Desde el principio de mi carrera y bajo la dirección oportuna y alentadora de mis tutoras, en un principio Licenciatura y maestría con la Dra. Francisca Robles y después la Dra. Olivia Gall en el doctorado, he tenido la fortuna de ser apoyado trabajando el sentido del humor a nivel académico, desde mi tesis de licenciatura "La comedia en la televisión mexicana; La interpretación de la mujer en la Beba Galván, en su sección de entrevista", y después en la Maestría con "Análisis retórico del relato humorístico informativo en Las Mangas del Chaleco". Los límites de la cordura: Humorismo en la información televisiva, he tratado de poner al humor como uno de los elementos más importantes de estudio en la academia.

Por supuesto siguiendo esos intereses, al ingresar al Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM, tuve la oportunidad de continuar trabajando el humor, y ahora se coronan con este trabajo de investigación, dónde se plantean otras posiciones para comprender al mundo desde una visión humorística con personajes tan característicos de la cultura contemporánea latinoamericana, que no puedo dejarlos pasar de lado.

Para algunos mencionar a Les Luthiers, Chava Flores o Virulo, sin importar cuánto los conozcan, les remite en automático a las risas que les han brindado con sus obras, ya sea retratando a la sociedad, ironizando a la religión o satirizando tan elegantemente con la política, que nadie se da cuenta que en realidad nos estamos riendo de nosotros mismos y nos dejan una reflexión con una sonrisa en los labios.

Quise presentar esta reflexión antes de iniciar la lectura de esta tesis, porque la misma Susana Moscatel en la columna mencionada al principio de esta reflexión plantea una de las preguntas en las que se sustenta este trabajo y que han sido constantes a lo largo de mi carrera académica:

¿Vale la pena todo por una carcajada? Y ¿sabemos reírnos de nosotros mismos?⁶

⁵ Texto retomado de la columna de Susana Moscatel: "Ese delicado sentido del humor", ESTADO FALLIDO, Susana Moscatel, Milenio Diario Ed. Nacional México D. F., 2013-05-22 • HEY!

⁶ Aunque ella hace una referencia al mundo del espectáculo mexicano, que es su fuente de trabajo, me pareció oportuno mencionarla en este par de preguntas, porque estos se han presentado desde que terminé mi licenciatura, no se diga en la maestría, donde incluso fui cuestionado sobre la validez del humor como objeto de estudio en el posgrado

La respuesta es muy simple, y se da en este trabajo, no adelanto las conclusiones, sin embargo para terminar un trabajo como este, que ha llevado horas de investigación, viajes por toda Latinoamérica, estancias en el extranjero y vinculaciones académicas, puedo contestar que al menos en este caso, Si ha valido la pena, ya que una carcajada siempre dejará un mejor sabor de boca que mil lagrimas o un millón de dólares (claro que el millón te da dos millones de sonrisas)

Gracias a todos, Gracias Olivia Gall mi tutora, mi ángel, mi aliento; gracias a la fe que siempre me mostró mi tutora Mónica Toussaint y su buen humor, gracias a la Dra. Lucía Álvarez, sin su oportuna intervención no habríamos llegado a este momento, gracias a la Dra. Maya Aguilúz por esa mirada certera para ver en un proyecto una posible realidad, a la Dra. Francisca Robles quién es mi "madre académica" y mi inspiración para continuar por la vida sin caer, Gracias a mi hermanito José Iván y a mi Hermana Lourdes, porque sin ellos mi vida se hubiera diluido como una carcajada, y en general a todos quienes me apoyaron personas e instituciones (UNAM, FFYL, FCPYS, UNSAM, entre otras), líneas aéreas y espectáculos, y por supuesto a los originadores de este trabajo Gracias a Daniel Rabinovich y los Les Luthiers, a quienes en Buenos Aires y la Ciudad de México he tenido el gusto de entrevistar, a Alejandro García Villalón mejor conocido como Virulo, por su amistad y los momentos que me brindó para realizar este trabajo y a Ma. Eugenia Flores, hija de Chava Flores, quién incondicionalmente se ha convertido en parte fundamental de este rebajo con su material y su tiempo. Agradecimiento especial a la Dra. Judith Boxer sin cuya mediación invaluable este trabajo sería nada, lo mismo para Eva Capece, ángel del Rio de la plata con sonrisa mexicana.

Les dejo una invitación, adéntrense en este mundo fascinante del humor desde la identidad, esa que nos hace reír de nosotros mismos y que permite seguir construyendo un mundo mejor en una vida complicada. Y como dijo la misma Susana Moscatel en ese artículo: ¡Que siga la discusión!

A quienes no menciono en este agradecimiento general, no crean que los olvido, al contrario, es que si no el espacio se me acaba, pero saben que están en mi historia y en mi corazón. Vaya pues este trabajo para todos ustedes:

Los que saben reír sin condición, pero siempre con razón.

universitario, con una frase máxima lapidaria y medievalista para no ser aceptado en el mismo (la historia fue diferente, ya que si pude ingresar): «La ciencia es la ciencia y el Humor es el humor»... ¿Cómo si hacer reír no tuviera ciencia o la ciencia no tuviera chiste?.

*"Mientras más conozco a los hombres,
Más quiero a las mujeres"
(Solo necesitamos)⁷
Les Luthiers*

**"SONAMOS PESE A TODO",
EL HUMOR EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA,
ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CASOS:
LES LUTHIERS, CHAVA FLORES Y VIRULO.**



Fotocomposición⁸ en imagen: Les Luthiers, Chava Flores, Virulo y Eddie Eynar (2013)

⁷ "Les Luthiers", Sólo necesitamos, Subtítulo/Género: Canción ecológica, Año de estreno 1983, Compositores ficticios Música: Johann Sebastian Mastropiero, Letra: Harvey Johnson (Versión: Espectáculo "Por humor al arte")

⁸ Todas las imágenes que aparecen en este trabajo pertenecen a sus autores y los poseedores de sus derechos, en esta tesis son meramente ilustrativas y sin fines de lucro. Diseñador de composición del mexicano: José David Méndez Jiménez (@jeikimo).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
PRIMERA PARTE	
Bases y Fundamentos	21
CAPÍTULO I	22
Chava Flores, Les Luthiers y Virulo Una mirada desde sus hábitats identitarios latinoamericanos y urbanos	22
CAPÍTULO II	
El humor, la risa, lo cómico y el chiste	46
2.1 El humor	47
2.1.1 Humorismo	49
2.1.2 El sentido del humor	50
2.1.3 Las teorías del humor	53
2.1.3.1 La teoría de la superioridad	53
2.1.3.1 La teoría del alivio de tensiones	53
2.1.3.3 La teoría de la interpretación de las incongruencias	54
2.1.4 Del humor a la risa	55
2.2. La risa	56
2.2.1 Panorama de la risa	57
2.2.2 La risa y el carnaval	60
2.2.3 La risa como vínculo social	62
2.2.4 La risa y la cultura	64
2.3 Lo cómico	65
2.3.1 Generadores de lo cómico	67
2.3.2 Tipologías de lo cómico	70
2.4 El chiste	72
2.4.1 El chiste y la construcción del disgusto	72
2.4.2 El chiste, el relato y los personajes	74

2.5 El Gag	75
2.6 Lo Ridículo	78
2.7 La Situación	80
Fotos Testimoniales	83
SEGUNDA PARTE	
La Tertulia, Les Luthiers, Chava Flores y Virulo	91
CAPITULO III	
La música latinoamericana canto, pueblo y esperanza	96
3.1 El hecho social y cultural en la música, y la música como hecho identitario	97
3.2 La sociedad en la música urbano-popular	109
3.3. La música popular latinoamericana como hecho social y cultural	111
3.3.1 Antecedentes	111
3.3.2 América Latina: la música popular en el tiempo y en la identidad nacional y transfronteriza	113
3.3.3 La «nueva canción» latinoamericana	117
3.3.4 El relato en la música latinoamericana	123
3.4 El relato humorístico en la música latinoamericana	128
3.4.1 Construcción del relato humorístico	131
3.4.2 Texto y contexto del relato humorístico en la música popular	134
CAPÍTULO IV	
LES LUTHIERS	139
4.1 La historia	139
4.1.1 Quiénes son y quiénes fueron Luthiers	140
4.1.2 La trayectoria del grupo	149
4.2 Johan Sebastian Mastropiero el Centro de Altos Estudios Musicales Manuela y los demás «compositores» de la obra de Les Luthiers	161
4.2.1 Johan Sebastian Mastropiero Vida y Obra (En ese orden)	162
4.2.2 El centro de Altos Estudios Musicales Manuela	166

4.3 La obra de Les Luthiers que ve a través de la risa, a la cultura popular latinoamericana	168
4.3.1 Los argentinos Les Luthiers se ríen de los argentinos, Añoralgias (Zamba Catástrofe)	168
A.- La Zamba	168
B.- La Chacarera	172
C.- El tango	178
4.3.2 Les Luthiers parodian un género popular musical, creado en Cuba, pero adaptado por toda Latinoamérica y el mundo: El Bolero	183
4.3.3 Les Luthiers explotan la veta cómica de la canción ranchera mexicana: "Serenata Mariachi"	188
4.3.4 Les Luthiers abordan desde el humor: la Bossa Nostra	195
4.3.5 La canción de Les Luthiers que recorre América Latina	204
4.3.6 El humor de Les Luthiers es cosmopolita.	211
CAPÍTULO V	
SALVADOR — CHAVA FLORES	217
5.1 Vida y Obra	220
5.2 Las tradicionales vecindades capitalinas en una ciudad en plena modernización	228
5.3 Las canciones de Chava Flores	232
5.3.1 La esquina de mi Barrio	234
5.3.2 Los Pulques de Apan	237
5.3.3 Los Gorriones	240
5.3.4 Sábado Distrito Federal	243
5.3.5 La Tertulia	248
5.3.6 La Bartola (Peso Sobre peso)	251
5.3.7 La casa de la Lupe	253
5.3.8 Peralvillo	255
5.3.9 Mi México de Ayer	260

CAPÍTULO VI	
Virulo	266
6.1 Yo soy Virulo	274
6.1.1 Lenguaje, parodia e ironía	276
6.1.1.1 El amante Latinoamericano (Latin Lover)	276
6.1.1.2 El charro chaparro	280
6.1.1.3 El Chevy	283
6.2 Virulo y México	285
6.2.1 La Mole	287
6.3 El humor según Virulo	290
6.3.1 El humor según la poesía	291
6.3.2 El humor según la Creación de Virulo	295
6.3.3 El humor y la política ajena según Virulo (Comes y te vas)	297
6.4 Virulo, el humor y el pensamiento	301
6.4.1 Tengo que acordarme de pensar (La torre de Babel)	302
6.4.2 Tengo que acoldarme del amol (Sic.) (Ahola tengo un amol)	307
6.5 Virulo, letras y filosofía	310
6.5.1 EL colibrí	311
6.5.2 El cantor posmoderno	314
6.5.3 El antibolero	316
CONCLUSIONES	321
BIBLIOGRAFÍA	338
CIBERGRAFÍA	349

INTRODUCCIÓN

"En los viejos, viejos tiempos, cuando los hombres hablaban todavía muchas otras lenguas, ya había en los países ciudades grandes y suntuosas. Había en ellas casas, calles, palacios y plazas amplias, donde la gente se reunía para comentar sus novedades y hacer o escuchar discursos. Sobre todo, había allí grandes teatros; los teatros eran como la gente se los podía permitir. Pero todos querían tener uno, porque eran oyentes y mirones apasionados. Y cuando escuchaban los acontecimientos conmovedores o cómicos que se representaban en la escena, les parecía que la vida representada era, de modo misterioso, más real que su vida cotidiana. Y les gustaba contemplar ésa realidad."

(Ende, M. 1987).

Hablar sobre la realidad en Latinoamérica es como entrar en una gran novela contada en forma de drama. Tal vez por todas las experiencias que a lo largo de la historia ella ha atravesado, cargadas de sufrimiento, dolor y desesperanza.

Toda una travesía relacionada con sus diversos habitantes, sus diversas costumbres y las múltiples ideas que por ella han circulado y circulan como en un gran teatro. Una travesía coloreada por sus imágenes, sus sonidos y sus voces, que son muchas veces las voces del canto amargo que cuenta su realidad constantemente llena de opresión y sometimiento.

Pero América Latina canta no sólo de dolor. También canta con la risa en la mano; también cuenta sus historias con humor, porque sabe reír y ríe. Pero parece que nadie quisiera darse cuenta de ello, pues la gravedad, la solemnidad, el sentimentalismo, el patetismo parecen ser, en una mirada apresurada, los tonos predominantes [...] las fuerzas articuladoras de las legítimas y más valiosas visiones ideales del mundo. Es como si a través de estos tonos se respondiera plenamente a las necesidades de elevación, sublimación, incluso heroización (*sic.*) que suele pedírsele a la literatura" (Munguía, 2006: 189)

Por ello, cuando uno intenta estudiar el humor en la cultura latinoamericana encuentra un desierto, un gran vacío que parece formar un lago de incompreensión justamente ahí en donde, desde mi punto de vista, debería haber una veta amplia de conocimiento; un gran interés por mirar, observar y estudiar la otra forma de comprender al mundo: la del humor, la ironía, la sátira. Esas puntillas filosas que inciden en el carácter y en la historia misma de los pueblos y de sus sucesivas generaciones de una manera esencial que -aunque poco apreciada como objeto de estudio de las ciencias sociales- les permite sobrevivir a las tragedias que parecen acompañar inevitablemente a toda la trayectoria de nuestra especie.

Antes de emprender esta investigación encontré, en efecto, que no existen trabajos académicos, antropológicos o sociológicos, serios sobre el humor Latinoamérica. Ello me sorprendió, sobre todo porque sí hay estudios importantes sobre identidad latinoamericana y porque una parte de éstos ha sido desarrollada por

grandes exponentes latinoamericanos del humor popular, expresado en foros múltiples y/o en los medios electrónicos y de comunicación del siglo XX: el cine, el teatro, la televisión y la literatura.

Existen algunos artículos, no necesariamente latinoamericanos, que hablan sobre el estudio que las ciencias de la conducta- la psicología desde donde se analiza el carácter terapéutico de la risa (la risaterapia)- han hecho sobre el humor.⁹

Pero las humanidades y las ciencias sociales aún tratan el tema de manera tímida, y no parecen dirigirse a corto plazo a constituir departamentos de estudio que, dentro de sus marcos teórico-metodológicos, escojan al humor como tema importante de estudio.¹⁰

Todo esto me llevó entonces a plantearme una pregunta eje y dos subsecuentes, que es de dónde parte este trabajo:

¿Existe una identidad humorística musical latinoamericana en el contexto de la cultura urbano – popular de los pueblos Latinoamericanos?

¿Nos reímos los latinoamericanos con la música humorística de cosas de las que nadie más se ríe, debido a las particularidades de nuestro discurso cultural e identitario?

¿Les Luthiers, Chava Flores y Virulo responden a este esquema de expresión cultural?

Para responder estos cuestionamientos desde el punto de vista de los estudios latinoamericanos, sólo había una posibilidad: darle voz y presencia, desde esta perspectiva de estudio y análisis, a las obras y a los sujetos creadores de ese humor en particular, Les Luthiers (Argentina), Chava Flores (México) y Virulo (Cuba).

Fue así que se propuso una investigación apoyada en los estudios de identidad. Estudiar el humor desde la identidad es perfectamente factible y resulta interesante.

Es decir, es perfectamente viable introducir, dentro de los temas de estudio de la identidad colectiva o sociocultural, el tema del humor: el humor en el lenguaje por ejemplo, el humor en varias de las manifestaciones de la creación artística –la pintura, la literatura, la música, la danza, etc.-, sea ésta –cultura” y refinada o popular y, dentro de esta última, sea ésta urbana o rural, perteneciente a grupos étnicamente mayoritarios o minoritarios.

⁹ En el transcurso de esta investigación se encontraron, entre otras referencias a estudios del humor, tesis doctorales sobre el tema que sólo representan pequeños brotes para estudiar el humor desde las diferentes disciplinas de estudio. En varias universidades latinoamericanas hay estudios sobre este tema a nivel maestría o licenciatura: *Sentido del humor: Construcción de la escala de apreciación del humor*, (EAHU), tesis doctoral de Hugo Carretero Dios, por la Facultad de Psicología de la Universidad, Departamento de psicología social y metodología de las ciencias del comportamiento de la Universidad de Granada, España, 2005; o *La risa como construcción de cultura. Psicogénesis de la risa*, tesis doctoral de Facultad de Periodismo de la Universidad Complutense de Madrid Carlos Alberto Villegas, 2010.

¹⁰ Uno de los contados ejemplos de este tipo de estudios es la tesis doctoral *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. De Juan José Martínez Sierra, 2004, en la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, España.

El humor y la lengua están íntimamente relacionados en todas las culturas, aunque evidentemente existen manifestaciones culturalmente determinadas sin palabras, como el del arte de la mímica o el de la danza. Las diversas manifestaciones humorísticas de la cultura popular son, casi en todas las culturas, expresiones simbólicas identitarias fundamentales de cada grupo humano.

En el trabajo que aquí se presenta, el objeto de estudio es el humor que está presente, que es el vehículo central de algunas de las manifestaciones de la música popular latinoamericana, muy estrechamente ligadas al uso del lenguaje.

Siendo el español la lengua en común de la enorme mayoría de la población, a través de él como vehículo central de comunicación la música popular de nuestro subcontinente puede ser entendida, - a pesar de los distintos modismos que adopta la lengua en cada uno de nuestros países- en casi todas partes. El español o castellano resulta un punto de convergencia central en Latinoamérica.

El humor ha sido una constante en muchos de los personajes que han transitado por el cine, el teatro, la radio y las carpas o teatros callejeros latinoamericanos. Éstos han llenado de carcajadas el gusto del pueblo, con sus discursos satíricos, irónicos y, muchas veces, críticos.

En la música popular latinoamericana en particular la tradición del satirismo y la crítica no es nueva. En Cuba, por ejemplo, tiene más de cien años de tradición; en México se ve históricamente expresada en algunos corridos, sones veracruzanos, polkas y rondas populares, y en Argentina muchas chacareras, y hasta algunas de las piezas del dramático tango argentino son humorísticas.

Hablar del humor en la música latinoamericana es una labor titánica, pero aquí el tema ha sido delimitado alrededor de dos fronteras: un espacio de tiempo que va de la mitad del siglo XX hasta nuestros días, y la obra de tres compositores/intérpretes – dos individuos y un grupo- ocupados en difundir en su obra la crítica social a través del humor o simplemente en describir los nichos de la identidad latinoamericana a la que pertenecen respectivamente a través de una mirada humorística.

Por ello la selección tan cuidadosa de nuestros autores a estudiar, cada uno de los cuales representa, refleja, un momento de la historia de sus respectivos países: Les Luthiers de Argentina; Chava Flores de México y Virulo de Cuba. Una época de América Latina ha quedado marcada en las canciones de cada uno y de todos ellos, y ellos son reconocidos plenamente como representantes del humor en la música latinoamericana.

En la obra de cada uno de ellos, como todos los que los hemos escuchado sabemos claramente, el humor –sin ir en demérito del cuidado que ponen en su calidad musical- es el factor central y es también nuestro interés principal. De hecho, en las canciones que componen la obra de cada uno de ellos, el humor no es solamente un atributo positivo y agradable, sino que construyen, en torno a él, una visión analítica, crítica y satírica de la sociedad latinoamericana en la que nacieron y viven.

Inicialmente se pensó, dado el campo disciplinario de procedencia del autor de este trabajo –las ciencias de la comunicación-, que se abordaría esta investigación desde una combinación interdisciplinaria entre la sociología de la cultura y los estudios de la comunicación; es decir, que se estudiaría a la vez el contenido cultural, simbólico, del humor en la música de los tres personajes elegidos y, por otra parte, que a esto se añadiría el estudio tanto de la emisión y difusión de su obra en los medios masivos de comunicación como de la recepción de este mensaje cultural por parte del público cliente de dichos medios.

Sin embargo, hacer una investigación con todos estos componentes resultaba extremadamente complejo, por lo que se decidió en el camino abordar la obra musical estudiada solamente desde la perspectiva teórico-metodológica de los estudios de la identidad colectiva o sociocultural: estudiar del humor inherente a la propuesta cultural de tres grupos representantes de la música popular latinoamericana, que es parte integrante de un interesante fenómeno sociológico-cultural latinoamericano del Siglo XX: la música popular urbana.

Los objetivos particulares son:

- Argumentar a favor de la viabilidad y a la importancia de estudiar el humor en la cultura popular latinoamericana, considerándolo una parte fundamental de la identidad colectiva del subcontinente e Intentar contribuir a fomentar otros estudios sobre el tema e integrar al humor en Latinoamérica como objeto de estudio.
- Mostrar cómo aquellas manifestaciones de la cultura popular latinoamericana que se construyen en torno al humor, las identifican a la vez con sus contextos políticos, sociales y culturales nacionales, pero también con las identidades culturales comunes a Latinoamérica.
- Describir cómo el humor mexicano, argentino y cubano de una época específica (la segunda mitad del Siglo XX) y manifiesto en la obra de Les Luthiers, Chava Flores y Virulo es un humor traducible y entendible desde su identidad para toda Latinoamérica.

El trabajo consta de dos partes:

La Primera Parte trata de las bases y fundamentos que sustentan la presente investigación y está conformada por los dos primeros capítulos:

En el primer capítulo se abordan los conceptos de identidad y las diversas implicaciones que sustentan la construcción de los sujetos propuestos para el estudio – considerándolos como seres sociales, políticos y culturales- y la conformación de su humor desde sus características e historia individuales.

En el segundo capítulo se revisa lo que es el humor, la risa, lo cómico y el chiste, desde la construcción del humorismo. Ello a partir de las técnicas de creación a las que hace mención Félix Valbuena¹¹, en *–El humor en Thomas Hobbes–*, para el análisis del humor. (Valbuena, 2002: 47-52)

¹¹ *Cuadernos de información y comunicación*, N° 7, 2002 (Ejemplar dedicado a: La Comunicación del Humor) , págs. 47-52

1. La teoría de la superioridad
2. El alivio de tensiones
3. La interpretación de las incongruencias

Estas interpretaciones nos ayudan a dilucidar cómo se transita del humor a la risa, y cómo se define el panorama de la risa: la risa y el carnaval, la risa como vínculo social y la risa y la cultura. Además se revisa lo cómico y los motivos que lo generan, así como las tipologías del humor y la construcción del chiste a partir del relato de sus personajes, mediante el disgusto, el gag, lo ridículo y la situación.

La Segunda Parte se titula “La Tertulia”, en honor a una de las canciones de Chava Flores que refleja lo que era una reunión típica entre vecinos y parientes, aficionados a entretenerse con bailes y canciones en los que todos los asistentes participaban. Consta de tres capítulos.

El primero de ellos, el Capítulo III, constituye una transición entre la formulación teórica y aquella sección final de la tesis en la que se expone propiamente el resultado del trabajo de investigación sobre nuestros tres compositores/intérpretes.

Este capítulo no pretende desarrollar un tratado de historia de la música popular latinoamericana en la que está inserta la obra musical humorística de nuestros tres personajes de estudio, pero sí analizar dos temas: 1. El hecho social y cultural en la música y a la música como hecho social y cultural, y 2. La sociedad en la música urbano- popular.

Por ello, en él se revisan los antecedentes y la identidad cultural de la que llegó a llamarse “nueva” canción latinoamericana, inserta en, y representativa, de una sociedad latinoamericana concreta a la que a su vez contribuyó a moldear. Y también se abordan ejemplos concretos de canciones humorísticas latinoamericanas que constituyeron antecedentes de la obra de nuestros tres personajes estudiados.

Cada uno de los capítulos finales –el IV, el V y el VI- está dedicado a uno de nuestros tres cantautores.

Es necesario mencionar que en el transcurso de esta investigación, una de las gratas sorpresas fue darse cuenta de que Les Luthiers, Chava Flores y Virulo se conocían mutuamente, o al menos conocían la obra de los demás. De hecho, Virulo alternó en algún momento tanto con Chava Flores como con les Luthiers. A su paso por la televisión mexicana, pudo alternar con Chava Flores en los años setentas, y, al mismo tiempo, sostenía una grata relación profesional y amistosa con Les Luthiers. Por otra parte, en la entrevista que me concedió, en Buenos Aires, Daniel Rabinovich, uno de los principales integrantes de Les Luthiers, él mostró su conocimiento de la obra de Chava Flores; mientras que la hija de este último, María Eugenia Flores, también entrevistada para este trabajo, ella mencionó la admiración de su padre por la agrupación argentina y su obra.

El Capítulo IV está dedicado a Les Luthiers. Su historia; quiénes lo integran hoy y quiénes en el pasado; su trayectoria; los distintos nombres de los “compositores”

de la obra del grupo –compositores que son personajes centrales del humor, nombres y perfiles que son parte fundamental del espectáculo Les Luthiers-, entre los cuales destaca Johan Sebastian Mastropiero, formado y formador en el famoso –Centro de Altos Estudios Musicales Manuela”.

Finalmente se recorre la obra de Les Luthiers a través de ejemplos paradigmáticos de sus composiciones, caracterizadas, entre otras cosas, tanto por clara formación profesional de cada uno de ellos en la música culta como por su virtuosismo al tocar diversos instrumentos –varios de ellos de su propia creación y fabricación- y al cantar.

Este recorrido inicia con la forma en la que los argentinos Les Luthiers se ríen de los argentinos, por medio del tango, la zamba y la chacarera. Luego los acompañamos en su viaje humorístico alrededor de América Latina y sus géneros musicales: el Bolero y la canción ranchera mexicana, la Bossa Nova brasileña, la Cumbia, etc. Casi todos ellos están presentes en una famosa pieza en la que parodian a prácticamente toda la América Latina a través de un recorrido musical por sus latitudes. Vemos claramente cómo les Luthiers construyen su humor de tal manera que éste se vuela latinoamericano e incluso cosmopolita, universal.

En el Capítulo V se habla de Salvador –Chava” Flores: su vida y obra; los pretextos que retoma de la vida diaria para hacer una crónica musical del México capitalino de los años cincuenta y subsiguientes. Una crónica en la que refleja la vida sencilla de las tradicionales vecindades en una ciudad en plena modernización.

También se analizan las canciones de Chava Flores junto con sus personajes y situaciones cotidianas. Éstas están magníficamente retratadas en esta obra. En ellas se pueden ver claramente costumbres mexicanas urbanas, capitalinas, de muchas familias de condición popular; costumbres que eran el pan de cada día en los años cincuenta, sesenta, setenta del Siglo XX, pero que en muchos sentidos perviven hasta nuestros días. Las canciones de Chava Flores son así un álbum de familia, un museo etnográfico hecho música, y son aceptadas en otros lugares de la república mexicana e incluso otros países de América Latina, porque también hablan lenguajes que en esos lugares son comprensibles y significativos.

El último capítulo de este trabajo, el Capítulo VI, habla sobre Virulo, el autor humorístico cubano que combina inteligencia, sátira y crítica con un lenguaje mordaz y puntual. Traza su trayectoria, en la que México, tierra de su esposa, se convierte es su base central de operaciones. Aquí se conocen las ideas que surgen de la filosofía que maneja en sus canciones, el uso de la sátira en el lenguaje de La Habana y la manera de ver al mundo como un cubano viajero que puede definirlo desde fuera y desde dentro de la Isla. Por otro lado se pueden definir las etapas del humor del Virulo actual, que inició como un autor referencial. Utilizando sus letras para adaptarlas de manera cómica, recorrió el universo y la creación desde su natal Cuba y narró la compleja historia de su país con mucha inteligencia y habilidad emocional. El Virulo actual se muestra en éste análisis totalmente latinoamericano y emigrante. Curiosamente, él complementa el círculo propuesto por este trabajo, por tener esas características, ya que ha sido un viajero incansable que ha emigrado por su profesión

y ha llevado su filosofía pensante –ver, por ejemplo, –el Colibrí”- incluso a Europa. Desde ahí él ve al latinoamericano con los ojos del habitante del viejo continente, tal como acontece en –el novio latinoamericano”. Finalmente –el creador del humor inteligente”, como se le conoce en Cuba, habla de su vida personal y cómo ésta ha sido en muchas ocasiones el detonador de las cosas que construyen su humor

La metodología que guió a este trabajo de investigación acerca de la obra de nuestros tres cantautores, su contexto, sus particularidades en cada caso y su trascendencia constó de:

- Investigación bibliográfica. Trabajé durante tres años en los acervos de la Facultad de Filosofía y Letras y en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en la Ciudad de México. Así mismo, gracias al apoyo brindado por la UNAM y por CONACYT por ser estudiante del Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM, llevé a cabo viajes de investigación a la Universidad Nacional de San Martín en Buenos Aires¹², Argentina, y a la Universidad de La Habana, Cuba. Desde estas tres sedes geográficas y sus acervos bibliográficos pude –viajar en papel o virtualmente” a otras universidades y bibliotecas: Santiago de Chile; Montevideo¹³, Uruguay; Porto Alegre, Brasil; Caracas, Venezuela, así como a diversas bibliotecas de varias universidades en España y Estados Unidos. Consulté así muchos libros que son estudios serios, académicos, sobre el tema del humor.
- Investigación hemerográfica entre 2008 y 2012: revisé un sin número de artículos periodísticos en diversos diarios, entre los que se encuentran: a) en México, *Milenio*, *El Universal*, *La Jornada*, *Excélsior*, *Reforma* y sus respectivos suplementos culturales; b) en Argentina, *El Clarín*, *Crónica*, *La Nación*, *La Prensa (en Buenos Aires)*, *La Voz del Interior (en Córdoba)*; c) en Chile, *El Mercurio*; d) en Uruguay, *La República*, *El País*, *Brecha*; e) en Cuba, *Granma Internacional*, entre otros.
- Investigación cibernética: Fueron consultados muchos documentos y páginas en internet, que incluyeron diversos blogs, posts y fuentes documentales integradas en ese mundo virtual
- Recopilación de investigación dentro de la discografía completa de cada uno de los cantautores estudiados, e
- Investigación de campo, en la que fueron cruciales las diversas entrevistas a profundidad realizadas por el autor de esta tesis con los actores objeto de nuestro estudio: Daniel Rabinovich

¹² Aunque en este caso se visitaron la universidad de Palermo, la Facultad de Ciencias Sociales - UBA, la Escuela de Humanidades- UBA, la Facultad de Medicina- UBA, el Instituto de Altos Estudios Sociales en Buenos Aires, la universidad de Las Madres de la Plaza de Mayo, la Universidad Abierta Interamericana, la Universidad del Museo Social Argentino, la Universidad Favaloro y la Universidad Católica Argentina. En Córdoba, Argentina: Córdoba, Argentina, la Universidad Nacional de Córdoba (Filosofía y humanidades), la Universidad de Córdoba, la Universidad Blas Pascal, la Universidad Católica de Córdoba y la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales

¹³ La Universidad de Montevideo, la Universidad de la República Uruguay y la Universidad católica de Uruguay.

de Les Luthiers, en Buenos Aires, octubre 2010 y México D.F., 2012; la hija de Chava Flores, María Eugenia Flores, en Naucalpan de Juárez, Estado de México, enero 2011 y en la Ciudad de México, en la SACM (Sociedad de Autores y Compositores de México), en marzo de 2011, y Alejandro González "Virulo" en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, en febrero de 2010 y en la Ciudad de México en abril y junio de 2010.

Las hipótesis centrales de este trabajo son tres:

1. El humor no es un elemento de la identidad latinoamericana carente de importancia y que sólo significa algo –por cierto etéreo e insignificante- para quien lo crea. Es un elemento importante de la creación artística popular en el subcontinente y, como todo elemento cultural, constituye una representación simbólica de la vida social, que a la vez contribuye a reproducirla o a transformarla.
2. El humor de Les Luthiers, Chava Flores y Virulo es producto de su tiempo histórico y de su respectiva sociedad, y sus letras reflejan los momentos histórico-sociales de la cultura urbano-popular de la parte de Latinoamérica en la que les tocó nacer y/o vivir. Sin embargo, independientemente de ellos y de los diferentes modismos del lenguaje humorístico de cada país latinoamericano en el que surgieron, su obra ha salido de las fronteras nacionales de sus países de origen para tornarse transfronteriza y se ha vuelto significativa en otras latitudes latinoamericanas, e incluso, en algunos casos o para algunas de sus obras, en otras latitudes fundamentalmente de habla hispana o portuguesa.
3. La música popular humorística latinoamericana representada por Chava Flores, Les Luthiers y Virulo ha quedado grabada en la memoria cultural colectiva de América Latina hasta ahora, y las nuevas generaciones de escuchas o la heredan o la redescubren, pero por lo pronto parecen adoptarla con risas y con reflexión una y otra vez, considerándola muy disfrutable, con su lenguaje genuino y picante y con sus ritmos contagiosos.

–Los éxitos de música [...] se miden por las semanas que sobreviven en las listas de popularidad tipo Billboard. Algunos duran una semana y los considerados *hits* se prolongan por unos meses”¹⁴. Los éxitos de Les Luthiers, Chava Flores y Virulo no están en la radio o en las listas de popularidad, pero sí siguen habitando foros, estaciones de radio, canales de televisión y discos en todo el subcontinente y en algunas de las tierras de emigración principales de los latinoamericanos que se fueron a buscar fortuna a otros lados.

Por ello, en los medios masivos de comunicación, nuestros tres cantautores han ocupado un lugar no despreciable. Ello los ha llevado a ser conocidos mucho más allá de sus lugares de origen, y su legado puede consultarse constantemente, ahora

¹⁴ Lésper, Avelina, *Casta Divina*, –Billboard. El arte como hit parade”, Milenio, año 13, No 4642. Suplemento cultural semanal: Laberinto, No 283, Sábado 15 de Septiembre de 2012,

con los medios originados por las nuevas tecnologías como Internet y sus respectivas herramientas, Youtube o Google entre otros.

Indudablemente que la aportación cultural, social, histórica y mediática de Les Luthiers, Chava Flores y Virulo sigue vigente aún hoy en algunos nichos de los medios, a pesar de que ellos nacieron en los años cincuenta a setenta del siglo pasado. Sin embargo, en los estudios que se han hecho y se hacen sobre la música popular latinoamericana su obra ha quedado un tanto relegada, porque la perspectiva humorística surgida desde el ámbito de lo popular no ha sido suficientemente tomada en cuenta como un objeto importante de estudio.

Este trabajo parte sin embargo de un supuesto contrario: el que plantea que el relato humorístico presente en la música popular constituye un tema muy relevante que nos lleva a entender, desde un ángulo vital para la identidad colectiva –la risa- un aspecto nada despreciable de la vida de nuestras sociedades.

Ingresar al campo de los Estudios Latinoamericanos me ha permitido, considero, dos cosas: la primera, formarme en la teoría y las metodologías de la identidad cultural; la segunda, intentar sensibilizar a quienes se mueven en dicho campo hacia el interés que reviste el estudio del humor –en este caso del humor presente en la música popular urbana- como un tema cultural ni insignificante ni despreciable

El porqué se propone un análisis comparativo, no es una simpleza que intente hacer notorias las diferencias entre uno u otro autor, corriente musical o forma de vida, tampoco implica determinar tajantemente una comparación para determinar a quién darle una medalla de primer lugar, todo esto es porque la vastedad del humorismo como tema es tan notoria y al mismo tiempo tan común, que pudiera pasar desapercibida o como un acto frívolo sin idea, sin tener en cuenta que su importancia radica en la novedad del tema como punto de estudio. Hay que tomar en cuenta que un pueblo que no sabe reír de sí mismo es un pueblo sin alma o como decía la Madre Teresa de Calcuta:

Aquel que logra reírse de sí mismo, de sus pesares, de sus reacciones ante los hechos, logra ver el rostro de Dios. Que no es otro que el rostro de nuestra alma. Nuestra verdad sin máscara, ni capas que tapen lo que somos. Reír libera esos maquillajes con los que hemos cubierto el rostro¹⁵.

El análisis comparativo que consta en los postulados de las hipótesis planteadas en este trabajo, funciona como un parámetro para definir lo valioso del género humorístico en la cultura latinoamericana, la intención de explicar al continente desde el humorismo como referente cuyo poder radica en su crítica, y la calidad de análisis que puede generar desde su conformación reflexiva.

Por ello este trabajo, pretende poner en la balanza de la investigación, el peso del humor ante la solemnidad y dureza de los hechos sociales que rodean a los pueblos de América Latina, propone darle voz al humor en cualquiera de sus formas,

¹⁵ <http://espiritualidaddiaria.infobae.com/el-buen-humor-nos-sana/> (Consulta: Mayo 2012)

ya sea gráfica, como en la caricatura, literaria como en otras tantas novelas o en el presenta caso, desde el discurso de las letras de las canciones humorísticas latinoamericanas y al mismo tiempo dejar en claro la riqueza del género para su posterior investigación y estudio.

Este trabajo me ha permitido disfrutar de la obra humorística de Les Luthiers, Chava Flores y Virulo, en la que me sumergí por varios años, que me regaló horas y días de diversión continua y a la que espero hacer honor con esta investigación.

Estas páginas no son producto de los estudios más comunes y sin duda muy valiosos que se hacen sobre América Latina, en los que uno la ve sobre todo llorar, sufrir y vivir en la incertidumbre; pero sí es un estudio que busca dar luz a una rama que permite descubrir que América Latina sabe cantar, América Latina sabe gritar pero sobre todo América Latina sabe reírse di sí misma y de los demás.

Vaya pues *“Sonamos pese a todo”, el humor en la música latinoamericana, análisis de los casos: Les Luthiers, Chava flores y Virulo.*

"La única estupidez son las fronteras, porque todos pensamos de una manera similar. La prueba es que nos traen folklore argentino y la gente queda con los ojos cuadrados, por lo hermoso que es, no por extraño. ¿Por qué? Porque a usted le tocan un bambuco colombiano y le parece música yucateca, y le tocan música venezolana y se parece a la veracruzana. Entonces, todos los jóvenes se identifican con el sentimiento latino".

Chava Flores

*La bisectriz yo trazaré
Y a cuatro planos intersectaré.
Una igualdad yo encontraré:
OP+PQ es igual a ST.
Usaré la hipotenusa.
Ay, no te compliques, nadie la usa.
Trazaré, pues, un cateto.
Yo no me meto, yo no me meto.
Teorema de Thales¹⁶
Divertimento Matemático
(Les Luthiers 1974)*

PRIMERA PARTE

Bases y Fundamentos

¹⁶ Marcos Mundstock: Johann Sebastian Mastropiero dedicó su divertimento matemático, op. 48, el "Teorema de Thales", a la condesa Shortshot, con quien viviera un apasionado romance varias veces, en una carta en la que le dice: "Condesa, nuestro amor se rige por el Teorema de Thales: cuando estamos horizontales y paralelos, las transversales de la pasión nos atraviesan y nuestros segmentos correspondientes resultan maravillosamente proporcionales". El cuarteto vocal "Les frères luthiers" interpreta: "Teorema de Thales" op. 48, de Johann Sebastian Mastropiero. Son sus movimientos: Introducción, Enunciazione in tempo di menuetto, Hipotesis agitatta, Tesis, Desmostrazione, ma non troppo, Finale presto con tutti. Disco: "Sonamos Pese a Todo", Recital Mastropiero, Conunto de instrumentos informales Les Luthiers, México 1974. Formato LP (Long Play de acetato) Hecho en México por la editora Gamma, para la serie Trova Internacional. Nota, cita tomada a propósito, en referencia a la complicación en el desarrollo del tema de trabajo para la presente tesis y el nombre tomado para ilustrar el título del mismo.

CAPÍTULO I

Chava Flores, Les Luthiers y Virulo

Una mirada desde sus hábitats identitarios latinoamericanos y urbanos

*Hablado: "Y el señor dijo a Abraham...
Abandona... Tu tierra natal y la casa de tu padre
y ve al país que yo te indique...
Haré de ti... Una gran nación
te bendeciré y por ti se bendecirán todos los pueblos de la tierra
Y el señor dijo a Abraham..."*
*Cantado: No soy de aquí, ni soy de allá
no tengo edad, ni porvenir
y ser feliz es mi color de identidad
"No Soy de aquí, ni soy de allá"
(Facundo Cabral 1970)¹⁷*



Fotocomposición¹⁸ en imagen: Les Luthiers, Chava Flores, Virulo y Eddie Eynar (2013)

¹⁷ Facundo Cabral - 1971 - **Facundo el creador**, Disco raro de Facundo, editado a inicios de los '70s, gracias al aporte de Rodolfo en el excelente blog **Los que ya no se venden**. Temas 01. No soy de aquí, ni soy de allá, 02. Vuele bajo, 03. La Señora Moralina, 04. Tu familia, 05. Señora de Juan Fernández, 06. Mimi la vedette, 07. Al ladrón, 08. La culpa es del silencio, 09. La pobre Josefina, 10. Federico colectivero, 11. Dale dale Federico, 12. El lustrabotas, Sello: EMI ODEON – N° 4193, 1971 – Argentina, Arreglos y dirección musical: Armando Patrono, excepto en los temas 1 y 7 con arreglos y dirección de Tulio de Rose, Fuente: <http://vamostiquicia.blogspot.mx/2011/07/facundo-cabral-1971-facundo-el-creador.html> (Consulta Febrero 2013)

¹⁸ Todas las imágenes que aparece en este trabajo pertenecen a sus autores y los poseedores de sus derechos, en esta tesis son meramente ilustrativas y sin fines de lucro. Diseñador de composición del mexicano: José David Méndez Jiménez (@jeikimo).

Chava Flores, Les Luthiers y Virulo, los cantautores latinoamericanos estudiados en este trabajo, son un producto cultural de cada una de las sociedades nacionales y urbanas latinoamericanas a las que cada uno de ellos pertenece -México y su capital, el Distrito Federal; Argentina y Buenos Aires y, finalmente, Cuba y La Habana- en un momento histórico determinado, que corre entre mediados del Siglo XX y nuestros días.

Independientemente de las características personales, individuales, de cada uno de ellos, de su respectiva identidad individual, independientemente también de su respectiva formación educativa y de su talento artístico, musical y humorístico, cada uno de ellos simboliza y recrea algunas de las identidades socioculturales de los sectores urbanos específicos a los que pertenece, que a su vez están insertos, en cada caso, dentro de una nación latinoamericana específica, caracterizada por construcciones identitarias nacionales que le dan coherencia y sentido.

Chava Flores, les Luthiers y Virulo son reconocidos, dentro del contexto latinoamericano de los últimos entre treinta y setenta años, como artistas que le pertenecen a la América latina toda, y en cuya obra muchos latinoamericanos muy diversos se reconocen.

Por ello, esta tesis abre con un capítulo que desarrolla una reflexión conceptual de la identidad tanto individual como colectiva, considerándola como el concepto central alrededor del cual va a estructurar la existencia la personalidad cultural y de la obra de cada uno y de los tres cantautores estudiados; para luego tratar de ubicar los rasgos centrales de la identidad colectiva mexicano-chilanga, argentino-bonaerense y cubano-habanero-mexicana que explica mucho de lo que estos tres personajes de estudio son.

En este trabajo, la intención es comprender cómo, vistas desde el ámbito de las identidades colectivas, la risa y el humor son una forma de representación que permite al latinoamericano entender, bajo un lenguaje simbólico bastante en común al territorio urbano del subcontinente, su mundo. Desde la trinchera de la ironía y la parodia, los latinoamericanos damos carta de naturalización a su representación humorística y definimos parte de nuestra identidad como la de un colectivo que sabe reír desde sus carencias y entender la ironía crítica desde la construcción de sentido que nos permite identificarnos como pueblo, en un nivel supra-nacional.

La identidad, escribe Jorge Luis Borges, -esa cosa rara que somos, numerosa y una". La identidad, vemos en esta frase de Borges, tiene una dimensión individual. A lo largo de su vida, ¿cuándo es que un ser humano (sea éste hombre o mujer) empieza a percibir por primera vez que él o ella tiene una identidad propia, individual? De acuerdo a muchos estudios psicoanalíticos, eso ocurre en general entre los seis y los quince meses de edad, cuando él o la bebé empieza a darse cuenta de que su madre, con quien se creía hasta entonces fundido(a) en un solo ser, y él o ella no son la misma persona. Para simbolizar esto los psicoanalistas usan la metáfora siguiente: el o la bebé empieza a percibir que su madre -no está del mismo lado del espejo" o bien -está del otro lado del espejo".

Esto significa que, a muy temprana edad, mis sentidos me empiezan a decir que mi madre y yo no somos el mismo ser; que, en otras palabras yo soy un ser y mi madre es otro ser; que yo soy yo y ella es otra. Después, poco a poco, ese bebé se va definiendo como individuo frente a otros: su padre, cada uno de sus hermanos, cada uno de los miembros de su familia, de su comunidad, de su nación, etc.

Luego, a lo largo de su vida, ese mismo ser humano irá confirmando una y otra vez hasta qué punto, en efecto, su yo, su individualidad, su identidad individual, es única, irrepetible y no es idéntica a la de nadie más.

Sí, y sin embargo, lo vemos en la misma frase de Borges, la identidad tiene también una dimensión colectiva. En efecto, ese ser humano pertenece a una especie animal que vive en comunidad, y que para vivir en comunidad despliega ciertas estrategias biológicas --evolutivas-- y socioculturales. Éstas permiten a cada ser humano de esta comunidad, que está caracterizado por tener una identidad individual única e irrepetible, encontrar y construir puntos en común con los demás integrantes de su grupo.

Son estos puntos en común los que logran que cada "yo" que vive en el grupo componga, con las demás individualidades del grupo, un "nosotros". Se convierten en una especie de engrudo aglutinador, un lenguaje formado por las notas y los compases de una sinfonía tocada en conjunto por instrumentos diversos que se entienden. Al así hacerlo, unos encuentran en los otros identificación. Se reconocen unos a otros como parte de un todo, de un "nosotros" o de un "yo colectivo" que les es indispensable para ser.

Y, aún más, se reconocen como ese todo unificado cuando se miran en el espejo y ven que hay otros entes colectivos que están del otro lado de ese espejo. Otros entes que usan otro tipo de engrudo aglutinador, escriben otras notas y otros compases; no son lo mismo que ellos, no son ellos... no, son otros. Por eso, escribe el escritor francés Robert Fossaert que la identidad es:

«la percepción colectiva de un "nosotros" relativamente homogéneo (el grupo visto desde dentro), por oposición a «los otros» (el grupo de fuera). Una percepción que se da en función del reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos que funcionan también como signos y emblemas, así como de una memoria colectiva común».¹⁹

El concepto de identidad colectiva o sociocultural es inseparable del de cultura, debido a que las identidades sólo pueden formarse a partir de los diferentes grupos humanos a las que un grupo dado pertenece o en que participa.²⁰ De acuerdo con Gilberto Giménez, desde el punto de vista de la identidad, el rejuego entre lo individual y lo colectivo se da en forma de un proceso subjetivo por el que los individuos definen su diferencia ante otros individuos y ante el entorno social de éstos, mediante

¹⁹ Robert Fossaert, *Les structures idéologiques*, Tomé 6, Ed. Annexes 1983. Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales", dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, Site web : http://www.ugac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/ Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque, Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi. (Consulta: Abril 2013)

²⁰ Giménez, Gilberto, CULTURA E IDENTIDADES* <http://www.paginasprodigy.com/peimber/CULTIDENT.pdf> (Consulta Febrero 2013) *Véanse otros enfoques sobre este mismo tema en Giménez, 1993, 1996, 2002a, 2002b y 2002c.

un proceso de asignación -que va de lo colectivo hacia el sujeto- de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo”
Y agrega que:

...es necesario que la autoidentificación del sujeto, del modo susodicho, requiere ser reconocida por los demás sujetos con quienes interactúa, para que exista social y públicamente” (Giménez, 2007: 61)

En la identidad, el sujeto es considerado un sujeto social, es decir, una persona que se construye a través de los otros y que se identifica con colectivos, como ya se ha mencionado. A este hecho se le conoce como “categorización social” y consiste en buscar similitudes entre elementos que puedan formar parte de una misma categoría y, simultáneamente, establecer diferencias entre otras posibles categorías de una misma dimensión.

La identidad es entonces también un proceso cognitivo en el que el individuo se reconoce como sí mismo, pero también aprehende e integra el mundo en el que vive. Esto implica que el individuo se da cuenta de su situación o condición de ser, que se encuentra ante un mundo externo a sí mismo, pero que es a la vez parte de él.

La identidad “debe comprenderse como el mecanismo por el cual los seres humanos se hacen una idea de la realidad y de su posición en ella” (Hernando 2002:16).

Este proceso implica reconocer que la identidad de la persona tiene un carácter plural o colectivo, es decir:

La identidad del ego resulta de su inscripción en una multiplicidad de círculos de pertenencias concéntricos o intersectados, Yo soy al mismo tiempo hijo de mis padres, miembro de una familia nuclear (incluida, a su vez, dentro de una parentela más o menos extensa), oriundo de una determinado pueblo situado en una determinada área regional, súbdito de una nación... (Giménez, 1996: 14).

Así entonces se entiende que la identidad individual se reafirma en la medida que se exterioriza, se integra y confronta con otros individuos, dando lugar a que se desarrolle la identidad colectiva,

El concepto de identidad tiene un carácter estratégico y un poder condensador.

... es uno de esos conceptos de encrucijada hacia donde converge una gran parte de las categorías centrales de la sociología, como cultura, normas, valores, status, socialización, educación, roles, clase social, territorio / región, etnicidad, género, medios, etc.²¹

De hecho la identidad, según Giménez, se define primariamente por sus límites y no por el contenido cultural que en un momento determinado marca o fija esos límites,

²¹ Giménez, Gilberto, CULTURA E IDENTIDADES

Lo cual resulta más claro todavía si se considera que la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los otros”, y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos.²²

Como precisa Giménez:

“La identidad emerge y se afirma solo en la medida en que se confronta con otras identidades en el proceso de interacción social” (Giménez 1996:14)

De esto se entiende que la identidad es relacional, en el sentido en que se desarrolla a partir de la interacción cotidiana y social.

La identidad colectiva es aquella parte de la historia de vida o relato de un individuo... que se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo cultural, institucional e históricamente situado... con el significado valorativo y emocional asociado a esta pertenencia.²³

La identidad es un proceso de construcción de sentido que atiende a un atributo cultural, o a un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido (Castells, 1998).

Las identidades colectivas se articulan entonces como un proceso social de que se modifican por su carácter relacional e incompleto que siempre está en proceso (Grossberg, 2003: 152), que pasa a ser colectivo en la medida en que el individuo lo expresa a partir de su relación con otros y a su vez se construye con los otros referentes identitarios comunes.

“Se puede afirmar que la identidad colectiva es la condición de emergencia de las identidades personales” (Giménez, 1996.21).

Dicho de otra forma,

La identidad colectiva se configura en una pluralidad de individuos que se ven a sí mismos como similares o que tienen conductas similares. La identidad de grupo es el producto de una definición colectiva interna. Pero al mismo tiempo que se crea una identidad de grupo se crea un proceso de identificación de los que no pertenecen al grupo. La identidad colectiva es una autodefinición compartida de un grupo derivada de intereses, experiencias y solidaridad común. Los individuos se identifican como parte de un grupo cuando alguna característica que poseen en común con otros actores es definida como importante y sobresaliente; es decir, un grupo adquiere una identidad colectiva mediante esquemas cognitivos que definen sus metas, medios y el ambiente en el que se desarrolla el grupo.²⁴

²² Gilberto Giménez, LA CULTURA COMO IDENTIDAD Y LA IDENTIDAD COMO CULTURA, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, <http://mediosexpresivoscampos.org/wp-content/uploads/2012/04/LA-CULTURA-COMO-IDENTIDAD-Y-LA-IDENTIDAD-COMO-CULTURA1.pdf> (Consulta Febrero 2013)

²³ Guitart, Moisés Esteban, La construcción de identidades colectivas en el contexto intercultural de Chiapas, México, Cuadernos interculturales, Año 7, No 13, Segundo Semestre 2009, pp. 43-56
http://cuadernosinterculturales.uv.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=74&Itemid=8 (Consulta: Marzo de 2013)

²⁴ *Ibid.*

La construcción de la identidad se desarrolla como una interpretación simbólica de la realidad, que al ser una representación simbólica, no es sino una percepción distinta de la misma, se entiende también porque tener distintas identidades significa construir mundos distintos de vivir (Hernando, 2002: 51).

La identidad cultural implica sentirse parte del lugar propio en el que se convive, del lugar en el que se haya nacido o de una combinación de ambas cosas, más, muchas veces, una sensación de contar, en el haber identitario propio, con elementos que uno ha ido tomando de las culturas en las que, a lo largo de la trayectoria de vida, ha incorporando.

"La identidad de grupo no parece estar limitada a representaciones mentales compartidas, sino que incluye una colección de prácticas típicas o rutinarias, acciones colectivas, vestimenta, objetos, lugares, edificios (como las iglesias), monumentos, acontecimientos históricos prominentes, héroes y heroínas y otros símbolos"(Van Dijk, 1999: 159).

Así se puede entender cómo en una organización o grupo social la construcción de identidad colectiva retoma elementos de su historia, geografía, mitos y proyectos con la finalidad de otorgarle sentido e identificarse gracias al proceso cognitivo y pragmático de compatibilidad.

Las identidades colectivas se desarrollan inmersas en una dinámica bidireccional entre la diferenciación y el reconocimiento, puesto que en el momento en que se empieza a reconocer la diferencia de un grupo específico y se empieza también a otorgarle reconocimiento al otro, se procede también al auto-reconocimiento.

Este lleva a plantear quiénes se es y si se asume o no como lo que es; cómo los otros los definen y cómo se asumen con respecto a la forma en que definen a los otros.

Así el reconocimiento de los otros, los obliga a insertarse en la práctica de la atribución de la identidad colectiva a considerar a la identidad como discurso, puesto que si tiene en cuenta la identidad atribuida, ésta lo será siempre a través de un discurso que se enuncia.

Por ello se puede aplicar esta idea al presente trabajo, ya que lo mismo se da en el habitante de las grandes urbes y sus derivados en los estratos que conforman su sociedad, sus clases trabajadoras, productivas y sociales como las populares y que el imaginario da al sujeto como pertenencia una identificación.

La identidad colectiva como proceso de reflexión le otorga sentido a la producción de las diferentes formas de expresarla, no sólo en cuanto a repertorios culturales como el idioma, el vestido o las creencias compartidas, sino también como formas específicas de acción del tipo identidad legitimadora, identidad de resistencia, identidad de proyecto, (Castells. 2003) identidades potenciales, identidades políticas entre otras.

En el mundo moderno, la identidad cultural responde a una especie de territorialización nacida bajo la influencia particular de las naciones y los sujetos que las habitan, cuyo papel primordial se presenta en los espacios de sociabilidad comunitaria.

En el ámbito de los territorios de la identidad, las naciones se definen, culturalmente hablando, en torno a su construcción de una identidad propia, identificada por las costumbres, el idioma o la religión de sus grupos étnicos mayoritarios o construida a través de un esfuerzo de sincretismo.

El concepto de identidad puede significar para la gran mayoría, ser parte de una patria [...] es cierto que la patria es parte de nuestra identidad, pero no lo es todo. La identidad como una cualidad personal, involucra el entorno, la historia y la voluntad, no es una característica dada sino que debemos desarrollarla y que sea parte de la historia de nuestra existencia.²⁵

Sin embargo, hay elementos identitarios que rebasan fronteras nacionales, y que están constituidos, por ejemplo, por creencias religiosas, lenguas o tradiciones supra-nacionales.

Así, por ejemplo, todas las naciones de la América Latina, menos Brasil, comparten ciertos rasgos identitarios, dados los elementos comunes que tienen en términos de ser, por lo menos, la fusión de civilizaciones precolombinas más o menos complejas y la cultura española. El más importante de ellos es sin duda el castellano como lengua nacional mayoritaria y oficial. El Brasil, a pesar de haber sido conquistado por los portugueses, tiene también rasgos comunes con la América hispana

Sin embargo, las identidades nacionales y urbanas de nuestro subcontinente en la actualidad se han visto influenciadas por la globalización, que conlleva una integración económica entre los diferentes países, el libre comercio internacional, el dominio de las compañías transnacionales, lo vertiginoso y ágil de la comunicación mediática y, en el terreno cultural, una mayor homogeneización.

Cuando, como parte de este proceso, los medios de comunicación fueron difundiendo con cada vez más inmediatez la información de un lugar a otro, todo el mundo pudo saber entonces no sólo de la música de Los Beatles y los Rolling Stones, sino también del tango y la música ranchera, del bolero y la trova cubana. Estos géneros musicales fueron llegando en forma creciente a rincones del planeta muy distantes a los de su origen, por medio de las grabaciones fonográficas que influyeron en los gustos de culturas ajenas a aquellas en las que fueron generados y varias de las cuales los fueron incorporando como parte de sus gustos cotidianos.

La obra de los tres creadores de música humorística estudiados en este trabajo de tesis, es así tanto producto como fuente de cultura y de identidad colectiva latinoamericana. A pesar de ser, en cada caso, el resultado de la creación artística de personas individuales concretas con identidades específicas, dicha obra es también

²⁵ <http://www.prepafacil.com/cobach/Main/IdentidadColectiva> (Consulta: Marzo 2013)

claro reflejo de las identidades culturales urbanas de las tres capitales geográficas de origen de sus autores como de la identidad colectiva latinoamericana que estas capitales tienen en común. Por ello, gracias al desarrollo de los medios en tiempos de la globalización, esta obra se ha convertido en un sello de y en un legado compartido entre las naciones latinoamericanas.

En otro nivel, las identidades urbanas latinoamericanas, a pesar de sus diferencias –no es lo mismo ser –hilango” de la Ciudad de México que ser –porteño” de Buenos Aires o –habanenses” de La Habana- tienen algunos factores culturales, identitarios en común, dados aquellos elementos similares entre estas naciones tanto en los procesos de colonización como en los de descolonización, de modernización y de ingreso a la era de la globalización.

En este trabajo, la identidad nacional y urbana específica a cada uno de nuestros personajes de estudio está presente en ellos, en sus vidas, en sus formas de expresión, en su manera de relatarse a sí mismos y a su entorno, en su obra artística. Cada uno de ellos –Chava Flores de México, Les Luthiers de Argentina y Virulo de Cuba- deja ver, en su obra, en las letras de sus canciones humorísticas, los elementos que conforman tanto su identidad individual como su identidad colectiva nacional, urbana y de clase.

Es momento de entender la esfera de las representaciones sociales y la esfera de la cultura como hechas por el conjunto de símbolos socialmente compartidos entre los miembros de un grupo. En este sentido puede entenderse de mejor forma a partir de los siguientes conceptos:

–La representación permite tener imágenes mentales de lo que se conoce como ya existente” (Duque, 2005: 37), ya que las representaciones colectivas son –formas en que una sociedad se representa los objetos de su experiencia [...]; son contenidos de conciencia que reflejan la experiencia colectiva y, al asumirse internamente, añaden a la biografía individual el conocimiento generado en la sociedad” (Bartolomé, 1997. 44).

Los miembros de cada grupo sociocultural desarrollan códigos de habla, de entendimiento y particularizan sus representaciones en diversas formas, estilos y normas de vestimenta, alimentación, costumbres y maneras de convivir, etc. Producen así representaciones reconocibles en quienes comparten los rasgos de su identidad colectiva.

Si estamos de acuerdo en que las identidades colectivas se construyen a partir de una representación que los individuos adquieren de sí mismos, la pintura, la literatura o la música son construcciones de sentido que representan un entorno de vida, y que generalmente traducen en su relato cultural su problemática como sujetos dentro del cambio del mundo que les toca habitar.

Las identidades colectivas se encuentran y negocian en sus fronteras; de manera que la identidad de un grupo se construye a través de la constitución de la frontera del grupo en su interacción con otros grupos [...]

las fronteras son permeables y la identidad se configura a través de las transacciones que ocurren en las fronteras.²⁶

Ejemplo de esto son las particularidades que identifican como nación a cada país por su folklore, su literatura, su forma de hablar, su música, su forma de reír y todas las expresiones de su situación dentro del espacio y el tiempo.

No podría entenderse al Chava Flores de la clase media baja urbana capitalina, a su música, a sus letras, a su sentido del humor sin pensarlo dentro del marco identitario de las vecindades –conjuntos habitacionales masivos de los barrios urbano-populares céntricos- del Distrito Federal, en el México de la última mitad del Siglo XX. Un México que había institucionalizado su revolución social de principios del Siglo, que no había resuelto las grandes inequidades socioeconómicas que provocaron dicha revolución y en el que se había consolidado el mestizaje como el rasgo definitorio central de la identidad de la nación mexicana; y una ciudad de México, en constante expansión, a la que llegaban sin cesar sectores desfavorecidos de toda la nación en busca de un mejor presente y futuro.²⁷

Para muchos, en México y el extranjero, ser mexicano es sinónimo de valentía, de comer tacos, enchiladas, pozole, chiles en nogada o tamales; de tomar mezcal, tequila o cerveza; cantar con mariachi, ser hospitalario, y gritar ¡Viva México!

Pero ser mexicano va más allá de haber nacido en México. Implica responsabilidades y obligaciones, analizar los avances en materia democrática, plantear retos, conocer y enseñar el significado de los símbolos patrios: la Bandera, el Himno Nacional.²⁸

Esto va más allá del orgullo porque la Selección gane medalla de oro en unos Juegos Olímpicos, se escuche el Himno Nacional y eleven la bandera de México. México es en mucho su historia, su memoria colectiva y su herencia cultural prehispánica, virreinal, independiente, revolucionaria, institucional, caudillista y en camino difícil hacia la democracia.

México, es un pueblo de lucha, de transición, de esperanza, de un septiembre como motivo de festejo por un año más de ser independientes, pero también de un marco que da "para reflexionar sobre nuestra mexicanidad, de analizar lo que hemos logrado en materia democrática".

Una parte importante del mexicano se refleja en las tradiciones y costumbres del país, en sus canciones y su música.

México es un país rico en cultura, comida, con grandes recursos que se pueden explotar y hacer crecer su economía; pero como no se dan las oportunidades estamos perdiendo mucha mano de obra, por ello se tienen

²⁶ Chihu Amparán, Aquiles, Nuevos movimientos sociales e identidades colectivas, IZTAPALAPA 47, extraordinario de 1999, pp. 59-70, <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/iztapalapa/include/getdoc.php?id=622&article=634&mode=pdf> (Consulta Marzo 2013)

²⁷ Torres Lizama, Verónica, Identidad mexicana es hablar de cultura, comida, bebida y algo más... Notimex Notimex – dom, 9 sep 2012. <http://mx.noticias.yahoo.com/identidad-mexicana-hablar-cultura-comida-bebida-173700893.html> (Consulta: Marzo 2013)

²⁸ *Ibíd.* Expuso la investigadora del Tecnológico de Monterrey, Arlene Ramírez Uresti.

que ir a trabajar a Estados Unidos, allá dejan lo máspreciado y crece ese país.²⁹

Existe entre los mexicanos una constelación de códigos identitarios³⁰ que pueden mencionarse de la siguiente manera:

1.- La tierra: los paisajes, las playas, las sierras, las selvas. Pero también la ondulación verde claro de las milpas tempranas, los collares de bugambilias sobre los tecorrales, las calles empedradas con casas altas de anchos aleros en las sierras, las calles empedradas de las mansiones estilo colonial, los edificios ultramodernos siempre acompañados de pinturas murales o esculturas, la arquitectura del desierto que funde los muros con las tierras áridas.

2.- La historia: las pirámides, las canchas de juego de pelota, las iglesias, los palacios virreinales, el Castillo de Chapultepec, el Monumento a la Revolución, el Museo Nacional de Antropología e Historia, la Plaza de Tlatelolco, la Macroplaza de Monterrey. Y, también, el patrimonio cultural intangible: las danzas de la Conquista, los carnavales; y el patrimonio cultural cívico: el simulacro de la guerra de la Independencia en Chilacachapa, Guerrero; la conmemoración “Vida y Muerte de Zapata” en Ixtiilco el Grande, Morelos.

3.- La convivencia: los infinitos festejos para celebrar los ritos de pasaje de la vida humana, las ferias y fiestas de pueblos y colonias, los desfiles y procesiones, la música compartida en los convivios. Y también, la sonrisa pronta y el abrazo apapachado, la disposición inmediata a prestar ayuda,³¹ la invitación abierta a los hogares, la hospitalidad sin límites hacia los turistas fuereños, el regalo, el omnipresente regalo por todo y hacia todos.

La convivencia mexicana, profunda costumbre que nos une en los tiempos de peligros que corren, es parte integrante de nuestra identidad. Después de una Revolución violenta, los mexicanos, logramos vivir setenta años de una relativa paz social. Hoy, más allá del desastre político que ha propiciado alrededor de sesenta mil muertos en seis años, defender la integridad física y la convivencia social se ha vuelto parte de nuestra identidad colectiva en constante movimiento. (Óp. Cit).

México se ha convertido en un país de pocos inmigrantes de fuera (únicamente, cuando mucho 1% de nuestra población) y de muchos emigrantes nacionales que van hacia los Estados Unidos en busca de oportunidades de trabajo mejor remuneradas, y de muchos centroamericanos que utilizan el territorio como puente hacia los Estados Unidos.

²⁹ *Ibíd.* Expuso la investigadora del Tecnológico de Monterrey, Arlene Ramírez Uresti.

³⁰ <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9211/arizpe/92arizpe6.html> (Consultado: Marzo 2013)

³¹ Nota: En un editorial del *International Herald Tribune* de Marzo de 2011, Justin Horner describió cómo, al no encontrar ayuda para reparar su automóvil detenido en las carreteras de los Estados Unidos, en tres ocasiones fueron mexicanos migrantes quienes se detuvieron para ayudarlo. Justin Horner, “The Tire and Tamale”, *International Herald Tribune*, Marzo de 2011. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9211/arizpe/92arizpe5.html>

La capital, la Ciudad de México o el Distrito Federal, ha concebido su identidad desde la construcción de sus clases populares, cuya cultura floreció desde mediados del siglo XX bajo las crecientes y diversas migraciones del interior del país que fue recibiendo, y la vida que ellas encontraron en las vecindades de los barrios pobres y de clase media baja, donde se aglutinaban personas provenientes de toda la república, cuyos hijos construyeron al capitalino moderno.

Esta ciudad, analfabeta en su gran mayoría hace todavía pocas décadas, ha sido el receptáculo central y la fuente de creación de las mayores dosis de difusión cultural, de construcción y desarrollo de universidades e instituciones educativas y de educación básica.

La ciudad de México también es el corazón tanto del poder político federal como de las altas finanzas del país, lo que la ha determinado como figura de poder por encima de otras ciudades.

A partir del terremoto de 1985, la conformación social y urbana de la ciudad cambió, desaparecieron prácticamente las vecindades, se suscitó una emigración de la capital hacia la provincia, empezaron a llegar a la capital grupos de indígenas mexicanos diversos depauperados y se crearon nuevos cotos de identidad globalizada que conforman hoy en día la moderna capital.

La ciudad que alberga tribus urbanas, poder económico, rendimiento laboral es centro político y aglutina los poderes que rigen al país. Todo ello define la identidad del capitalino, que aun sustenta su personalidad en esos detalles que lo definen como ser popular, lo ubican como artífice central de la democracia, del apenas reciente intento de cosmopolitanismo, del voto mayoritario a la izquierda, de una ciudadanía en movimiento perenne.

En suma, hoy en día, en México la cultura constituye:

- 1) un factor primordial de unidad nacional: lengua, valores compartidos e identidad,
- 2) un espacio para desarrollar una visión de futuro basada en el consenso y la negociación,
- 3) un sector económico en crecimiento,
- 4) un valor de presencia y prestigio para la conducción de interacciones económicas, políticas y culturales con otros países en el proceso de la globalización.³²

No podría entenderse a los clasemedieros blancos, refinados, cultos, y musicalmente muy educados porteños Les Luthiers, a su música, a sus letras, a su creatividad en términos de producción de instrumentos nuevos y originales y a su sentido del humor sin pensarlo dentro del marco de una Buenos Aires del último cuarto del Siglo XX, que constituía la mancha urbana central de una nación conformada

³² Arizpe, Lourdes, Cultura e identidad, Mexicanos en la era global, Revista de la Universidad de México, Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, NUEVA ÉPOCA | NÚMERO 92 | OCTUBRE 2011 | ISSN EN TRÁMITE con número de folio 493 | REVISTA MENSUAL, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9211/arizpe/92arizpe5.html>

básicamente por una minoría de habitantes originarios de las culturas precolombinas y por una enorme mayoría de inmigrantes de las dos naciones más pobres de Europa – España e Italia-, además de una buena dosis de judíos, de chinos y de seres diversos de países de Europa oriental. Una nación que, desde fines del Siglo XIX, concibió su identidad nacional básicamente como occidental, blanca y católica, que negó todo lo que pudo su lado indígena, que hizo todo por parecerse a Europa, que fue gobernada por populismos y autoritarismos diversos hasta casi el final del siglo pasado y cuyo sentido del humor está marcado por esa compleja historia cultural argentina y porteña. –Pobres argentinos –oí decir en Buenos Aires- entre la caos italiano, el arrepentimiento español y la culpa judía”.

Los argentinos son un pueblo integrado por múltiples herencias. Algunos descienden de familias aborígenes, otros de familias españolas, italianas, de diferentes países europeos o asiáticos. La población creció con el aporte de millones de inmigrantes.³³

Argentina se formó entonces con la contribución de numerosas colectividades que aportaron distintos elementos de sus culturas de origen: religión, costumbres, comidas típicas, música, festejos y muchos otros rasgos que se han fusionado en la población local. Esto se ha reflejado de manera continua en el Conurbano Bonaerense³⁴ que constituye una parte de la Provincia de Buenos Aires como su nombre lo indica, lo mismo que la capital federal.

Al margen de las divisiones administrativas, la ciudad, en su constante crecimiento, ha ido estableciendo áreas con características históricas y culturales, espacios de identificación social. Se caracteriza por la alta concentración urbana, cuya formación tiene profundas raíces históricas.

El desarrollo cultural no está separado de la vida cotidiana, ni de la creatividad social del millón de habitantes que constituyen día a día su identidad. En las prácticas culturales, no existen fronteras, sino rasgos comunes y diferencias señaladas principalmente por las características del territorio, los procesos históricos y las posibilidades de acceso y participación cultural.

Centros culturales públicos, asociaciones, la historia, la ecología, los derechos humanos y las cooperadoras escolares, las diferentes colectividades, todas configuran un tejido de promoción cultural y voluntaria e indispensable para el desarrollo regional. Esta práctica de la cultura de la proximidad permite el encuentro social y disfrute de las actividades realizadas.

³³ <http://html.rincondelvago.com/cultura-e-identidad-de-los-argentinos.html> (Consulta: Marzo 2013), en Salamanca desde 1998. En los últimos años miles de vecinos latinoamericanos: uruguayos, chilenos, paraguayos, bolivianos, pasaron las fronteras y se instalaron trayendo las particularidades de sus costumbres.

³⁴ Nota: Conurbano - Definición porteña, conocido en Buenos Aires con ese nombre a la porción del territorio argentino que abarca la ciudad de Buenos Aires y las zonas urbanas que la rodean se la denominó “Conurbano Bonaerense” o “Área Metropolitana”. El Conurbano Bonaerense actualmente está compuesto por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sede del Gobierno Nacional y 35 partidos que pertenece a su vez a la Provincia de Buenos Aires. Carecen de una instancia jurídico-institucional única de planificación y coordinación lo cual hace que tenga un funcionamiento algo anárquico. Viven en él 13 millones de habitantes, la tercera parte de la Argentina y genera el 40% del Producto Bruto Interno del país.

La cultura también es promovida desde los centros de formación artística, y desde las escuelas y universidades con sus acciones de extensión y compromiso con la comunidad. Calles y plazas viven las fiestas patronales y las celebraciones regionales respectivas que actualizan las tradiciones arraigadas en nuestro pasado. También los espacios al aire libre resultan ámbito propicio para la realización de recitales propicios y gratuitos.

La creación y formación de las artes plásticas se llevan adelante a través de exposiciones, cursos locales y nacionales, centros educativos de prestigio y talleres comunitarios para todas las edades.

Las artesanías populares y las antigüedades se dan citas en ferias y mercados conformando espacios recreativos y que promueven las habilidades artísticas de cada región del Área Metropolitana. Las bibliotecas populares, algunas ya centenarias, han ido siguiendo el camino de la cultura.

Grupos teatrales, elencos independientes y municipales ofrecen a lo largo del año, generalmente todo tipo de géneros tradicionales y exploran la escena contemporánea. Festivales, encuentros locales, regionales y latinoamericanos, circuitos barriales de espectáculos fomentan la creación, la formación y el esparcimiento a lo largo de esta área, como por ejemplo en el Partido del Tigre las salas públicas y privadas hacen conocer la producción nacional e internacional.

La actividad musical es intensa y se desarrolla a través de múltiples grupos oficiales y aficionados, que se nuclean en distintos ámbitos públicos. Las danzas se dan cita en clubes y entidades barriales a través de peñas y agrupaciones tradicionalistas.

Los cambios culturales en el conurbano se debieron en sus comienzos a un desequilibrio entre el proceso inmigratorio primero y el de industrialización después con el desarrollo constructivo.

El crecimiento de inmigración de pronto se encontró sin casa donde vivir y por supuesto, sin recursos para adquirirla. Por lo tanto, debió ubicarse en forma precaria dentro de la misma ciudad y en los cordones periféricos. Tras una de las más grandes migraciones internas hacia la Capital Federal un sector se estableció en el Conurbano y asimiló las pautas de vida regionales. Mientras otros grupos buscaron su residencia en zonas deprimidas de la ciudad: el Bajo Belgrano y el Bajo Flores.

El crecimiento de los sectores marginales fue desmesurado y originó un fenómeno que los porteños clasificaron con un nuevo término, el de las "villas miserias o de emergencia" que amenazaban la calidad de vida de la inmigración. Generalmente esas casas construidas con paredes de chapas, cartones, se hacían en zonas bajas, sin agua potable, sin cloacas, con napas contaminadas, en terrenos fiscales. En el aspecto habitacional la pobreza se muestra a través del hacinamiento, la precariedad de las construcciones y la falta de viviendas dignas. Las causas de esta problemática son distintas, según las regiones.

También se afincaron en la ribera del Riachuelo, en la del río Reconquista y en la del río Matanza. A esos ríos muchas industrias arrojaban residuos tóxicos que

contaminaban el medio ambiente, con el consiguiente perjuicio para la salud de esos habitantes.

En la actualidad la casi totalidad de los argentinos son nativos descendientes de europeos de diversas nacionalidades, principalmente de españoles e italianos. Se estima que los argentinos que tienen sangre indígena no alcanzan al 5% de la población total, que justamente no se encuentra en el conurbano. La ciudad de Buenos Aires, por su carácter de puerto ultramar, y el conurbado, ejerció una fuerte atracción sobre los inmigrantes, que, en gran número se radicaron en ella.

La Ciudad de Buenos Aires conjuga la mística porteña y la modernidad global, amparando una vida cultural intensa que la convierte en sede de los más variados y atractivos eventos culturales.³⁵

Cuna de grandes poetas, pintores, músicos y bailarines, dueña de una historia rica que permanece viva en la memoria urbana, el ritmo de la cultura no se detiene en esta metrópolis.

La identidad porteña habita en los grandes teatros y en los pequeños escenarios, donde todos los días conviven los clásicos, las propuestas vanguardistas y experimentales, con las masivas y populares.

El interés cultural se establece principalmente en las múltiples librerías que existen en la ciudad, donde se pueden encontrar ediciones antiguas y modernas. La Ciudad que combina pasión e intelectualidad no descansa; la capital de Argentina siempre se reserva sorpresas. La Ciudad de Buenos Aires es cultura.

No puede apartar de la identidad del argentino, sus raíces, su cultura, su comida, su literatura y su música, en especial el Tango, que habla de las noches en la ciudad, de los prostíbulos y de la inseguridad, ya que cuando volvía, miraba para atrás con miedo y angustia.

También hace referencia al barrio y dice mi barrio es poca cosa, pero me gusta más. El hombre se identifica con su barrio y le gusta, aunque no sea muy grande ni muy importante.

Tanto las letras del tango como las del folklore argentino, se refieren a la identidad argentina, ya sea de la ciudad o el campo. Las letras se diferencian de las de rock o de otros estilos porque las palabras que se usan y la poética son mucho más elevadas en el folklore que en otros estilos musicales.

La identidad de un país se descubre y se aprecia si uno mira hacia adentro y no hacia fuera, es decir, si uno le da más importancia a las cosas nacionales que a las que vienen de otro lugar.³⁶

La Habana de Virulo es la que se mueve entre el exilio y la diáspora, como los propios cubanos lo definen: la diferencia entre ambos términos estriba en que el

³⁵ <http://www.bue.gov.ar/?ncMenu=785> (Consulta: Marzo 2013)

³⁶ <http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/4295987/El-Folklore-y-La-Identidad-Argentina.html> (Consulta: Marzo 2013)

concepto de exilio está marcado por lo estrictamente político, en cambio la diáspora se define por la dispersión de individuos por diferentes causas que van más allá de lo ideológico o político.³⁷

De acuerdo al discurso oficial, el capitalino, es decir el habitante originario de La Habana o habanero tiene una identidad definida de la siguiente manera:

La identidad del capitalino (Habanero), es resultado de la educación como fenómeno social complejo. Depende de la influencia que sobre el individuo ejercen la familia, la escuela, los medios de comunicación y la sociedad en general a través de las organizaciones políticas, de masas y sociales. Supone la identificación con nuestra ciudad, su contexto cultural y particulares tradiciones y costumbres que nos distinguen del resto de los hombres y mujeres de otras ciudades y naciones.³⁸

Pero ésa es La Habana de la cultura, fuente de literatura, arte e historia vecindada con sus cafés, su vida nocturna, el humor de los habanos y su pueblo, lleno de música proveniente del régimen revolucionario y de las luchas entre la vida clandestina y la vida oficial.

La identidad cultural cubana es un sistema dinámico, de síntesis de culturas equivalente al proceso de transculturación material y espiritual de las etnias que fueron conformando la población de la isla... El fenómeno de la formación y existencia de la identidad cultural cubana se decide mediante la localización y caracterización de neoculturaciones, o sea, de síntesis de culturas, que, vistas de conjunto, están asociadas a la permanencia de una correlación de fuerzas estable, de la población, desde un punto de vista demográfico y socioclasista... El proceso de desarrollo de la identidad cultural cubana ha convertido en influencia interna de la cultura del país hacia el extranjero, lo que previamente fue influencia desde el exterior... Esas interrelaciones permanentes dan por resultado un proceso de transculturación.³⁹

Por ello, la identidad de Virulo, además de ser originalmente cubana y habanera, es también la de su pertenencia al movimiento de la Nueva Canción, de La Nueva Tova Latinoamericana, un movimiento cultural y musical surgido de las universidades. Cómo lo menciona el mismo Virulo en la entrevista con él sostenida para este trabajo y que está desarrollada en el capítulo 6 dedicado a él.

Siguiendo un orden, la tradición musical de Cuba es extraordinaria y extensa, por sus influencias y por su calidad. Ante eso y los movimientos políticos, sociales y económicos que marcaron a Latinoamérica durante las décadas de los cincuentas a los ochentas, en la Cuba socialista, la identidad musical heredada del pasado se abre a las posibilidades creativas, desde el feeling - un género situado dentro de la canción

³⁷ El cine cubano de la diáspora: La identidad fragmentada, Escrito por Jorge Luis Lanza Caride, Palabra Nueva, Revista de la Arquidiócesis de La Habana.
http://www.palabranueva.net/newpage/index.php?option=com_content&view=article&id=337:el-cine-cubano-de-la-diaspora-la-identidad-fragmentada&catid=123:culturales&Itemid=153 (Consulta: Mayo 2013)

³⁸ Identidad de la capital, <http://www.tribuna.co.cu/mi%20ciudad/proyecto/identidad.htm> (Consulta: Mayo 2013)

³⁹ Artículo de la web de Ehtca. Selección de lecturas de cultura cubana. Categoría: Cultura, http://www.ecured.cu/index.php/Identidad_Cultural_Cubana (Consulta: Marzo 2013)

cubana- derivó en un fenómeno de identificación social con las letras, la música y las ideas que promulgaron el surgimiento de estas corrientes asociadas.

El feeling⁴⁰ es un género situado dentro de la canción cubana, que tiene una notable influencia de la música norteamericana. Como su nombre lo indica, lo que el trovador ofrece tiene sentimiento, emoción. Representó, al decir de Rosendo Ruiz hijo, un movimiento renovador de fuerte raigambre trovadoresca. Sus principales cultores eran de origen humilde y poco sabían de la técnica musical. Ciertas tendencias vanguardistas del entorno sonoro internacional alcanzan a la música popular cubana y en los años cincuenta influyen en acendrar una nueva dinastía de cantautores, cultores con renovada criollez del estilo llamado feeling o filin, que redimensionó el intimismo latente en la naturaleza trovadoresca, gracias a la reconceptualización de recursos expresivos y original sentido. José Antonio Méndez, César Portillo, Martha Valdés y Ángel Díaz integran el cuadrante fecundo de esta etapa, complementada y enriquecida por un artistas de magistrales dotes, experimentador y pedagogo natural, enlace de este ciclo con su precedente: Vicente González Rubiera (Guyún), decisivo reformador en su tiempo y para mucho de lo que vendría después. En este ambiente filinesco aparecen con un estilo peculiar las figuras de Pablo Milanés y de Silvio Rodríguez, quienes irrumpen directamente en la nueva estilística trovadoresca.⁴¹

Con esa identidad y en plena efervescencia de los movimientos revolucionarios latinoamericanos, cuyo discurso era oponerse al imperialismo yankee y a los regímenes a él aliados, se integró a la Nueva Canción desde la Nueva Trova Cubana.

La Nueva canción fue un movimiento musical de América Latina y España que apareció más o menos al mismo tiempo —a mediados de la década de los años 1960— en varios países del continente. Se trataba de una canción que difería de la producción popular anterior debido a que poseía un fuerte compromiso social nuevo en América Latina. Se relaciona con el Movimiento del Nuevo Cancionero, lanzado en 1963 en Mendoza, Argentina, con el objetivo consciente de promover una nueva canción latinoamericana⁴².

⁴⁰ Nota: En Cuba por su forma de hablar acentuado y las dificultades que implica para el isleño pronunciar correctamente el inglés, lo describen fonéticamente como "Filin", y así se le reconoce al movimiento en la Isla. // **El Filin se canta con el corazón — El Maca 30-11--0001 00:00** *El filin es la manera de interpretar, o mejor, de decir una canción con sentimiento. Es resultado de la renovación iniciada dentro de la música cubana y que mantiene un fuerte vínculo con nuestra trova tradicional. Por los años de la década del cuarenta brotó en el cancionero cubano la modalidad filin. Surgió otro renuevo de la canción nacional fraguada en el rico sincretismo, en nuestra compleja transculturación. El sentimentalismo que por entonces recorría a la canción cubana barrió con el sentimiento de la canción del filin. Junto a la intimidad se buscó el buen decir, la fuerza evocadora, la resonancia interior en el ser amado. El bolero pianístico precedente cantaba a los amores que nunca podían olvidarse. El filin lo hace al amor presente o al que se aspira y se sueña, o a uno que se fue pero dejó algo bello.* (Grisel Chirino Martínez) <http://www.conexioncubana.net/index.php/generalidades-de-la-musica-cubana/513-el-feeling> (Consulta: Mayo 2013)

⁴¹ El Feeling, Escrito por Jesús Gómez Cairo, Bladimir Zamora Céspedes, Guía Cuba y Helio Orovio. Posted in Generalidades de la música cubana. (шаблоны сайтов онлайн-магазины файловые менеджеры Joomla) <http://www.conexioncubana.net/index.php/generalidades-de-la-musica-cubana/513-el-feeling> (Consulta: Mayo 2013)

⁴² *Manifiesto fundacional del Movimiento del Nuevo Cancionero*, Texto completo. Página oficial de Mercedes Sosa. <http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm>

De este movimiento se desprendieron las manifestaciones que llevaron a esta corriente a tener diversos nombres y denominaciones que unificaron una idea en común, la identidad Latinoamericana desde la música y su forma de pensar.

Ideológicamente, la nueva canción se llegó a identificar con la música de protesta porque en sus letras, generalmente, se manifestó un profundo rechazo por la intervención extranjera (militar, política o económica) en los países latinoamericanos; sin embargo, lo ideológico no se queda en esta posición de rechazo a lo extranjero, sino que se extiende a un profundo respeto por la vida de los obreros, los campesinos y los indígenas, todo esto a la par de un claro rechazo al imperialismo estadounidense y europeo, el consumismo y la desigualdad social.

- En Argentina el movimiento tomó forma en 1963 como una propuesta cultural que se denominó Nuevo Cancionero, liderado entre otros por Mercedes Sosa y Armando Tejada Gómez.

- En Cuba, la nueva canción se llamó nueva trova y estuvo respaldada por el gobierno de la Revolución Cubana.

- En México se le conoció simplemente como Trova, Nueva Trova, Canción de Protesta o Canción Latinoamericana, exaltada por los movimientos estudiantiles, y reflejada por la lucha social latinoamericana, que entre sus exponentes tuvo a Los Folkloristas y Óscar Chávez entre muchos otros.

- En Chile, el Chile de Violeta Parra, el presidente Salvador Allende incluso llegó a decir, antes de su derrocamiento, que no podía haber revolución sin canciones.

A veces era común que algunos se refirieran a la nueva canción latinoamericana simplemente como canción latinoamericana. La nueva canción latinoamericana fue censurada y prohibida por las dictaduras que se establecieron entre la décadas de 1960 y 1980. Muchos de los artistas que integraban el movimiento fueron perseguidos y obligados al exilio, hecho por el cual muchos de ellos se establecieron en México o Francia. Algunos otros, anónimos todos ellos, fueron asesinados, como fue el caso emblemático del guitarrista y cantante chileno Víctor Jara, durante la dictadura de Augusto Pinochet, a quien le fracturaron las manos antes de asesinarlo.⁴³

En el caso del ideario cultural latinoamericano, pertenecer a la Nueva Trova Latinoamericana, era pertenecer a un círculo de identidad sobre la conciencia, el despertar de los pueblos de la opresión, el renacer del hombre y el llevar con el canto la esperanza a los oprimidos y desfavorecidos por el colonialismo, la dictadura, el gobierno opresor y represor.

La representación de la identidad revolucionaria y rebelde de la Nueva Trova Cubana, sumada a la posibilidad de expandir su idea al resto del mundo a través de su discurso musical como bandera, les brindó a sus exponentes, la oportunidad de compartir con el mundo su visión y ser reconocidos desde la identidad de la Nueva Trova en el mundo. En su caso, Virulo fue reconocido por su capacidad de insertar en

⁴³ Joan Turner (Joan Jara) (1978). "[Las manos de Víctor](#)", *Araucaria de Chile* n°2 - Francia, 1978, reproducido por Panorama Cultural.

sus canciones un humor crítico e irreverente como sello de su propia identidad dentro del mismo movimiento musical.

El teatro, el cine y por supuesto las piezas musicales que dan vida, dentro del campo artístico, a las identidades colectivas de una sociedad, se han estado difundiendo cada vez más a través de los medios, traduciendo en forma de arte en términos cada vez más colectivos y exportando a otras latitudes símbolos culturales de las colectividades en las que se crean.

Ejemplo de ello fueron los tangos del siglo XX, que en un principio no tenían letra y sólo eran música popular que se bailaba en las esquinas de los barrios porteños de Buenos Aires y, posteriormente, le dieron identidad a la ciudad como un tipo de música única (Salas, 2004). También pasa lo mismo en Cuba con el bolero, la rumba, la huaracha y sus diversas formas populares, entre las que destaca el son y su particular sonido de La Habana. Y, en el caso de la música mexicana, se encuentra el mariachi, que también evolucionó en contenidos e instrumentos, hasta convertirse en música tradicional popular que identifica a un pueblo. (Tello, 2010)

El sentido de identidad colectiva mexicana, urbana de las vecindades capitalinas, está implícito en la obra de Chava Flores. Sus canciones tienen un fuerte sello identitario popular que marcó a los habitantes de la ciudad de México, y que en su momento marcó también a los habitantes de otras viviendas colectivas populares en todo el país. Los mexicanos identificamos a los personajes chavafloreños como propios.

Por ello su aportación se conformó en un auténtico ritual de la cultura popular mexicana. Nos dice Roberto Da Matta:

Los rituales sirven en la actualidad para promover la identidad social y construir su carácter; el ritual es un lugar estratégico en la ideología y valores de la sociedad, porque por medio de él se marcan instantes privilegiados en los que se busca convertir lo único en universal, lo local en regional, lo regional en nacional, así como lo individual en colectivo; el rito nos plantea un problema de contrastes, de ahí la necesidad de estudiar el mundo social tomando como punto de partida las relaciones entre sus momentos más importantes: el mundo cotidiano y las fiestas (las canciones y sus intérpretes), la rutina y el ritual, la vida y el sueño, el personaje real y el paradigmático” (Da Matta, R. : Zahar Ed., 1980).⁴⁴

En el caso de Chava Flores, esos rituales del diario acontecer que identifican al pueblo, al barrio del D.F. de los años cincuenta, están representados claramente en sus canciones “La Tertulia”, “Los quince años de Espergencia” o “El bautizo de Cheto”.

El humor de Les Luthiers,⁴⁵ representa bien la interculturalidad del mundo argentino y porteño, y, más concretamente, aquella de un universo social más intelectual que el de Chava Flores; un mundo desde el que el pensamiento y el

⁴⁴ Bacre Parra, Víctor, Chava Flores, DE NEBLINAS Y DON GOYO, 2012-08-07 • Política, Milenio Diario, <http://puebla.milenio.com/cdb/doc/impreso/9155247> (Consulta: Marzo 2013)

⁴⁵ Nota: Los integrantes de Les Luthiers recibieron la nacionalidad española, sin renunciar a la argentina en 2013, por su aportación a la cultura y haber proyectado su obra en gran medida desde España para el mundo.

refinamiento se codean sin embargo con recorridos satíricos por los barrios bajos bonaerenses – el puerto en el que nació el tango, los conventillos de las barriadas, los cafés que disfrazaban prostíbulos. Estos recorridos dejaron huella en las clases altas, quienes adoptaron el ritmo y las letras populares como parte de su identidad. Pero también recorren la música de la campiña argentina y la música popular latinoamericana y, en cada recorrido, la parodia que ellos mismos hacen de sí mismos y de los demás del continente es un arma poderosa de la identidad, cuyo instrumento es la risa.

Por eso, la obra de Les Luthiers –que viaja por todo el continente- explora lo mismo la música local como el tango o el mariachi, y ella ha dejado una marca profunda de risa y música entre sus seguidores, no sólo en Buenos Aires y en su país de origen sino también en toda Latinoamérica.⁴⁶

Se identifican con todo un pueblo por encima de su nacionalidad y, en palabras de Daniel Rabinovich, integrante de Les Luthiers, su obra va dirigida a todo aquél que entienda el humor en español y sepa reírse con inteligencia de sí mismo.

Virulo, finalmente, es, desde el punto de vista identitario de origen, un cubano urbano habanero y joven en los años setenta del Siglo XX. Parte fundamental de su identidad es que fue formado en la escuela de música, de pensamiento y de ideología de la culturalmente poderosa Nueva Trova Cubana. Su obra y su pertenencia a este grupo de músicos le permitieron salir de Cuba, ver el mundo, actuar en él y para él, y finalmente casarse con una mexicana, adoptar una doble nacionalidad mexicano-cubana y residir fuera de su país natal.

El humor de Virulo es así habanero y latinoamericano. Tan es así que, a pesar de vivir fuera de Cuba, fue nominado al Premio Nacional del Humor en Cuba en el 2012,⁴⁷ y su identificación identitaria latinoamericana pasa a través de ser vocero de las inconformidades y disgustos de esta sociedad subcontinental, pero manifestados en forma de ironía y sarcasmo.

–La cultura popular” auténtica dentro de un contexto de dominación y explotación, es el sistema de respuestas solidarias, creadas por los grupos oprimidos frente a las necesidades de liberación” (Margulis, M.1977)⁴⁸, y esto queda de manifiesto en la conformación de las obras de Virulo, que van desde la parodia del habitante de La Habana, hasta el –Latin Lover” (El amante latinoamericano), –La creación según Virulo”, –El Canto Posmoderno” o el –Gomes y te Vas”.

De esta forma, como dignos embajadores de identidades colectivas diversas de América Latina, Chava Flores, Virulo y Les Luthiers exponen, a través de su humor –

⁴⁶ Nota: que igualan a quién los escucha como hispanohablantes y en el más de los casos en latinoamericanos, elevando su nivel de identificación colectiva con a través del humor con la identidad cultural, gracias a la concepción artística del mundo que comparten desde su individualidad como argentinos universales en sus obras,

⁴⁷ El Premio Nacional del Humor 2012, que anualmente otorga el Consejo de las Artes Escénicas de la República de Cuba. El Premio Nacional de Humor comenzó a entregarse desde el año 2000, con la intención de consolidar dese la cultura la calidad del humor cubano.

⁴⁸ *Ibíd.*

que también está geográfica, cultural e identitariamente situado- muchas de las situaciones que marcan a los países americanos de habla hispana de las que ellos nos invitan a reírnos.

Dice Luisa Martínez García,⁴⁹ en su artículo *La contribución del humor, de la comedia de situación a la identidad cultural catalana*, que el humor sirve para crear lazos tanto de cercanía como de lejanía y se convierte en una especie de gestor cultural que genera propuestas de sentido y, para el caso que nos ocupa, lazos de identidad.

Tal es el caso del humor porteño en Argentina, que de hecho debería ser entendido únicamente por el habitante de esa ciudad, que es el mejor situado para hacer la burla reflexiva de su situación, aliviar sus tensiones.

- Le pregunta un porteño a un gallego: -Che, ¿sabés cuál es el país más cercano al cielo?"

- Responde el gallego enfadado: "Argentina" me supongo... —

- El porteño le replica..."Noo, che, nooo... es Uruguay que está al lado de Argentina"

-

Vemos aquí claramente cómo los propios porteños se burlan de su tan mencionada arrogancia y pedertería, de su complejo de superioridad; ése que incluso en la misma Argentina le ha merecido el *desprecio fraterno* del habitante de la provincia, para el que el porteño es ajeno a su idiosincrasia y a su personalidad menos agresiva. Dice Martínez García:

La práctica humorística, como el chiste, la sátira y los juegos de palabras han sido desde la antigüedad objeto de observación, desde los filósofos griegos hasta la época moderna con los psicólogos y sociólogos.

Las prácticas humorísticas casi siempre reflejan la identidad y a su vez estas producen identidades, en ocasiones distorsionadas. En el caso de México, por ejemplo, antes de los setentas se utilizaba como sujeto de mofa al yucateco que, por su carácter generalmente noble, humilde e ingenuo, era tomado en otros contextos como tonto o distraído. Además, al volverse inmigrante hacia la ciudad,⁵⁰ esa personalidad característica, asociada a los rasgos fenotípicos más comunes e la región —en general los de una persona de muy baja estatura, de cabeza grande, siempre vestido/a de blanco y con un habla exageradamente acentuada- lo hicieron ser el sujeto adecuado para ser caricaturizado.

- Va caminando un yucateco por un parque de la ciudad de México y de pronto mira en el suelo algo que brilla... lo ve detenidamente, lo levanta y ve que es un espejo... cuando ve reflejada su imagen se espanta y dice antes de tirarlo nuevamente al suelo:

⁴⁹ Profesora del Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat. Universitat Autònoma de Barcelona(UAB). Facultat de Ciències de la Comunicació. 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallés) Barcelona.

⁵⁰ Nota - Cabe recordar que durante gran parte del siglo XX hubo una gran cantidad de inmigración del interior de la república a la ciudad de México- Monsivaís, C. De San Garabato al Callejón del Cuajo, 2010.

¡Mare⁵¹ con razón lo tiraron si está muy feo!”

El humor funciona sobre la base de ideas y creencias que se dan por compartidas entre el emisor del mensaje humorístico y sus receptores, al dirigir la mirada humorística sobre sí... como la visión hegemónica en torno a su estructura social y a los diferentes grupos que la componen.

Así, el humor de cada grupo representaría la posición central del mismo, una idea de la normalidad dentro de dicho grupo, que se define por la mofa hacia la periferia y hacia el exterior del grupo.⁵²

El humor también es analizado como una estrategia que aporta elementos al proceso de identidad social y en su discurso humorístico las referencias a la identidad suponen el entendido de superioridad de unos frente a la inferioridad de otros, o el uso de sus creencias religiosas, picarescas sexuales y afinidades como pueblos.

El humor local referente a la identidad de una u otra ciudad -como acontece con el auténtico humor de La Habana contada por cubanos- sólo tiene un sentido real para los cubanos que lo viven día con día:⁵³

Fragmentos de un monólogo del humorista Bacallao⁵⁴, sobre la vida en La Habana:

Mi Habana es una ciudad única, seductora, enajenante... Histórica, histérica... con mucho sol y poca luz, con mucha agua al pañal... Es una ciudad de muchas mujeres, ciudad de contradicciones, sí... La Habana por ejemplo es la única ciudad del mundo dónde tu le preguntas a los taxistas para adónde van... Y ellos te responden a voces... a veces... Los taxistas son como los dueños de la ciudad, y no sólo de la ciudad, sino también del lenguaje... (Referencia al lenguaje burlesco de señas)... La Habana es la ciudad de la colas... cola del pan, colas de Guagua⁵⁵, colas del mercado, fuera de los Mc Dolad's de basura... refresco vaciado de cola... La ciudad de las colas, La Habana es inconfundible, imagínense por ejemplo doscientos italianos en Roma haciendo cola para comerse una pizza... no pueden, no lo imagino... porque desafortunadamente yo jamás he ido a Roma... En la cola de la guagua de La Habana hay una química, un compromiso, una empatía entre sus integrantes... Por ejemplo se puede llegar y decir: ¡me hacen el favor de decirme ¿quién es la última persona de la cola de la ruta de la174?"... y te entienden, o puedes llegar y decir 74, y te entienden...

⁵¹ Expresión lingüística del habitante de la ciudad de Mérida, Yucatán en México que significa asombro extremo, sorpresa, incredulidad, sobre algo insólito, aunque hace alusión fonética a la palabra madre.

⁵² *La construcción humorística de la identidad andaluza*, Romero Reche, Alejandro, Universidad de Málaga, http://www.upo.es/proyectos/export/sites/proyectos/nacionalismo_esp/carpetaDESCAR/Romero_Rechex_Alejandro_Resumen.pdf (Consulta Abril 2013)

⁵³ <http://www.youtube.com/watch?v=wcSzNDRZ8EK> [01-06-2007, que además fue realizado en las instalaciones de la Universidad de La Habana] (Consulta: Abril 2013)

⁵⁴ *Mejor reír que llorar*. Otro de los humoristas más afamados es el habanero Bacallao. Su monólogo sobre La Habana es un canto con amor y humor a la capital de los cubanos. Critica las duras condiciones de vida de los habitantes de esta ciudad tan decadente como hermosa. Causa furor entre sus vecinos. Mucho ingenio para denunciar los cortes de agua, de luz, el transporte, la policía y otros sin sabores de la vida cotidiana habanera. La razón de su éxito estriba en que sacan a la luz esa forma tan cubana ya de tomarse las cosas: mejor reír que llorar. Y de momento, a los humoristas les funciona. Y a los cubanos también, desde hace más de 50 años. <http://www.elmundo.es/america/2010/09/26/cuba/1285457556.html> (Consulta: Abril 2013)

⁵⁵ Guagua: Camiones del servicio público tradicional de transporte, junto con otros autobuses articulados también conocidos como camellos, que regularmente transitan con sobrecupo de pasajeros por las calles de La Habana.

La Habana es la ciudad más culta del mundo, dónde se han hecho descubrimientos científicos inéditos... La Habana no sólo es la ciudad de la cultura es la ciudad de la instrucción... voy a poner un ejemplo: iba yo en una guagua, cuando el chofer de pronto mete un frenazo, la guagua iba lento, yo estaba al lado de él... ¡pap! Y me caigo pa'l suelo... y yo le digo ¡Pare! ¿Qué cosa es esto?... y me dice... ES LA INERCIA... Es la propiedad que tienen todos los cuerpos de conservar su velocidad en su estado de reposo, en la ausencia de la acción de otros cuerpos sobre ellos...No le pude responder...

Es necesario conocer algunos aspectos de La Habana que son poco conocidos fuera de Cuba para entender esos chistes y la aplicación de referentes en su humor para todo aquél que no es cubano. Por ejemplo está la diferencia a los llamados orientales, los cubanos que vienen de las provincias del oriente de la Isla, y que cuando llegan a La Habana se concentran en conjuntos de miseria y son conocidos en la ciudad como "palestinos", ya que no poseen documentos para vivir en la capital y son deportados a sus lugares de origen.

La Habana es la capital de todos los cubanos. Los orientales no son una etnia diferente. Son de la misma nacionalidad. Pero en la práctica, las autoridades los tratan como si fuesen auténticos palestinos de Gaza o Cisjordania. Así y todo, ellos se las arreglan para volver e instalarse en la 'placa', como llaman a La Habana. Por la periferia de la ciudad han surgido asentamientos ilegales. Concurí es uno de ellos... Entre La Habana y Oriente se ha levantado un muro de acoso policial y maltratos. Con la anuencia de las autoridades.⁵⁶

Debe entenderse que la identidad cultural del habitante de La Habana es única e irreplicable, y tal parece que se debería tener un traductor para entender esos modismos y definiciones particulares sobre las cosas materiales y espirituales que sólo el cubano puede entender, ya que los contextos son muy diferentes al de otros países, aunque ellos también sean latinos y hablen español.

De la misma forma puede entenderse esa identidad, cuya capacidad de reconocimiento y expresión se encuentra sujeta a su vida social, cultural, política y económica.

En las modernas capitales latinoamericanas, el urbanismo se hizo presente en el siglo XX, y con ello las ciudades se convirtieron en un nuevo escenario identitarios con un sinfín de modalidades, desde las del lenguaje hasta las de sus espacios habitables.

Podría decirse que en algunos lugares de esas ciudades, para que otro de fuera entienda el habla local – dicha en el castellano de Latinoamérica- en ocasiones necesitaría un traductor, porque es tan propia al lugar que resulta incomprensible para alguien que es de fuera.

Así lo que en México es un aguacate, en Argentina es una palta; lo que en la Habana es una guagua en Buenos Aires es conocido como colectivo; y lo que en la

⁵⁶ <http://joanantoniguerrero.blogspot.mx/2011/08/palestinos-en-la-habana.html> *) Iván García es periodista independiente en Cuba, escribe para El Mundo y es el autor del blog Desde La Habana. (Consulta: Abril 2013)

Habana, en el Vedado, se conoce como «pájaros», en México recibe el apelativo de «lecas».

Si los conceptos son los mismos, las denominaciones son diferentes, pero las intenciones sobreviven por la convivencia diaria con el lenguaje y los rasgos que producen humor en las miradas críticas y subjetivas.

El humor se caracteriza por ser un elemento de reflexión que utiliza múltiples canales sustentados por el idioma, sus coloquialismos y su visión crítica sobre la vida que los rodea, mediante el uso de la sátira y la crítica.

Aunque la identidad humorística de cada lugar sólo le pertenece al habitante de ese punto geográfico, en especial si es de la ciudad.

El humor sirve para encubrir una crítica sobre la realidad cotidiana desde la identidad del que lo propone. Así la fórmula social puede verse repetida con sus diversos personajes que narran sus historias cotidianas y cuyos recursos argumentales son abundantes⁵⁷, y se categorizan lo mismo desde un niño, una pareja, una preferencia sexual, la picaresca o la religión, así como la situación política.

Por eso, para este trabajo, explicar la identidad humorística implica construir un enlace entre el discurso humorístico, su narrativa y la identidad reflexiva como similitud para reconocerse por contextos similares surgidos desde el ámbito social, pese a encontrarse separados geográfica e históricamente.

En el pensamiento latinoamericano, la narrativa de la comedia de situación se sirve, desde sus orígenes, de la vida cotidiana y del conflicto social para reconocerse a sí misma y su construcción del humor, donde lo cómico, la risa y el chiste se fusionan para elaborar un mensaje social de carácter satírico por los medios que le acomoden, orales, escritos gráficos y en este caso musicales.

La dificultad de conceptualizar el humor es una constante en cualquiera de las disciplinas que se enfocan en dicho ítem porque, entre otras características, estamos ante un proceso cultural complejo. Este último aspecto del humor ha sido estudiado por los sociólogos y éstos han concluido que el humor está culturalmente determinado. La antropología es otra de las disciplinas que ha observado que las expresiones humorísticas contienen imaginarios sociales, por lo tanto identitarios.⁵⁸

Así entonces puede entenderse que la identidad humorística proveniente de un lugar tan peculiar como los del lenguaje popular, y más si estos son socializados en las capitales latinoamericanas, que incluyen el acento, la velocidad para hablar, la foniatría, la expresividad y por supuesto sus rasgos culturales.

Entre los mismos rasgos identitarios se dice que en tal o cual región hablan «antadito», pero que se puede decir si así es como hablan los habitantes de las

⁵⁷ Luisa MARTÍNEZ GARCÍA, La contribución del humor, de la comedia de situación, a la identidad cultural catalana, http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=35 (Consulta: Abril 2013)

⁵⁸ *Ibíd.*

provincias orientales de la Isla de Cuba, o así -eantadito" se habla en México D.F. o así -eantado", hablan los porteños o los cordobeses.

La identidad la dan esos rasgos, que no importa si se habla -eantando" o no, si el acento es más distintivo que otro, a final de cuentas, si estos rasgos se incorporan con la cultura y son representativos de una voz crítica, satírica y social.

La identidad cultural se construye con la imagen que los sujetos argumentan sobre sí mismos, sobre la idea de un -nosotros" pero, en la que también participan los -otros".⁵⁹

Por ello es trascendental mencionar en este trabajo, que la identidad humorística es parte importante del reconocimiento en el trabajo de Chava Flores, Virulo y Les Luthiers, porque son los sujetos que le dan vida a esta tesis y que en conjunto contienen una propuesta para revisar la identidad latinoamericana desde la música con humor de manera reflexiva e inteligente.

⁵⁹ Ibid.

CAPÍTULO II

EL humor, la risa, lo cómico y el chiste

*“La inteligencia me persigue,
Pero yo soy más rápido.”
(Frase atribuida falsamente a Les Luthiers)⁶⁰*



Fotocomposición⁶¹ en imagen: Les Luthiers, Chava Flores, Virulo y Eddie Eynar (2013)

⁶⁰ Pues bien, estas frases NO SON de Les Luthiers. Sin querer quitar el mérito a dichas frases, ninguna excepto la última son de Les Luthiers. Se trata de información falsa que circula por internet, que incluso llegó a los mismísimos Luthiers, con lo que lógicamente quedaron "impresionados" de que dijeran que determinadas frases eran suyas cuando realmente no lo son. Incluso hay alguien que ha llegado más lejos y ha hecho una presentación Power Point tomando algunas de esas frases y combinándolas con fotos de Les Luthiers. <http://www.lesluthiers.org/curiosidad.php?ID=5> (Consulta Junio 2013)

⁶¹ Todas las imágenes que aparece en este trabajo pertenecen a sus autores y los poseedores de sus derechos, en esta tesis son meramente ilustrativas y sin fines de lucro. Diseñador de composición del mexicano: José David Méndez Jiménez (@jeikimo).

Una de las frases más recurrentes entre los comediantes profesionales es aquella que dice que un chiste que se tiene que explicar es un chiste mal contado, ya que éste debe tener varios elementos que hagan de su narración una historia deliciosa que lleve a quien la escucha de la incertidumbre y la expectación a la sorpresa inesperada en el desenlace de la misma, lo cual provoca, de acuerdo a la intención, risas si la historia está bien contada, pero silencios inmensos si ésta falló.

En otras ocasiones la risa es provocada por elementos tan discordantes y ajenos que terminan por convertir un hecho serio, de buenas intenciones, en otro ridículo, por más formal que éste sea.

Las diferentes culturas del mundo han aprendido a reírse de sus errores y de sus aciertos, más cuando éstos tratan hechos políticos o sociales, y aun más cuando quienes las habitan se ven reflejados en el relato que los retrata tal cual son.

Así, los *stand up comedians* o comediantes de situación que únicamente con un micrófono se plantan frente a un público para relatar hechos cotidianos, vistos desde un ángulo que provoca risas, cumplen una función catártica, al exponer a su audiencia a esos hechos de manera amable o mordaz, amena, irónica y sencilla.

Lo cómico, el chiste y la risa constituyen parte importante del humor, un rasgo humano que puede ser también teorizado y lo ha sido.

Por ello este capítulo trata, en su primer apartado, de los elementos que constituyen el humor como un referente cultural y social, e incursiona en la descripción de las teorías que construyen una explicación académica del viaje que se hace desde el humor a la risa. En su segundo apartado, aborda el tema de cómo la risa se ha constituido, a través de la historia, en un referente cultural central, que ha sido tratado por las sociedades y/o por el poder político-cultural que las gobierna de varias formas que van desde su aceptación hasta, en algunos casos, su proscripción. En efecto, el humor puede llegar a ser subversivo en algunos contextos. En la tercera parte se enumeran los puntos que generan el humor a partir de lo cómico.

En este capítulo se habla del chiste, el gag y lo ridículo en la elaboración de la situación, tres temas estrechamente relacionados con los relatos humorísticos que, en la obra de los canta-autores estudiados en esta tesis, Les Luthiers, Chava Flores y Virulo -obra que constituirá la materia de los últimos tres capítulos de este trabajo- son nutridos con la música, la Identidad sociocultural y la localidad del humor de cada uno de ellos.

2.1.- El humor

Cuando se habla de humor en cualquier momento del día, se piensa en un estado de ánimo que provoca risa, que proviene de una situación chusca o divertida y que induce risas, gestos grotescos, deformación en la cara por la hilaridad o la hiperventilación generada por las contracciones musculares en el aparato respiratorio convertidas en carcajadas.

Pocas veces se reflexiona sobre la idea del humor, la diferencia entre humor y humorismo, entre ser cómico, chistoso o gracioso, o en el estado humorístico

proveniente de de la cotidianeidad, que produce reflexión por medio de la burla o la ironía.

Por todo esto es necesario saber cómo conceptualizar el humor, qué lo produce y cómo se provoca y lo más importante como se entiende desde el nivel cultural que también influye para visualizarlo como un hecho social y cultural.

Se conoce como humor todas aquellas experiencias, sensaciones, representaciones y formas de entender la realidad que tienen como relato la diversión y la alegría.

El humor se relaciona directamente con la capacidad de generar entretenimiento en las personas, y se hace presente en la mayoría de las situaciones a través de la risa.

Se considera que el humor es una capacidad que poseen todos los seres humanos independientemente de la cultura y el medio socio-económico o geográfico en el que se inserte; aunque el modo que el humor tiene de activarse puede no sólo variar de sociedad en sociedad, de cultura en cultura sino especialmente de individuo en individuo, volviéndose entonces un fenómeno altamente complejo e indescriptible en términos científicos.

El término humor⁶² surge a partir de la medicina humoral desarrollada por antiguas sociedades, en la cual se establecía que determinados elementos del organismo humano eran los que permitían experimentar sensaciones de alegría y divertimento ante ciertas situaciones.

El humor no es solamente una cuestión psicológica o cultural, sino que se vincula muy intrínsecamente con reacciones físicas que son generadas como respuesta ante ciertos estímulos externos.

Por ello no se puede conceptualizar al humor como una sola idea, pero sí se puede utilizar como término, debido a que el conjunto de características que lo originan, lo identifican y lo hacen permanente establecen un estado de ánimo determinado que se cierra de acuerdo a las respuestas de quien lo recibe como mensaje.

Estas reacciones son sentimientos y sensaciones que varían con cada individuo. Cuando se sostiene que una persona posee buen sentido del humor, se hace referencia a una persona que responde de manera positiva a diferentes experiencias humorísticas y que se deja llevar por la posibilidad de sentir divertimento y alegría.

El humor ha existido a lo largo de toda la humanidad y es posible encontrar diferentes representaciones extremadamente antiguas en las que la realidad era analizada de manera burlona o graciosa.

⁶² Definición de Humor, <http://www.definicionabc.com/general/humor.php> (Consulta: Abril 2012)

Además, el humor ha sido utilizado en diferentes momentos de la historia con fines políticos e ideológicos. Hoy en día, el humor ha dado paso al humorismo porque es un recurso de expresión social muy importante de la cultura occidental y cuenta con gran desarrollo, como también con numerosos métodos, estilos y variantes.

2.1.1.-Humorismo

De acuerdo al *Diccionario de la Lengua Española*, humorismo significa: *manifestación del lado divertido de las cosas: se toma la vida con humorismo', o actividad profesional enfocada a divertir y hacer reír al público.*⁶³ Este trabajo pretende desarrollar un análisis del humorismo en la obra de tres importantes intérpretes de la música popular latinoamericana. Sin embargo, el uso del concepto no se distingue las más de las veces del de *humor*, como expresión de lo cómico y de lo humorístico.

El humor es un modo de expresión o juicio humorístico que resalta el lado cómico o risueño de las cosas. El concepto refiere a la jovialidad, la agudeza o el genio. Por ejemplo:

- El humor nos ayuda a hacer más llevaderos los momentos más difíciles de la vida
- No tolero a la gente que atiende de mal humor
- Con un poco de humor todo es más fácil

El humor también es la disposición humorística para hacer algo o estar en un estado afectivo que se mantiene por cierto tiempo. Se habla de buen humor cuando existe una propensión a mostrarse alegre y de mal humor cuando la actitud es negativa o irritada.

El término permite formar varias expresiones o frases: *humor de perros* o *humor de los mil diablos* hacen mención general al mal humor: *te recomiendo no molestar a Juan, está con un humor de perros*; *tengo un humor de los mil diablos: no quiero que nadie se me acerque*.

Las diferencias culturales inciden en la concepción del humor: lo que causa gracia en una provincia o país puede no resultar gracioso en otra zona.

Por otra parte, las distintas edades también están vinculadas a la forma de entender el humor y, en su caso, lo que hace reír a unos, para otros no es nada gracioso, por mucho sentido del humor que se tenga.

⁶³ Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe;
(Consulta: Abril 2012)

<http://www.wordreference.com/definicion/humor>



Imagen tomada de: <http://definicion.de/chiste/> Definición de chiste
(Consulta: Mayo 2010)

El humor negro es aquel que se desarrolla respecto a cosas que si se contemplan desde otra perspectiva generarían miedo, lástima o piedad. Este tipo de humor es frecuente alrededor de temas como la muerte o la enfermedad. El humor verde, rojo o colorado, en cambio, está vinculado a la sexualidad y suele rozar la obscenidad.

Pero el humor no existe por sí mismo como un hecho espontáneo; deben existir elementos que lo accionan, y para ello se debe tener en cuenta el llamado sentido del humor y su misma tipología.

De acuerdo con Karyn Buxman (Buxman, 1995), reconocida experta en la terapia del humor, existen dos tipos de humor: el humor destructivo y el humor constructivo. El humor destructivo es el que baja la autoestima de los demás. Crea tensión, crea barreras y se enfoca en lo negativo de otra persona. Aquellas personas con baja autoestima utilizan el sentido del humor destructivo para denigrar a los demás y de esta manera poder sentirse mejor acerca de sí mismos. En cambio el humor constructivo es el que ayuda a aumentar la autoestima y apoya a las otras personas. Reduce la tensión y rompe barreras, creando de esta manera una atmósfera positiva.

El sentido del humor es una herramienta importante para generar la risa ya que revierte los puntos de vista desde una óptica propia, invierte situaciones difíciles y las transforma para atenuar el hecho social agobiante de acuerdo al punto de vista del humor que pueda interpretarse.

2.1.2.- El sentido del humor

El sentido del humor es el término medio entre la frivolidad -para la que casi nada tiene sentido- y la seriedad, para la que todo tiene sentido (Kreimer, 2011). El frívolo se ríe de todo, es insípido y molesto, y con frecuencia no se preocupa por evitar herir a otros con su humor. El serio cree que nada ni nadie debe ser objeto de burla, nunca tiene algo gracioso para decir y se incomoda si se burlan de él.

El humor revela así la frivolidad de lo serio y la seriedad de lo frívolo. Se trata de una virtud social: las personas pueden estar tristes en soledad, pero para reírse necesitan la presencia de otras personas.

Etimológicamente hablando, la palabra “divertirse” remite a la acción de salirse del vértice, es decir, a la ruptura con el orden cotidiano de significados.

Carecer de humor es carecer de humildad, es estar demasiado inflamado de uno mismo. Un mal tipo puede hacer gala de un humor exquisito, y es posible ser buena gente y carecer por completo de sentido del humor. No obstante, quien tiene humor suele ser más estimable que quien no lo posee. El humor es una herramienta crítica de gran eficacia. *Leí La Guerra y la Paz en veinte minutos. Es acerca de Rusia*, decía Woody Allen en tiempos en que estaban de moda los métodos de lectura veloz.

El humorismo es además un instrumento apropiado para promover la tolerancia, lo que llevó a Lichtenberg a escribir: *Nada determina más el carácter de una persona como la broma que la ofende* (Lichtenberg, 1989).

El humor permite ver lo que los demás no perciben, ser consciente de la relatividad de todas las cosas y revelar con una lógica sutil lo serio de lo tonto y lo tonto de lo serio. A veces el mejor consejo es el que proviene de un chiste y no de una formulación teórica. El humor es una demostración de grandeza que pareciera decir que en última instancia todo es absurdo y que lo mejor es reír, como aquel condenado a muerte que llevan a la horca un lunes y exclama: *¡Bonita forma de comenzar la semana!*

El humor es una afirmación de dignidad, una declaración de superioridad del ser humano sobre lo que acontece.

Cuenta Diógenes Laercio que a Metrocles se le escapó una sonora ventosidad mientras tomaba una clase de filosofía. Tan grande fue el rubor que le sobrevino que se encerró en un cuarto con ánimo de dejarse morir de hambre. Crates entró a consolarlo tras ingerir comida flatulenta y, como no pudo persuadirlo diciéndole que no había cometido ningún absurdo sino que más bien sería cosa monstruosa no despedir los flatos según marca la naturaleza, soltó él también su flato, con lo cual los dos rieron y Metrocles dejó de sentir vergüenza (Kreimer, 2011).

Chaplin ponía como condición de posibilidad del humor la necesidad de que el chiste estuviera a favor del débil y no del fuerte. La ironía invertiría la ecuación de Chaplin y se reiría a costillas del débil. Escribe Comte-Sponville:⁶⁴

Se puede bromear acerca de todo: el fracaso, la muerte, la guerra, el amor, la enfermedad, la tortura. Lo importante es que la risa agregue algo de alegría, algo de dulzura o de ligereza a la miseria del mundo, y no más odio, sufrimiento o desprecio. Se puede bromear con todo, pero no de

⁶⁴ Comte-Sponville, André; Francia, Nacimiento: París, 12 de marzo de 1952; Doctor en Filosofía por L'École Normal Supérieur, y profesor de la Universidad de La Sorbona. Se inició en la escritura en 1988 al tiempo en que colaboraba en diversos periódicos. Es miembro del Comité Consultivo Nacional de Ética y Doctor Honoris Causa por la Universidad de Mons-Hainaut. Es autor de diversos libros filosóficos en los que se trata sobre la búsqueda del saber y la felicidad.

cualquier manera... Un chiste judío nunca será humorístico en boca de un antisemita (Comte-Sponville, 2009).⁶⁵

—La ironía hiere el humor cura. La ironía puede matar, el humor ayuda a vivir. La ironía quiere dominar, el humor libera. La ironía es despiadada, el humor es misericordioso. La ironía es humillante, el humor es humilde” (Comte-Sponville, 2009).

Algunos diferencian tajantemente humor e ironía. Si Groucho Marx afirma —pasé una excelente velada, pero no fue ésta”,⁶⁶ y se lo dice a una generosa anfitriona, se trataría de una ironía o hasta de una posible ofensa. Si en cambio se lo dice al público, se trata de humor.

Sin embargo, no toda ironía es cruel. La ironía es una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se quiere decir.⁶⁷ Esta idea de ironía no necesariamente implica una forma despiadada de hacer humor.

Hay un humor hiriente, esteticista, que no repara en criterios éticos con tal de hacer reír. Si la ironía es utilizada en cambio como instrumento de resistencia, el humor adquiere un sesgo liberador.

Las virtudes de reír y hacer reír no siempre van juntas. *El Corán*⁶⁸ juzga que quien hace reír al prójimo merece el paraíso, pero nada dice sobre el que sabe reír. Dice Roxana Kreimer: —Gozco gente poco hábil para hacer reír, cuya risa es deliciosamente oportuna y contagiosa. También ellos merecen el paraíso”.

La risa aparece como la distancia más corta entre dos personas. No es un mal comienzo para la amistad. No es un mal recurso para aceptar -o retrasar- la propia muerte y la de los demás. Hay culturas que entierran a sus muertos con alegría. Prefieren recordar con risas y sonrisas, no con lágrimas y tristeza.

Recordar con filosofía, tal el refrán castizo para el que *tomarse las cosas con filosofía* equivale a tomarse las cosas con alegría, con uno de los sentimientos más serios, gratuitos y paradójicos con que se pueden cepillar las telarañas del alma. Un ejemplo de esto es un aforismo de Lichtenberg: *Está bien que los jóvenes enfermen de*

⁶⁵ Definición de **Ironía**: La Ironía es una Figura Retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. La Ironía utiliza un tono de expresión a menudo burlesco. Ejemplo de Ironía: 1. Salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales; salvo que a ninguno llamaban eminencia. Ingeniosa ironía en la que da a entender que no salió con honra (que le acompañe un séquito eclesiástico) sino que juega con la homonimia de la palabra cardenal (eclesiástico y hematoma). Es decir, realmente salió tras haber recibido innumerables palizas... F. de Quevedo, Buscón. Beristáin, Helena, **Diccionario de retórica y poética**; Porrúa, México 2003

⁶⁶ **A Night at the Opera (Una noche en la ópera)**, Dirección: Sam Wood y Edmund Goulding, Producción: Irving G. Thalberg, Guión: James Kevin McGuinness, George S. Kaufman y Morrie Ryskind, Música: Herbert Stothart; Protagonistas: **Groucho Marx**, Harpo Marx, Chico Marx, Margaret Dumont, Siegfried Rumann, Kitty Carlisle, Allan Jones; País: Estados Unidos; Año: 1935; Género: Comedia; Duración: 96 min; Idioma: Inglés; Productora: Metro-Goldwyn-Mayer

⁶⁷ Los 7 tipos de Ironía: - **Antífrasis**: dar a algo un nombre que indique cualidades contrarias (llamar —peludo”, a un calvo)- **Asteísmo**: fingir que se vitupera para alabar con más finura (decir —A usted le falta mundo”, a un viajero)- **Carientismo**: usar expresiones que suenan verdaderas o serias para burlarse (—Nunca oí algo tan certero”, cuando realmente a dicho una estupidez)- **Clenasmo**: atribuir a alguien las buenas cualidades que nos convienen y a nosotros, sus malas cualidades (—Fu vigoroso estado atlético contrasta con mi débil figura”, cuando en realidad es al revés)- **Diasirismo**: humillar la vanidad del otro, recordándole cosas de que debe avergonzarse (—¿Qué otra cosa puede esperarse de un hombre que una vez se vistió de mujer...?)- **Mimesis**: imitar burlescamente a quien se quiere ridiculizar - **Sarcasmo**: cuando la burla es tal que se convierte en un insulto; el receptor no puede vengarse porque su condición merecería compasión antes que desprecio (decir “Qué listo eres” cuando quiere dar a entender que es tonto) <http://www.retoricas.com/2009/06/3-ejemplos-de-ironia.html> (Consulta: Mayo 2012)

⁶⁸ Yusef, Omar; **El Coran**; Ed. ABRAXAS; Edición: 1ª España 2010

poesía en ciertos años, pero por el amor de Dios, hay que impedir que la contagien (Lichtenberg, 1989).

2.1.3.- Las teorías del humor

Existen infinitas teorías que intentan explicar las motivaciones individuales del humor, pero se las puede agrupar en tres grandes categorías.⁶⁹ Estas son: teoría de la superioridad, teoría del alivio de tensiones y teoría de la interpretación de incongruencias. Aunque generalmente son utilizadas en la construcción del humor en forma combinada, la separación se realiza para metodizar su estudio, su análisis y su comprensión.

2.1.3.1.- La teoría de la superioridad

Es quizás la más antigua, puede rastrearse hasta Platón y Aristóteles. El humor nos permite sentirnos superiores frente los demás o frente a nosotros mismos. Quién lo expresó directamente y con mayor claridad fue el filósofo inglés Thomas Hobbes,⁷⁰ en su obra *On nature: –The passion of laughter is nothing else but sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly*. (La pasión de la risa no es otra cosa que la Gloria repentina derivada de la concepción repentina de que nosotros poseemos alguna clase de eminencia, en comparación con la debilidad de otros, o con lo que nosotros mismos fuimos anteriormente).

Esta teoría explica la enorme cantidad de chistes, bromas y burlas sobre personas con defectos, que cometen errores o sufren accidentes como en el siguiente caso:

En un consultorio psiquiátrico se encuentra el psiquiatra con su paciente, quien le dice al médico: “Doctor, el problema que yo tengo, es que mi complejo de inferioridad es muy superior al de los demás”.

2.1.3.2.- La teoría del alivio de tensiones

El postulado de esta teoría se divide en dos partes: el aspecto físico y el aspecto psicológico.

1. Desde el punto de vista físico, varios estudios médicos señalan las virtudes saludables que tiene el acto de la risa para el cuerpo humano, aliviando tensiones musculares, limpiando la ventilación, etc.

2. Desde el punto de vista psicológico, se puede ver al humor como una forma de aliviar tensiones emocionales y

⁶⁹ Lynch, Owen; *Humorous Communication: Finding a Place for Humor in Communication Research, Communication Theory*, 12, 423-45 (2002) (Resumen parcial del artículo); Posted by Ruben RTB612 / Asteroide Humor: ¿Y tú de qué te ríes? / <http://rataube.blogspot.com/2010/03/las-tres-teorias-del-humor.html> (Consulta: Mayo 2012)

⁷⁰ Valbuena, Félix; *El humor en Thomas Hobbes*; CIC: Cuadernos de información y comunicación, ISSN 1135-7991, Nº 7, 2002 (Ejemplar dedicado a: La Comunicación del Humor), págs. 47-52 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=301985> (Consulta Mayo 2012)

sociales, tal como lo expresa Sigmund Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente* (Freud, 2011).

3. Para Freud los chistes funcionan de forma similar a los sueños, permiten expresar los deseos reprimidos del inconsciente de un modo socialmente aceptable.

Así sonaría el humor de connotación intelectual de ataque al contrario:

Pregunta--- ¿Por qué se dice que el perro es el mejor amigo del hombre?

*R--*Porque entre animales se entienden.⁷¹

Y así el de connotación sexual con la misma intención:

¿Cómo reaccionan tres mujeres de diferentes culturas cuando su marido las descubre en la cama con otro hombre?

- *La inglesa (mirando, desconcertada, su reloj): "¡Pero Jack, apenas son las tres...y tú dijiste que llegarías a las 4:00!"*

- *La francesa: "¡Jacques, Hola! Ven, vamos a divertirnos los tres"*

- *La judía (con cara de absoluta perplejidad): "Moishele, ¿eres tú? ¿Entonces con quien estoy en la cama, con quién?"*

2.1.3.3.- La teoría de la interpretación de incongruencias

Según esta teoría, el humor es la forma que se tiene para lidiar con aquello que no encaja con la lógica racional. Puede hacer gracia lo que se percibe como irracional, paradójico, incoherente, falaz o inapropiado.

En este tipo de humor los animales hablan, las nacionalidades o las regiones se valen de acentos que substituyen sus idiomas para darse a entender, las dimensiones fisiológicas se vuelven imposibles o desproporcionadas, y las relaciones con la realidad únicamente se valen de menciones conocidas para identificar la referencia incongruente o paradójica que provoca este tipo de humor.

Sin embargo la característica que distingue este tipo de humor en los chistes populares es la inteligencia con la que son tratados. Como diría Groucho Marx: *-Humor is reasoning gone mad. (El humor es el razonamiento vuelto loco)"*

Así sucede en el siguiente ejemplo tomado del humor popular:

Era una vez un león en la selva que se sentía superior a todos los demás animales y trataba de demostrárselos constantemente...

⁷¹ N. del A. Chiste popular mexicano

Así el león va donde un mono y lo toma por el cuello y le pregunta - "¿quién es el rey de la selva?"- y él le dice -"tu, león" (con miedo)-... Va donde una cebra y le hace lo mismo y ella le dice -"tu, león" (con miedo)-... Así con todos los demás animales, hasta que llega con un elefante, trata de tomarlo por el cuello y le dice en el mismo tono altanero, que le había funcionado antes: - "¿Quién es el rey de la selva?"...

Entonces viene el elefante y lo toma con la trompa y le da contra el piso... Tras un silencio expectante le dice el león, sacudiéndose el polvo y un poco adolorido en tono de resignación: - "¡Está bien, está bien, si no sabes no te enojas!"-... Yo te lo digo.

Las teorías del humor incluyen situaciones reflexivas que hacen del actuar de los protagonistas una fórmula indisoluble que genera la vida cotidiana, producto de la observación.

2.1.4.- Del humor a la risa

Podría decirse que la risa, lo risible, ha estado siempre ligado a la vida del Hombre, dado que es uno de los rasgos que lo distingue de los demás seres vivientes, como afirmara Aristóteles (*Sobre el alma*, t. III, cap. X) (Coca Ramírez, 2001).

Preguntarse qué formas expresivas adquiere la risa y qué manifiestan dichas formas desemboca en el intento de algunos teóricos y críticos por aproximarse a una definición de la misma, atendiendo a las diferentes concepciones que ha podido tener a lo largo de la historia.

Aunque la situación humorística es analizable desde la perspectiva de los estudios de las Humanidades, debe tomarse en cuenta su origen fisiológico y psicológico, puesto que tiene implicaciones físico-mentales.

Pero el humor es un fenómeno complejo que implica un proceso en el sujeto que afronta situaciones con una actitud positiva; implica ver la realidad por oposición, por contraste, observar desde el derecho y desde el revés al mismo tiempo. Por ello se utiliza el humor como recurso para enfrentarse a la tensión y a la frustración que generan situaciones difíciles. De esta manera se evita que las emociones negativas, como el miedo o la tristeza, obstaculicen la vida diaria del ser humano, ya que en estas circunstancias el cuerpo concentra su esfuerzo para proporcionar recursos (estar alerta, prepararse para la acción) ante las agresiones que sufre.

Al reír, el ser humano se enfrenta a la realidad del mundo tal como es, y no como debería de ser.⁷² El humor ayuda a comprender la fuerza de los hechos, de la realidad, mediante el contraste, de manera que se desarrolla un espíritu de observación predispuesto a captar las incongruencias de la vida. El humor es la capacidad de percibir relaciones originales entre los seres, los objetos, las ideas y las situaciones antes de comunicar tal percepción a los demás. Las personas con sentido del humor tienen la habilidad de cambiar de marco de referencia, cosa que les permite

⁷² El sentido del humor: un valor en alza; <http://www.segoviaudaz.es/blogs/24766/El-sentido-del-humor-un-valor-en-alza-> (Consulta: Mayo 2012)

distanciarse de la amenaza inmediata de una situación de tensión y, por consiguiente, reducir los sentimientos de ansiedad, de impotencia y de debilidad.⁷³

Como recurso terapéutico, el humor es un antídoto contra las emociones negativas: estimula la imaginación, activa el proceso de revitalización de la espontaneidad y de la curiosidad. El humor aleja al ser humano de la realidad abrumadora, la seriedad, con una actitud de afrontar la realidad como abierta a interpretaciones y posibilidades, ya que no existe un solo punto de vista absoluto. Además, el humor causante de la risa es una suerte de protección intelectual del ser humano ante un mundo que no puede cambiar, y es a la vez un mecanismo biológico del que disponemos para expresar tanto la alegría como para reaccionar ante una situación para la que no se tiene respuesta.

Todo ello en cuanto a ideas terapéuticas, pero en lo que corresponde a este trabajo es momento de mencionar cómo se aplican los recursos sociales y culturales que llevan del humor a la risa.

2.2.- La risa

En varias épocas de la historia se ha visto el reír como algo primario e incluso denigrante, pero la risa tiene un valor social muy importante y guarda una estrecha relación con la lucha por la supervivencia, puesto que permite afrontar las dificultades de la vida. La risa crea, libera y renueva y es el mejor antídoto contra el sentimiento de miedo que anula la libertad.

En general la risa se produce cuando se percibe una contradicción, una confusión o un acto sin sentido. La risa es una respuesta de superación o descubrimiento. Nos obliga a abrir la mente, a relacionar términos opuestos, a observar el mundo desde otros puntos de vista, en su faceta más alegre y lúcida.

El ser humano se ríe cuando una situación común se sale de lo cotidiano, adquiere carácter de hecho inhabitual e inesperado.

La risa permite al hombre liberarse de ideas dogmáticas o rígidas impuestas, ya que descubre el carácter relativo de éstas, libera la conciencia, el pensamiento y la imaginación y es una forma de ver las cosas.

Tanto el llanto como la risa son válvulas de escape en momentos en que se necesita liberar emociones excesivas o tensiones, aunque provengan de fuentes distintas y tienen efectos distintos.

⁷³ |

	Fuente	Efecto
Risa	Rama simpática del sistema nervioso	Suministra energía para entrar en acción
Llanto	Rama parasimpática del sistema nervioso	Disminuye la presión sanguínea y el pulso; tiende a la tranquilidad

Cuadro proporcionado por: <http://www.segoviaudaz.es/blogs/24766/El-sentido-del-humor-un-valor-en-alza>
(Consulta: Mayo 2013)

2.2.1.- Panorama de la risa

Sí, la vida es en gran medida un estado emocional. Por eso ejercitar el sentido del humor debería ser casi una disciplina religiosa porque aprender a reír puede brindar una experiencia y una interpretación completamente nuevas y revitalizadoras de la existencia humana.⁷⁴

Sólo la risa redime, como lo sugiere Berger desde el título de su mencionada obra: sólo la risa que expresa alegría vital puede salvarnos. ¡Aprended a reír! Quizás ésa sea la clave de la existencia... o como lo decía el Zaratustra nietzscheano: “Yo he santificado el reír; vosotros, hombres superiores, aprendedme ¡a reír!”⁷⁵

La risa es una de las diferentes formas de expresión que el ser humano tiene. Viene junto con el don de la palabra, que es el lenguaje que éste más fácil domina, junto con el gesto corporal, ya sea con alguna porción de la cara o con alguna parte del resto del cuerpo.

La risa es el movimiento de la boca y otras partes del rostro que demuestran alegría.⁷⁶ La risa es la expresión de una emoción debida a diversos elementos intelectuales y afectivos, y se muestra principalmente en una serie de aspiraciones más o menos ruidosas, dependiendo en gran parte de las contracciones del diafragma y acompañadas de contracciones involuntarias de los músculos faciales y de resonancia de la faringe y el velo del paladar.

⁷⁴ Rivero Weber, Paulina; **Homo ridens: una apología de la risa**; Revista de la Universidad De México; <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4708/rivero/47rivero.pdf> (Consulta Mayo 2012)

⁷⁵ Nietzsche, Friedrich; “Del hombre superior”, *op. cit.*

⁷⁶ Descartes, René; **Tratado de las pasiones del alma (1649)**; segunda parte, del número y del orden de las pasiones y explicación de las seis primarias orden y enumeración de las pasiones, Art. 91. Definición de la alegría: “La alegría es una emoción agradable del alma, en la que consiste el goce que esta siente del bien que las impresiones del cerebro le representan como suyo. Digo que en esta emoción consiste el goce del bien; pues, en efecto, el alma no recibe ningún otro fruto de todos los bienes que posee; y mientras no siente ninguna alegría de poseerlos, puede decirse que no goza de ellos más que si no los poseyera. Añado que de este bien que las impresiones del cerebro le representan como suyo, a fin de no confundir este gozo, que es una pasión, con el gozo puramente intelectual, que se produce en el alma por la única emoción agradable producida en ella misma, en la cual consiste el goce que el alma siente del bien que su entendimiento le presenta como suyo. Verdad es que, mientras el alma está unida al cuerpo, este gozo intelectual no puede casi nunca dejar de ir acompañado del que es una pasión; pues tan pronto como nuestro entendimiento advierte que poseemos algún bien, aunque éste bien pueda ser tan diferente de todo lo que pertenece al cuerpo que no sea en absoluto imaginable, no deja la imaginación de producir inmediatamente alguna impresión en el cerebro, de la cual resulta el movimiento de los espíritus que suscita la pasión de la alegría”. <http://psicopsi.com/Art-91-Definicion-de-la-alegria.asp> (Consulta: Mayo 2012)

La risa es provocada por algo que mueve el ánimo, en virtud de su carácter jocoso, ridículo o placentero. Aparte de las causas morales que la excitan, la risa puede reconocer como origen simples reflejos. *Todos hemos reído afortunadamente, agradeciendo el poder hacerlo*⁷⁷.

La historia remite a manifestaciones culturales y artísticas relacionadas directamente con la risa.

El amplio acervo cultural prehispánico muestra, dentro de la cultura totonaca en el centro de Veracruz, una producción fecunda y acertada de figurillas sonrientes. Éstas suelen representar a Xochipilli, dios de la música, de la danza, de la procreación y del nuevo maíz. [...] El artista totonaca, no sólo se inspira en la plástica olmeca, sino también en el período preclásico de Tlatilco, en el cual a causa de un vitalismo impregnado de buen humor y de inspiración es más patente la adopción del rictus de la risa.⁷⁸

La risa implica un salto fuera de la cotidianeidad provocada por aquello que se ha percibido como gracioso. La risa provoca salir de la mirada cotidiana y facilita una perspectiva diferente de un mismo evento y, por lo mismo, puede jugar un papel similar al que ha tenido la obra de arte.

Del mismo modo que la obra de arte, a lo largo de la historia la risa se ha visto sujeta a restricciones culturales, prejuiciadas y ajenas a su naturaleza, porque sin motivo racional se le ha considerado un síntoma de locura o posesión pecaminosa.

La risa fue vista con un desprecio inaudito, vergonzoso para la filosofía misma. El inicio del desprecio se ubica en el *Filebo* (Serrano De Haro, 2011) de Platón, donde él concluye que la risa es un vicio, en el cual se ve mermado el dominio de la mente y de la psique sobre el cuerpo.

En *La República* (Platón, 2010) el mismo filósofo había condenado la risa violenta, esto es, la carcajada, por ser algo inconveniente, obsceno y perturbador. Aristóteles no se queda atrás y repite una variante de la valoración platónica de la risa: ésta es una mueca de fealdad que deforma el rostro y desarticula la voz.

Así, en Occidente las primeras interpretaciones filosóficas de la risa la dejan como un mal indigno de la humanidad.

Pese a la difusión de estas ideas preconcebidas, la tolerancia estaba presente en algunos casos como el de Aristóteles, al reconocer que solamente una democracia podía tolerar la franqueza de las antiguas comedias, ya que en la democracia la risa se caracteriza por su fuerza crítica y su acción democratizadora.

Sobre este tema, Umberto Eco, en *El nombre de la rosa*, se refiere a la búsqueda del libro perdido de Aristóteles *Ars Cómica*, que precisamente hace mención al tema, refiriendo sus provocaciones y cómo en el pensamiento medieval se justificaba el hecho de prohibir la risa entre el pueblo:

⁷⁷ Kleinburg, Pedro; <http://www.xe1rcs.org.mx/cultura/risa.html> (Consulta : Mayo 2012)

⁷⁸ *Ibíd.*

Aquí Aristóteles ve la disposición de la risa como una fuerza buena, que puede tener incluso un valor cognoscitivo, cuando, a través de enigmas ingeniosos y metáforas sorprendentes, [...] nos obliga a mirarlas mejor, y nos hace decir: pues mira, las cosas eran así y yo no me había dado cuenta.

La risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Es la distracción del campesino, la licencia del borracho. Incluso la iglesia, en su sabiduría, ha permitido el momento de la fiesta, del carnaval, de la feria, esa polución diurna que permite descargar los humores y evita que se ceda a otros deseos y a otras ambiciones... Pero de esa manera la risa sigue siendo algo inferior, amparo de los simples, misterio vaciado de sacralidad para la plebe. Ya lo decía el apóstol: en vez de arder, casaos.

En vez de rebelaros contra el orden querido por Dios, reíd y divertíos con vuestras inmundas parodias del orden... al final de la comida, después de haber vaciado las jarras y botellas. Pero aquí, aquí... —y Jorge golpeaba la mesa con el dedo, cerca del libro que Guillermo había estado hojeando— aquí se invierte la función de la risa, se la eleva al arte, se le abren las puertas del mundo de los doctos, se la convierte en objeto de filosofía, y de pérvida teología...

La risa libera al aldeano del miedo del diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo aparece pobre y tonto, y por tanto, controlable.

Pero este libro podría enseñar que liberarse del miedo del diablo es un acto de sabiduría. Cuando ría, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se sietee amo, porque ha invertido las relaciones de dominación.

La risa distrae, por algunos instantes, al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es temor de Dios. Y de este libro podría saltar la chispa luciferina que encendería un nuevo incendio en todo el mundo; y la risa sería el nuevo arte, ignorado incluso por Prometeo, capaz de aniquilar el miedo.

Al aldeano que ríe, mientras ríe, no le importa morir, pero después, concluida su licencia, la liturgia vuelve a imponérsele, según el designio divino, el miedo a la muerte...

Hablo de Jorge (venerable George de Burgos)... Tenía miedo del segundo libro de Aristóteles, porque tal vez éste enseñase realmente a deformar el rostro de toda verdad, para que no nos convirtiésemos en esclavos de nuestros fantasmas.

Quizá la tarea del que ama a los hombres consista en lograr que estos se rían de la verdad, lograr que la verdad ría, porque la única verdad consiste en aprender a liberarnos de la insana pasión por la verdad [...] Y no pudo dejar de comentar Jorge en voz baja, Juan Crisóstomo ha dicho que Cristo nunca rió. Nada en su naturaleza humana lo impedía. Observó Fray Guillermo de Baskerville, porque la risa, como enseñan los teólogos, es propia del hombre. (Eco, 2011).

Al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del sujeto y le revelaba un mundo nuevo. De este modo, el individuo medieval percibía con agudeza su victoria sobre el miedo a través de la risa. Además, no imponía ninguna prohibición.

De hecho, el lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni por la autoridad. El distanciamiento entre la risa y la autoridad es tal que se dice, por ejemplo, que los dictadores temen más a la risa que a las bombas. Con la risa hay un elemento de victoria sobre el miedo que infunden el poder y las fuerzas opresoras y limitadoras.

La comicidad medieval se opuso a la mentira, a la adulación y a la hipocresía que se imponían a través de lo serio. Lo serio era el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del individuo. La nueva conciencia renacentista de la comicidad medieval tenía como uno de sus elementos primordiales la percepción de la risa como una victoria sobre el miedo. Se pasó de una sensibilidad medieval a una sensibilidad renacentista. Era un nuevo sentimiento que se expresaba en innumerables imágenes cómicas. Lo temible se volvía ridículo.

Es imposible comprender la aparición de la imagen de lo grotesco sin tener en cuenta la importancia del temor vencido. Se juega con lo que se teme; se hace burla de lo que se teme, de modo que lo terrible se convierte en un *alegre espantapájaros* (Averintsev, 2000). La risa supera al miedo, pero no sólo al miedo exterior, sino también el miedo interior. La risa descubre el mundo desde un punto de vista nuevo, en su faceta más alegre y lúcida. No es un instrumento de opresión o embrutecimiento, sino un recurso de liberación que pertenece a cada individuo. De modo que no se puede renunciar a la risa, ya que ésta no es una forma defensiva exterior, sino interior que no puede sustituirse por la seriedad.

La libertad que ofrecía la risa durante el carnaval era un lujo que el pueblo podía permitirse únicamente en los días de fiesta. La risa no prescribía dogmas, sino que era una expresión de fuerza, de amor, de procreación, de renovación y fecundidad.

2.2.2.- La risa y el carnaval

Para entender el carácter popular de la risa de forma cultural es importante conocer sus rasgos desde el carnaval, que en general son tratados por Bajtin y que podemos jalar hacia el tema del presente trabajo porque mucho de ese carácter proviene del lenguaje popular. El carnaval es el núcleo de la cultura cómica popular. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad — dice Bajtin— es la vida misma presentada con los elementos característicos del juego. Desde esta perspectiva se puede afirmar que el carnaval no pertenece al dominio del arte. Las celebraciones carnales ocupaban un lugar muy importante en la vida de las poblaciones medievales, hasta el punto de que en las grandes ciudades llegaban a durar tres meses.⁷⁹

⁷⁹ En la actualidad existe un carnaval muy particular en Sudamérica, el Carnaval de Montevideo, Uruguay; **La mayor fiesta de la cultura y la participación popular**, por Guillermo Font / Con una larga historia detrás que se remota por lo menos a mediados del siglo XIX, se dice que el Carnaval uruguayo es el más largo del mundo (unos 40 días). Si bien

En el carnaval hay una transformación del mundo social y del modo de estructurar e interpretar la vida, pues ignora toda distinción entre espectadores y actores. Los espectadores no asisten al carnaval sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque no tiene fronteras espaciales. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad.

El carnaval posee un carácter universal; es decir, es un estado peculiar por medio del que cada individuo participa en el renacimiento y renovación del mundo. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente. Durante el carnaval es la vida misma la que interpreta. Durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real.

La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media. Las festividades siempre tenían un sentido profundo, puesto que expresaban una concepción radical del mundo.⁸⁰ Durante la Edad Media floreció en muchos lugares de Europa una festividad conocida como la Fiesta de Locos. Sacerdotes, normalmente piadosos, y gentes serias se colocaban máscaras obscenas, cantaban canciones desvergonzadas y en toda la noche de jarana no daban tregua al sueño. Ninguna institución ni personaje escapaba a la crítica y a la burla en la gran fiesta de los primeros días del año.

La influencia de la cosmovisión carnavalesca sobre la concepción y el pensamiento de las personas era radical: les obligaba a renegar en cierto modo de su condición oficial -como monje, clérigo o sabio— y a contemplar el mundo desde un punto de vista cómico y carnavalesco.

La risa carnavalesca presenta tres características:

1. En primer lugar es patrimonio del pueblo, puesto que todos ríen, la risa es general.
2. En segundo lugar es universal, contiene todas las cosas y todas las personas. El mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo.
3. Por último, dicha risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo es burlona y sarcástica; la risa niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.

Existe una diferencia esencial entre la risa festiva popular y la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto

su desarrollo se extiende a todo el país con importantes eventos en varias ciudades del interior, las principales actividades se realizan en Montevideo. La inauguración, desde este año (para que no se junte con el inicio de las clases en el sistema de enseñanza), se hace a mediados de enero, la celebración se extiende por todo febrero, culminando a principios de marzo. Sólo 2 días, de acuerdo al calendario, son feriados, aunque laborables para las empresas privadas. <http://www.chasque.net/vecinet/carnav.htm> (Consulta: Mayo 2012)

⁸⁰ Las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a periodos de crisis de la sociedad y del individuo.

cómico del mundo. El satírico se excluye de lo aludido. En ese sentido no juega con lo que satiriza. Lo que surge es una risa negativa. La persona se ríe de lo aludido pero no con lo aludido puesto que a esto se le excluye.

Por el contrario, en la risa popular ambivalente se expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen. El pueblo se ríe de sí mismo, y consigo mismo. Esto es una señal de vida nueva.

En el carnaval el valor era la risa de la gente, del pueblo. Por lo tanto, al desarrollar la capacidad para reírse de sí mismo el pueblo se mueve a otra dimensión de madurez y de perspectiva, pues se prepara para criticarse a sí mismo. Se podría decir que la sabiduría popular reconoce que el pueblo no se morirá si se muere de la risa (Averintsev, 2000).

A pesar de que, comparada con la Edad media, la risa ha sido relegada, ésta sigue jugando un papel de gran importancia en la vida social. En la evolución histórica de la cultura y de la literatura la risa ha funcionado como un elemento que impide la fijación de lo serio. La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y de espíritu categórico, de miedo y de intimidación, de didactismo, de ingenuidad, de ilusiones, de quedarse varado a un único nivel, de agotamiento.

Sin embargo, en este siglo XXI, la risa queda como un vínculo social más cercano a la vida cotidiana que lo que era el mismo carnaval para la Edad Media. En el carnaval de antaño quedaba clara una complicidad indisoluble -la relación entre la risa y lo social- aunque en este caso se disociaba de las costumbres para equilibrar la vida de la comunidad. De esta forma el carnaval dejó puesta la semilla para que la risa fuera parte integral de las distintas clases sociales, aun cuando su función sea la burla, la parodia o la sátira. Desde el siglo XX y poco antes, el teatro, la literatura, la radio, el cine y la TV trasladaron el carnaval y lo redujeron a un momento que resume en más de una obra lo carnavalesco, tratado desde lo popular, vinculando lo cómico, lo humorístico y la risa con lo social junto con los rasgos culturales que lo originan.

2.2.3.- La risa como vínculo social

No se puede hablar de la risa sin mencionar su carácter social. No es muy frecuente reír frente a una situación cómica si se está sólo, aunque pueda apreciarse su intención cómica. La misma situación puede provocar carcajadas cuando se reúne un grupo de amigos, en el cine, frente a la televisión o en el teatro. La interacción social estimula la risa y es una manera de establecer un vínculo, aunque sea breve o superficial, con las personas cercanas. Como fenómeno social, la risa siempre es *“con”* o *“hacia alguien”*, incluso hacia el mismo interlocutor, y el humor es un recurso fruto de la madurez y la inteligencia: *saber reírse de uno mismo es tan importante como tener una buena autoestima e implica verse desde una perspectiva cómica* (Averintsev, 2000).

Para muchas personas la risa constituye una conquista difícil debido a la importancia que tienden a atribuirse a sí mismas, y al omnipresente miedo al ridículo.

Pero saber reírse de sí mismo constituye uno de los mejores ejemplos de equilibrio emocional: “Las personas vanidosas, enojadas o asustadas no son capaces de hacerlo” (Averintsev, 2000).

El libro *La risa* de Henri Bergson la ubica como un fenómeno humano con ciertas razones sociales e implicaciones éticas:

Así que para reír de lo que parece gracioso, se deben reprimir otras emociones como la compasión o el amor, para que así la incongruencia no resulte dolorosa. Porque en ciertas ocasiones una incongruencia provoca risa únicamente si el que ríe no se solidariza con los que padecen esa incongruencia, si el que ríe no siente un verdadero amor o una auténtica compasión por aquéllos que son el objeto de la risa. (Bergson, 2008)

Aunque Bergson limita su estudio sobre la risa a cuestiones filosóficas, específicamente las de corte ético o moral, sugiere que un provocador de la risa está sujeto a las cuestiones sociales que lo activan, como las contradicciones, que pese a resultar indoloras la provocan.

La risa no se alimenta por falta de solidaridad y ausencia de amor -como es el caso de los chistes racistas o sobre personas en desgracia-. Sólo reprimiendo el sentimiento de amor y de empatía puede alguien reírse de esa manera.

La risa no es un acto reflejo simple, sino que resulta de un proceso en el que ha intervenido una emoción o sentimiento. Según Arthur Koestler, los seres humanos no pueden cambiar de estados de ánimo con la misma rapidez con que saltan de una idea a otra (Koestler, 1989).

Esto da lugar a que los pensamientos y emociones se disocien frecuentemente. Por lo tanto la risa es el acto reflejo de liberación de la emoción abandonada por el pensamiento porque, aunque este último es más rápido, la emoción tiene mayor ímpetu.

La risa y el humor se consideran un antídoto natural contra los problemas que impone la vida cotidiana, se consideran un vínculo social que incluso proviene de la identidad del humor, cuando lo cómico se hace presente.

Antes de concluir, es importante hacer notar que existen muy diferentes tipos de risa, desde la que abarca desde la simple y lúdica reacción de la risa, hasta la que abarca los ámbitos culturales y sociales. Por ello y para los fines que requiere esta investigación, se debe entender que la risa no “es” algo particular: lo que la risa es depende de aquel que ríe. Desde la risa inducida por medio de las cosquillas hasta la risa causada por una buena broma, hay una gran diferencia⁸¹.

Así los tipos más comunes de risa son:

- La risa sádica que se mofa del individuo en desgracia: contra ella hablaba Platón.

⁸¹ Rivero Weber, Paulina; *Homo ridens: una apología de la risa*; Revista de la Universidad De México; <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4708/rivero/47rivero.pdf> (Consulta: Mayo 2012)

- La risa burlona, la cual generalmente oculta envidias y complejos sentimientos.
- La risa que es explosión de una alegría vital; las personas con tendencia a reír de esta manera son más vitales que las que no ríen.

Estos tipos son los que hasta el día de hoy imperan como provocadores de la risa, que en esencia llevan a lo cómico y los generadores del humor como interpretes de una realidad socio-cultural.

2.2.4.- La risa y la cultura

La risa es un elemento que se puede comprender como un fenómeno complejo en el desarrollo humano y que a la par contribuye a la creación de la sociedad y la cultura, en las que las relaciones sociales se cursan también desde el humor.

Hoy en día el ser humano habita una sociedad de bienestar, donde todos los significados se conjuntan para producir una reacción ante el medio donde se desenvuelve.

En la tesis doctoral *Psicogenésis de la risa: la risa como construcción de cultura*, Carlos Alberto Villegas Uribe⁸², explica:

La risa es un fenómeno humano dinamizador de los tres ámbitos de la cultura: **el personal, el social y el creativo**, que tiene como fin último un mayor bienestar de la especie. Los círculos que representan estos tres ámbitos no sólo se superponen sino que se traslapan e interceptan evidenciando la imposibilidad de definir límites estrictos entre los tres; sugiriendo, por el contrario, la riqueza y complejidad de su interacción y el valor de predominancia de las esferas en el mundo de la vida.

La risa es personal y social y se puede hacer uso de la lengua (la realidad del habla) o de los lenguajes (objetivaciones semióticas) para suscitarla, re-crearla y metacomprenderla. Se aprecia de esta forma la risa simbólica como un factor dinámico del sistema de la cultura. Su dinamismo se entiende por su presencia reflexiva en los tres ámbitos (se da en cada uno de ellos y regresa a ellos transformándolos).

La risa como ámbito de la cultura es una expectativa que se rompe, una respuesta no pedida, que es el resultado de algo inesperado proveniente de la deformación de la realidad. Es cultural porque al interpretarse como personal se compromete como el resultado de su estado de ánimo. Es social porque proviene del humor y es creativa por que deja entrar a la ironía, la sátira y otras variantes para crear una interpretación de la realidad.

Es posible, gracias a la comprensión de lo culturalmente aceptado, reír desplaza al que lo hace hacia el lugar desde el cual puede contemplarse y contemplar

⁸² Villegas Uribe, Carlos Alberto (2011) **Psicogenésis de la risa**: la risa como construcción de cultura. Tesis Doctoral. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Filología Española III (Lengua y Literatura), leída el 12-11-2010 y calificada con sobresaliente "cum laude". Directora: Dra. Vígara Tauste, Ana María

a los otros desde otro ángulo. La risa proviene del humor y éste se produce gracias a lo cómico, que no es otra cosa en la cual no se puede seguir un derrotero lógico. Y es justamente esa falta de lógica la que produce el humor y por consecuencia la risa.

En resumen la función social de la risa puede comprenderse desde la visión de Chales Baudelaire cuando define:

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita. Miseria infinita respecto al ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. (Baudelaire, 1961)

Baudelaire dice también que «lo cómico dejaría de existir si no existiera el hombre pues los animales no se creen superiores a los vegetales, ni éstos a los minerales». Continúa Baudelaire reflexionando y llega a la interesante conclusión de que «a mayor evolución mayor elemento cómico, fruto de la inteligencia y el saber.»⁸³

La cultura de la risa proviene entonces de la construcción del humor, en el que lo cómico es el resorte que activa los generadores de la narración que integra, más allá de su concepción cultural. La risa no es inherente a la condición cultural, porque está sujeta a las acciones disfuncionales de una idea. Sin embargo el humor se determina por lo cómico y las causas que generan sus acciones, por ello es tiempo de mirar hacia lo cómico, como constructor de relatos humorísticos y su construcción.

Aunque la risa es causa de lo cómico y resolutorio de lo humorístico, no se genera por una simple coincidencia, se construye, y por ello después de lo humorístico y de la risa es momento de revisar lo cómico.

2.3.- Lo cómico

Generalmente la ruptura lógica de una situación tiene como resultado la risa; su generador se conoce como humor o situación humorística, pero algo falta para completar el ciclo de hechos, el motor que acciona los resortes de la risa, y a esta acción se le conoce como lo cómico.

Como la risa y el humor son elementos inseparables y conjuntados crean situaciones de carácter jocoso, lo cómico. Dice Alfonso Sastre⁸⁴ en su *“Ensayo general sobre lo cómico”* que el primer animal que se echó a reír fue ya -por eso, por reírse- un ser humano. ¿Y qué fue lo que le provocó la risa a aquel buen animal en evolución? Desde luego, es de suponer que no fue una cosa, porque ni los árboles ni

⁸³ Castro Lombilla, José Luis, «Lombilla»; **LAS FLORES DEL MAL... DE LA RISA** [© 2003, para Tebeosfera 030430] en <http://www.tebeosfera.com/1/Obra/Libro/Monografia/Francia/Baudelaire.htm> (Consulta: Mayo 2012)

⁸⁴ Sastre, Alfonso; (Madrid, 1926) Dramaturgo español autor de una abundante obra caracterizada por su crítica y su fuerte carga social. Tenía diez años cuando estalló la Guerra Civil y el impacto que le produjo se reflejó en toda su obra. Comenzó a estudiar ingeniería pero la abandonó muy pronto. A partir de la década de 1960 hay una mayor preocupación formal y es notable la influencia de la estructura teatral brechtiana (*El banquete*, *Crónicas romanas*, *El camarada oscuro*). El lugar de sus dramas es España, aunque las acciones transcurran en lugares lejanos de nombres exóticos, y sus temas la libertad, la lucha contra las injusticias, el terror de una nueva guerra atómica y la explotación del hombre. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sastre.htm> (Consulta : Mayo 2012)

las piedras son muy cómicos, que nosotros sepamos. Seguro que lo hizo -reírse- otro animal, que se cayó de un árbol o se rompió un dedo con una piedra (supongamos que fue en el neolítico superior).⁸⁵

Lo cómico es la parte situacional que interviene en la ruptura de la lógica. Sin embargo puede ser que en lo social lo cómico sea visto como incorrecto porque se le atribuye el carecer de buen gusto. Las sociedades occidentales permiten su construcción si proviene de lo inesperado y absurdo.

Desde otro punto de vista, es importante conocer que es lo cómico tal como se ha revisado a lo largo de este trabajo. Retomamos la definición del *Diccionario Soviético de Filosofía*,⁸⁶ porque éste propone un sistema metodizado para entender esquemáticamente su evolución, su aplicación y su dirección hacia el ámbito cultural desde lo social, la literatura, la filosofía o la música.

Lo cómico, (del griego kw<mix: alegre representación, festín, cántico). Categoría de la estética que expresa la disconformidad (total o parcial), históricamente condicionada, de un fenómeno social dado, de la actividad y conducta de las personas, de su mentalidad y costumbres, respecto al curso objetivo de las cosas y al ideal estético de las fuerzas sociales progresivas.

La comicidad puede manifestarse de distintas maneras: en la falta de correspondencia entre lo nuevo y lo viejo, entre el contenido y la forma, entre el fin y los medios, entre la acción y las circunstancias, entre la esencia real de una persona y la opinión que ella tenga de sí misma. Los sucesos y figuras cómicos provocan risa, sentimiento de reprobación (por ejemplo, las figuras de Don Quijote, de Chíchikov y otras.)

La comicidad, por su origen, por su esencia y por su función estética, posee carácter social. Sus fuentes dimanar de las contradicciones objetivas de la vida social. La comicidad se revela en muy variadas formas. Constituye una de sus manifestaciones, por ejemplo, el hipócrita intento de presentar, como hermoso, avanzado y humano la fealdad, lo que se halla históricamente condenado, lo inhumano.

En este caso, la comicidad provoca la risa colérica, la actitud satírica, negativa. Resulta cómico el afán insensato de acumular por acumular, pues se halla en contradicción con el ideal del hombre integralmente desarrollado. Marx consideraba la risa un arma poderosa de la crítica revolucionaria en la lucha contra lo caducado.

Sin lugar a dudas la concepción de lo cómico resulta más completa que la de la Real Academia de la Lengua Española. No dejaremos sin embargo de lado esta última.

Cómico, ca. (Del lat. *comīcus*, y este del gr. κωμικός).
1. adj. Perteneciente o relativo a la comedia.

⁸⁵ COLECCIÓN ENSAYO DE ALFONSO SASTRE; Comico.jpg (11919 bytes); "Ensayo general sobre lo cómico". Internet. <http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/ENSAYO-ALFONSO-SASTRE/Ensayo-sobre-lo-comico.htm> (Consulta: Mayo 2012)

⁸⁶ Rosental & Iudin; *Diccionario soviético de filosofía*; Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo 1964, 1965. / <http://www.filosofia.org/enc/ros/comi.htm> (Consulta: Mayo 2012)

2. adj. Dicho de un actor: Que representa papeles jocosos. U. t. c. s.
 3. adj. Que divierte y hace reír.
 4. adj. Se decía de quien escribía comedias. U. t. c. s.
 5. m. y f. comediante.
- ~ de la legua. 1. m. y f. cómico que anda representando en poblaciones pequeñas.
- Dar, o poner, la ~. 1. locs. verbs. coloqs. *Ven.* Hacer el ridículo.
- ponerse ~. 1. loc. verb. coloq. *Ven.* Contrariar los deseos o aspiraciones de alguien.

Existe una hipótesis que sostiene que la creación de la risa se produce "cuando dos seres ajenos en la realidad de la vida confluyen, insólitamente, en un momento determinado".⁸⁷ Sin embargo lo cómico determina estas secuencias como una sucesión de hechos conocidos y desconocidos entre personas de la misma condición, sujetos a esas rupturas de lógica que se convierten en un instrumento de apoyo a la cordura.

Lo cómico produce risa y no se detiene a preguntar qué es lo que la provocó, sin embargo existen generadores que la provocan y que posteriormente son retomados de la vida misma para ser empleados como recursos dentro de las artes como la literatura, el teatro y por supuesto la música.

2.3.1- Generadores de lo cómico

Intentar explicar cómo se produce la risa desde el fondo cultural tiene que ver con las causas que hacen ver tal o cual cosa como lógica transgredida. El sentido del humor existe en todas las culturas y se refleja de diferentes maneras en la lengua mediante juegos de palabras, dobles sentidos e incongruencias.

En general como se ha visto hasta este momento, las causas de la risa provienen de la misma naturaleza perversa del ser humano, quien busca la risa a partir de los defectos de los demás. Algunos generadores de lo cómico se sustentan en esa perversión de naturaleza humana que sólo tiene un objetivo: reír a expensas de los defectos de los demás, de aquellos con quienes uno de una u otra forma no cree poder igualar intelectual o culturalmente a uno o a los que desprecia por sus habilidades o ineptitudes. En esencia se puede decir que los principales generadores de lo cómico se fundan en la propensión natural humana para herir a los demás con las armas del ridículo ajeno.

Nadie ríe sólo, y cuando esto sucede, quien lo hace no puede realizarlo más allá de un universo simbólico socializado, que reafirma o deconstruye como evaluaciones contrastantes de la realidad subjetiva socialmente construida.

Esta se representa a través de la articulación espacio-temporal subjetiva, social y mediática de las sociedades, que incluye la función

⁸⁷ COLECCIÓN ENSAYO DE ALFONSO SASTRE; Comico.jpg (11919 bytes); "Ensayo general sobre lo cómico". Internet. <http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/ENSAYO-ALFONSO-SASTRE/Ensayo-sobre-lo-comico.htm> (Consulta: Mayo 2012)

intersubjetiva como un factor que ayuda a caracterizar las sociedades desde los valores representacionales (Villegas Uribe, 2010).

Los generadores de lo cómico, según Villegas, se adecúan a *las clasificaciones sistémicas de premodernidad, modernidad y posmodernidad*, de acuerdo a la *teoría sociológica de Berger y Luckmann, que proporciona instrumentos de metacompreensión*. Las funciones de lo cómico se complementan en la construcción del los tipos de comicidad desde los universos simbólicos que facultan al receptor como entendedor de situaciones reconocibles que puede haber vivido, ya sea como acto reflejo o simplemente como hecho susceptible de acontecerle, pero que lo disfruta como testigo del suceso.

Esta perspectiva sociológica propone que los universos simbólicos cumplen funciones nómicas, ordenadoras y de negociación que facilitan la integración de los significados discrepantes dentro de la vida cotidiana en la sociedad (...) un factor de negociación de significados discrepantes que modera y facilita la vida en sociedad. Un factor que no sólo hace parte del universo de comprensiones de lo social sino que, además, los caracteriza (Villegas Uribe, 2010).

Regularmente lo que en forma simbólica para unos es digno para otros es simpático y esto queda convenido en las prácticas sociales y culturales de los pueblos, lo cual permite que en algunos casos las causas generadoras de lo cómico varíen de acuerdo a las ideas que las sustentan como motivo de risa.

Las causas que explican la comicidad se dividen en tres:

- La contradicción: la contradicción de los pensamientos de un ser humano, de sus sentimientos, de sus maneras y de su modo de obrar, con la naturaleza, con las costumbres, con los usos y con lo que parece exigir la situación presente de aquel en quien advertimos la deformidad (Coca Ramírez, 2001).⁸⁸

- La novedad y la extrañeza, consideradas asimismo fuentes de la comicidad. Como explica Masdeu (1801: 161-163), el descubrimiento ingenioso de relaciones muy apartadas, imprevisibles, sorprende al ánimo por su novedad, lo cual sumado a la extrañeza de verlas reunidas en un solo objeto, provoca la risa. La novedad unida a la falta de regularidad o proporción es tenida como fuente de lo ridículo. (Coca Ramírez, 2001)⁸⁹

Los tres elementos considerados como causantes de la comicidad: la contradicción, la novedad y la extrañeza, toman como punto de referencia un modelo social que impone leyes, normas de decoro, moral y buen gusto. La trasgresión de dichas normas es el principal motor de esos tres elementos que sirven de fuente para la comicidad. Lo cómico proviene de la espontaneidad de una situación que reúne las

⁸⁸ En este sentido, como ejemplos de asuntos ridículos son recurrentes los amores en un viejo en contradicción con su edad en virtud de una convención social, la gravedad estoica en un niño en contradicción con su edad por la educación que debe haber recibido, y la teología en una hilandera en contradicción con el saber que le corresponde por su profesión y por su condición femenina –según la concepción de la mujer en el siglo XIX. Todos ellos entran en contradicción con el decoro, el uso recibido, la educación y la moral que corresponde al mundo refinado de la sociedad burguesa del siglo XIX.

⁸⁹ Como señala Rafael Cano (1875: 33-34), los movimientos y acciones de los hombres que se salen del tipo o forma que es propia en la mayoría de las personas, ofreciendo una novedad irregular y extraña de mal gusto, mueve a risa.

características conjuntas de sus causantes. Sin embargo, éstas pueden ser trabajadas para crear situaciones accionadas en forma de chiste, gag situación, sorpresa o imagen.

El chiste que produce lo cómico, dice Bergson, surge de la mecanización de la vida, sin embargo no siempre ésta idea sustenta el conjunto de lo cómico. Otro caso es el de la verdad, que de repente se convierte en algo simpático, tal como sustenta en su teoría Jardiel Poncela,⁹⁰ en algo cómico. Poncela sostiene que la verdad tiene un elemento reconocible de la experiencia propia que provoca la risa desde lo cómico, Poncela sustenta sus argumentos sobre la vida con frases particulares de la vida cotidiana como éstas:⁹¹

- Hay dos maneras de conseguir la felicidad, una hacerse el idiota, otra serlo.
- En la sociedad actual todo el mundo está bajo sospecha. Si uno va con una mujer es un cornudo, si uno va con un hombre es homosexual y si va solo es un onanista⁹².
- Todos los hombres que no tienen nada importante que decir hablan a gritos.
- La juventud es un defecto que se corrige con el tiempo.
- La verdad se parece mucho a la falta de imaginación.
- El amor es una comedia en un sólo acto: el sexual.
- El etcétera es el descanso de los sabios y la excusa de los ignorantes.
- La muerte tiene una sola cosa agradable: las viudas.
- Cuando el trabajo no constituye una diversión, hay que trabajar lo indecible para divertirse.
- Historia es desde luego exactamente lo que se escribió pero ignoramos si es lo que sucedió.

Este tipo de frases resultan graciosas y han sido aceptadas en muchas ocasiones dentro de la cultura popular

La idea de que la verdad es cómica propone sin más una seria poética de lo cómico (Sastre, 416). Los generadores de lo cómico son inesperados, y de acuerdo a lo revisado son visiones reconocibles de la realidad, tal como las usan los humoristas, los guionistas que producen comedia o los intérpretes que se definen como contadores de historias en la vida de una persona común, pero que tiene la virtud de reconocer lo ridículo que es verse a sí mismo(a) caricaturizado(a) por la verdad.

⁹⁰ Jardiel Poncela, Enrique; (1901-1952) Nació el 15 de octubre del año 1901 en Madrid (España). Era hijo de la pintora Marcelina Poncela y del periodista Enrique Jardiel; Escritor, director, actor, dramaturgo, autor; Es uno de los principales nombres del teatro humorístico español. Infravalorado en su tiempo se mostró contrario a la escena cómica previa y desarrolló con ingenio un teatro basado en la lógica de lo inverosímil, con gusto por el absurdo, el sarcasmo y la ironía, y la creación de situaciones y personajes disparatados.

⁹¹ Citas de Jardiel Poncela, Enrique. Juventud, amor... <http://www.alohacriticon.com/viajeliterario/article1287.html> (Consulta: Mayo 2012)

⁹² **Onanista**.- 1.- m. masturbación; 2.- Interrupción del acto sexual antes de que se produzca la eyaculación. adj. Del onanismo o relativo a él: prácticas onanistas. / Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe. / <http://www.wordreference.com/definicion/onanismo> (Consulta: Mayo 2012) / el termino onanismo proviene de Onan un personaje bíblico castigado por dios, al eyacular fuera de su mujer, el onanismo, es en si el interrumpir la eyaculación o el coito interruptus pero el termino se aplica ala masturbación y a toda práctica sexual que busque evitar el embarazo por medios físicos sea masturbación, eyacular fuera, usar condón etc. Es un término amplio.

2.3.2.- Tipologías de lo cómico

Si metodológicamente la creación del humor no se basa en una sola teoría o en una sola causa entonces es momento de tratar, como parte de lo cómico, aquellas formas esquematizadas que conforman al humor en general.

En esta revisión se ha puesto en claro que existen tres teorías del humor: la teoría de la superioridad, la teoría del alivio de tensiones y la teoría de interpretación de incongruencias, que se mezclan entre sí para conformar relatos 'graciosos, y que siguen teniendo las tres causales primordiales arriba mencionadas: la contradicción, la novedad y la extrañeza.

No es casual por lo tanto que para conformar lo cómico sean tres las tipologías principales de lo cómico:

1. la comicidad que funciona como genérico
2. el chiste y
3. el humor, que funciona como especie derivada

De acuerdo a Suárez, en los tres tipos se desarrollan mecanismos conscientes, preconscientes e inconscientes que preparan y disparan el efecto cómico (Suárez, 2011).

Siguiendo los pasos de esta idea, los mecanismos apuntados deben tomarse como esos elementos reconocibles que determinan la identidad en el receptor que determina lo que es cómico y lo que no.

Lo cómico es un juego que consiste en reunir los objetos, las ideas y las impresiones por más irreconciliables que puedan ser. Esa unión se efectúa por medio de una presentación, mecanismo o razonamiento ingeniosos. Uno de esos mecanismos sería, por ejemplo, el juego de palabras en el que una de ellas puede tener dos significaciones diferentes. Lo cómico se produce porque el razonamiento es a la vez lógico y absurdo, pese a que el pensamiento del oyente, o lector, ha sido llevado por un camino familiar (Auborim, 1948).

De acuerdo al libro *El Humorismo*, «la presencia de dos elementos unidos bajo una misma apariencia o el doble aspecto de un solo elemento —palabra, imagen, gesto...—, se presta a una doble interpretación, a un doble razonamiento o juicio, y producen una doble impresión: de lógica y de absurdo. Esos dos aspectos de la materia cómica y las dos impresiones que de ella se reciben deben ser irreconciliables, y cuanto más dispares sean entre sí, mayor será la comicidad de la situación. La sorpresa es el resultado de *aceptar* simultáneamente los dos aspectos irreconciliables de la situación.»⁹³

⁹³ Humor, comicidad, risa; (AAVV, *El Humorismo*, Salvat, Barcelona, 1973, p. 19-27)
<http://www.nanopublik.com/nanocartoon/pienso002.html#arriba> (Consulta: Mayo 2012)

Para ello, en el siguiente cuadro que intenta explicar el mecanismo de la comicidad, el origen de la risa, se resumen las características que tiene y que en adelante conoceremos para efectos de este trabajo como las tipologías el humor.

COMICIDAD⁹⁴	CHISTE	HUMOR
<p>-Lo cómico tiene un carácter regresivo hacia lo infantil y sus placeres.</p> <p>-Posee una posición intermedia entre el placer y la evitación de la emoción.</p> <p>-La comicidad se descubre, surge de lo oculto.</p> <p>-Muchas veces surge o es usada como mecanismo de defensa.</p> <p>-Características: <i>Brevidad.</i> <i>Se descubre.</i> <i>Proporciona placer</i></p> <p>-Se descubre en: Personas y situaciones: <i>gestos, actos, movimientos, cualidades físicas y morales.</i> Tipos: <i>Imitación, Disfraz, Caricatura, Parodia, etc. Lo cómico necesita de dos personas: yo y la persona objeto.</i></p>	<p>-El chiste es un juicio juguetón, en el que se buscan analogías entre lo desparejo.</p> <p>-Es un subgrupo de la comicidad.</p> <p>-El chiste se hace.</p> <p>-Puede tener un alto grado de ocurrencia involuntaria, o también una alusión intencionada.</p> <p>-Entre sus características principales, podemos destacar: <i>Brevidad.</i> <i>Simpleza:</i> cuando exige una labor intelectual, peligra su efecto. <i>Desviación de la atención.</i></p> <p>-La creación del chiste pertenece a las actividades <i>preconscientes del yo.</i></p> <p>-Tipos: <i>Chiste cínico. Chanza. Y Chiste inocente. Chiste tendencioso.</i> Se necesitan tres personas. Se agrega el oyente (coadyuvante)</p>	<p>-Es la menos complicada de todas las especies de lo cómico y puede aparecer fundido con el chiste o con cualquier otra especie de la comicidad. En realidad, por su carácter genérico se encuentra más cerca de la comicidad que del chiste.</p> <p>-El humor comprende numerosas especies, cada una de las cuales corresponde a la naturaleza peculiar del sentimiento emotivo que es ahorrado en favor del placer humorístico: compasión, disgusto, dolor.</p> <p>-El Humorismo puede expresarse completamente en una sola persona y la participación de la otra, no atañe a él nada nuevo.</p> <p>-El juego suele realizarse entre el Yo y el Super yo.</p>

La comicidad es humana [está] llena de defectos agresivos: la sátira, la ironía, la parodia, el sarcasmo, [que] sirven para alcanzar un estado de espíritu alegre, para suscitar la risa física o la sonrisa intelectual, y ello desde los tiempos más remotos. Los comediógrafos Aristófanes y Plauto, griego el primero y latino el segundo, [llevaron] al teatro la comicidad y la manejan con una fuerza de incalculables efectos. Aristófanes, parodiando al filósofo Sócrates, no sólo consigue que ría el público ateniense, sino que ría también el propio Sócrates, pero con una risa superior, amarga y suprema: el sentido del humor aparece así, por vez primera que sepamos, en la historia del espíritu humano.⁹⁵

Con estos elementos es tiempo de ver lo que es el chiste, ya que en muchas ocasiones es el generador de una situación humorística que funciona como resumen de la misma. Como apunta el cuadro, su esencia está sustentada por la brevedad, la ilógica, la ruptura y los demás elementos que lo componen y que posteriormente se conjuntan para hacer reír al escucha, aunque esta risa sea involuntaria. El chiste plantea, argumenta y resuelve una situación en una historia a veces tan breve y

⁹⁴ Cuadro proporcionado por el Taller de generación del humor: **Los caminos del humor**, Bs As, Argentina.

⁹⁵ El humorismo antes de la invención de esta palabra; (AAVV, *El Humorismo*, Salvat, Barcelona, 1973, p. 19-27) <http://www.nanopublik.com/nanocartoon/pienso002.html#arriba> (Consulta: Mayo 2012)

divertida que su posterior utilización lo convierte en el resorte principal que activa lo divertido, lo lúdico y permite su posterior armado estructural en los géneros que conviene a sus creadores y reproductores.

Veamos entonces qué es el chiste, su función, su construcción sus características socioculturales y sus generadores que le permiten integrarse a la literatura, la vida misma y por supuesto la música.

2.4.- El chiste

Los chistes, según Violette Morín, son pequeños relatos sustentados por su valor narrativo como el relato de una historia; una pequeña historia, contada generalmente de manera verbal, que busca hacer reír al oyente (Morin, 1991). Los chistes son emitidos de diversas formas:

- Son contados (narrados) de manera escrita. Se entienden a partir de su lectura; son interpretados como relatos humorísticos breves, capaces de provocar risa y resultan graciosos.
- Son contados a partir de dibujos, que buscan a la risa como finalidad.

Por lo general los chistes cuentan con una introducción y una gracia o situación cómica. Éstas, al ser unidas por medio de la comprensión cognitiva del cerebro, provocan risas entre los oyentes o lectores.

Un chiste sí puede ser generado espontáneamente desde la observación de la vida cotidiana, puede ser dibujado en la mente y expresado en palabras o caracteres que lo definan como una situación graciosa.

El chiste implica necesariamente un contexto social y la intervención del sistema inconsciente en su creación, que dirige precisamente la construcción del humor hacia los rumbos de la ironía, la parodia y la sátira, desde lo popular en su conjunto, donde la inconformidad produce estos relatos graciosos como forma de protesta e identidad.

2.4.1.- El chiste y la construcción del disgusto

El disgusto es, según la definición de la Real Academia de la Lengua Española, un sentimiento de tristeza o dolor provocado por una situación desagradable o una desgracia – *le has dado un gran disgusto al contestarle con tanto genio.-*; un sinsabor o la pérdida de la buena relación que existía entre dos o más personas: *ha tenido un disgusto con su mejor amigo por un malentendido.*⁹⁶

Disgusto es también *pesadumbre, inquietud, contienda, diferencia, enfado o tedio.*⁹⁷

Como fórmula de evasión al disgusto surge el chiste y el humor que, como contrarios a lo que no pueden gritar de frente por conveniencia y defensa, sí lo hacen

⁹⁶ Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.

⁹⁷ Diccionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L.

encubiertos en esta fórmula. Quizá el ejemplo más claro en América Latina se dio en Argentina con la revista *Humor Registrado*.⁹⁸

Surgida en plena dictadura militar, esta revista se convirtió en algo más que una publicación humorística. Sus páginas cobijaron y alentaron expresiones periodísticas y artísticas que otros medios ignoraron, hasta convertirla durante la época del terrorismo de Estado en un símbolo de libertad de expresión y de compromiso con la democracia.⁹⁹



El chiste y el humor permiten sortear las resistencias a lo reprimido mediante una ganancia de placer. Es así cómo el chiste se convierte en una de las vías de concientización social de su realidad, mediante burlarse de las inconformidades sociales sin tener que esconderse por el temor a la represión. Un caricaturista mexicano muy reconocido desde esta perspectiva fue Abel Quezada,¹⁰⁰ quien satirizó

⁹⁸ Cascioli, Andrés; *La Revista Humor y la Dictadura*; Ediciones Musimundo, 2005. Cabe apuntar que en esta revista colaboró Roberto Fontanarrosa con diversas historietas y sus personajes *Boogie el Aceitoso* e *Inodoro Pereira*. Él fue posteriormente colaborador creativo de Les Luthiers.

⁹⁹ *La Revista Humor y la Dictadura*, de Andrés Cascioli, reseña la historia íntima de la publicación y recoge en sus notas, historietas y chistes más destacables, con prioridad de la temática política. Editado por Ediciones Musimundo, realizado por su creador, Andrés Cascioli, con la colaboración de Oche Califa y Juan Carlos Muñoz, el libro recopila notas, crónicas, entrevistas, chistes, historietas y tapas que muestran la valiente actitud de un grupo de creadores y periodistas durante los años oscuros de la última dictadura militar. Bajo sus lápices y lapiceras «ayeron» sin piedad la política económica de Martínez de Hoz, el Mundial de Fútbol, los atropellos a los derechos humanos, la guerra de Malvinas, las persecuciones y censuras, la corrupción y los negociados. En su contenido se destacan artículos de Enrique Vázquez, Alejandro Dolina, Tomás Sanz, Gloria Guerrero, Hugo Paredero, Luis Gregorich, Osvaldo Soriano, Aída Bortnik; historietas de Fontanarrosa, Ceo y Meiji, Altuna y Trillo, Tabaré; chistes de Limura, Rep, Sanyú, Grondona White, Crist, Peiró, Viuti; entrevistas realizadas por Mona Moncalvillo; caricaturas de Cascioli e Izquierdo Brown. <http://www.diversica.com/cultura/archivos/2005/05/la-revista-humor-y-la-dictadura.php> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁰⁰ Abel Quezada (1920-1991), historietista, cartonista, ilustrador, cuentista y pintor mexicano nacido en Monterrey. Realizó estudios en su ciudad natal, Chihuahua, México y Nueva York, donde, además, trabajó durante varios años en publicidad. Inició su carrera en los periódicos *Esto*, *Ovaciones* y *Cine Mundial*, alcanzando reconocimiento y fama por los cartones publicados en *Excelsior* sobre temas nacionales y de política. Expulsado de este diario en 1976 y de la dirección de Canal 13, empezó a publicar en *Novedades*; a principios de la década de los 1980, fue contratado por la revista *The New Yorker*. La importancia de su trabajo reside en que fue un rebelde que supo jugar con el sistema; rompió algunos de los tabúes que existían en la prensa de mediados del siglo XX y, de alguna manera, abrió camino a las generaciones siguientes. Como pintor, expuso su obra en los museos Rufino Tamayo (1984) y de Arte Moderno (1985). A su muerte, dejó cerca de ocho mil piezas (entre óleos y caricaturas), realizadas entre 1936 y 1989; destacan sus libros *Cartones* (1958), *The Best of Impossible Worlds* (*El mejor de los mundos imposibles*) (1961) y *Los tiempos perdidos* (1979). Fue reconocido con el Premio Nacional de Periodismo (1980). En diciembre de 1989 la revista *Artes*

a los diversos personajes de la sociedad, provocando risas con sus cartones que se convirtieron en chistes sobre la interpretación del mundo y la sociedad que le tocó vivir.



2.4.2.- El chiste, el relato y los personajes.

En su viaje a Nueva York, un gallego compró una televisión para llevársela a su familia a Galicia en España.

Un compañero de viaje entonces le pregunta: "¿Es qué no hay televisores en su país?".

A lo cual el gallego contesta: "Claro que los hay, pero los programas de aquí me gustan mucho más". (Chiste popular)

El chiste es una historia aún siendo tan breve, ficticia e ilusoria, es un relato que conjuga dentro de sí una secuencia que desarrolla una acción que describe una situación.

El chiste aquí se desarrolla gracias a una secuencia, que obedece a los pasos de la historia relatada y que cumple con los parámetros de un relato lineal y coherente, con un principio y un final.

La narración no sólo se distingue por contener las acciones, tiene como función primordial hacer evidente un relato, cuya historia contenga propuestas que definan la personalidad de sus actores y se presenten como figuras con un discurso definido.

En el caso del chiste del gallego, la historia desarrolla una trama con argumento que pone en evidencia la ingenuidad del personaje central.

El abuso de la ingenuidad del personaje evoca detalles que la narración ocupa para situar la acción. Ahora bien, esta historia contiene un acto narrado desde el punto

de vista retórico, ya que el personaje central está convencido de su discurso y al mismo tiempo intenta convencer a su interlocutor de su razonamiento.

Al igual que en cualquier narración, el chiste presentado como relato de categoría humorística tiene sus personajes definidos. Sin personajes una historia se encuentra incompleta, puesto que no hay sujetos para realizar la acción.

En la calle se encuentran dos amigos y uno le cuestiona al otro:

Amigo uno -Si no fuera por el bigote, serías igualito a mi suegra.

A lo cual el amigo replica sorprendido:

Amigo dos -pero si yo no llevo bigote

Y el primero le responde:

Amigo uno -Tu no pero ella sí. (Chiste popular)

En este caso, aunque la operación comunicativa se desarrolla entre dos personajes, éstos toman para su historia un tercer personaje que desarrolla el papel central, ya que aunque no está presente físicamente dentro de relato sí es un elemento indispensable para provocar el chiste. El personaje tácito se hace presente en el chiste, y en general cuando se interpreta una situación, el sujeto del que se hace burla en realidad no está presente, es fantástico o vive por medio de referentes.¹⁰¹

El chiste es una estructura verbal en la que está presente el entorno cultural en el que se produce. En él, al que Freud ve como una expresión de lo inconsciente tanto de los individuos como de las culturas, se puede observar cómo se expresan, entre las risas, los problemas principales¹⁰² de quien lo protagoniza.

2.5.- El Gag

De acuerdo a una definición de diccionario, el gag es un golpe cómico que no se espera. Puede ser visual, verbal o sonoro. Es tan importante en la historia del cine que durante muchos años ha existido en Hollywood la profesión de "gagman", que era quien inventaba las ocurrencias. En comedia, un gag o gag visual es algo que transmite su humor a través de imágenes, generalmente sin el uso de palabras.¹⁰³

¹⁰¹ Aunque es un recurso literario utilizado en diferentes géneros, ha tenido mayor éxito en el teatro, por ejemplo "Ernesto" en "La importancia de llamarse Ernesto" de Oscar Wilde; en el caso de la TV estadounidense ha sido mayormente utilizado en las comedias televisiva de los Estados Unidos como Vera la esposa del contador desempleado Norm Peterson (en la serie Cheers (1982-1993), La esposa de Niles, Maris, es un personaje habitual que nunca se ha visto ni oído en la serie Frasier (1993-2004) o la mamá de "Howard", en The Big Bang Theory (2008-¿?), EN los chistes de personajes prototípicos suelen estar bien identificadas las características y los nombres de quien va a ser el tercero en cuestión en el chiste.

¹⁰² Freud apuntaba los chistes judíos como un reflejo de la angustia de la comunidad judía de la Europa central enfrentada al antisemitismo. También hay chistes de esclavos, de políticos, de la dictadura y muchos otros ejemplos que recurren a expresar la liberación de la angustia y el sufrimiento.

¹⁰³ Diccionario temático de cine (Glosario de términos cinematográficos) 2011
<http://www.cinebajolalupa.com/diccionario-de-cine-glosario/> (Consulta: Mayo 2012)

En la historia del cine, los gags han sido fuente de sustento y recurso, casi desde su inicio por su eficacia visual.¹⁰⁴

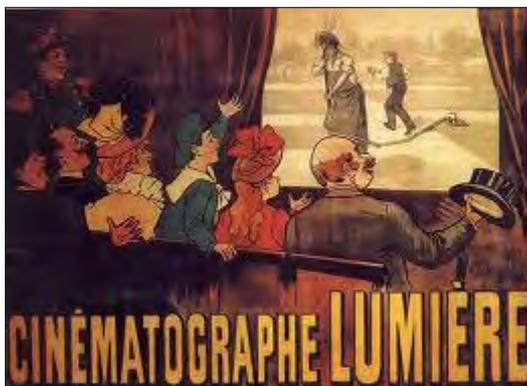


Imagen propiedad Cinematographe Lumière

De acuerdo a Julio Cesar Parissi, en su libro *Taller de Técnicas del Humor*, el gag es la unidad mínima y esencial, y está compuesto por un pie y un remate, y este elemento hace que la construcción del discurso humorístico sea diferente del discurso dramático (Parissi, 2010).

Antes debe entenderse que la denominada narración dramática es aquella que corresponde a la estructura de la narración realista, en tanto el gag obedece a la mecánica de la construcción de una situación en la narración humorística. Como toda narración, el gag, por breve que sea, utiliza las herramientas adecuadas para su construcción y su interpretación, con la finalidad de hacer que el espectador pueda captar la situación del humor de acuerdo a su forma estructural. De acuerdo Bernardo Suárez, el gag.

Es una microestructura que puede aparecer inserto dentro de un discurso mayor, por ejemplo en una obra literaria, una película o un programa televisivo de ficción, pero también puede encontrarse en forma unitaria –por ejemplo en el caso del chiste- o en el caso de un programa humorístico en el cual se suceden los gags unos a otros, organizado en formato de sketch, conformando un relato netamente humorístico. (Suárez, 2011)

En este trabajo hacemos uso de este concepto ya que, mediante el gag, se establece entre el que lo emite y su interlocutor una invitación para que el receptor se sienta identificado con el gag, para que se vea como protagonista tácito de la situación, para que se reconozca como actor involuntario o testigo de primera mano de un instante humorístico que no puede evitar. La preparación- del gag- es un momento en donde prevalece la tensión; el discurso propone al receptor dejarse conducir, ascender por una pendiente: Su tiempo puede variar desde lo breve a lo relativamente extenso, en este lapso el humorista debe medir la distancia del camino a recorrer como para que el receptor no abandone el trayecto o se sienta insatisfecho,

¹⁰⁴ El primer gag usado en el cine de acuerdo a diversas enciclopedias del cine silente aparece en la primera película de humor de la historia del cine, *L'Arroseur Arrosé* (El regador regado), rodada por los Hermanos Lumière en 1895. en ella se cuenta una situación en la que un jardinero que riega sus plantas se convierte en el objeto de la travesura de un niño.

avanzando por un camino demasiado largo que, luego, no se corresponda con el desenlace” (Suárez, 2011).

Uno de los secretos del gag es precisamente el ritmo que se le da a la historia, es decir la forma de dar pausas al tono discursivo. Este hecho es fundamental para que un gag funcione, tal como se presenta en la representación del niño travieso a la espera de cometer su travesura en *El Regador Regado* y de varios de los personajes de otros maestros del humorismo –por ejemplo en la época del cine mudo- como Charles Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Harpo Marx o el Gordo y el Flaco (Stan Laurel y Oliver Hardy).

De acuerdo al taller impartido por Bernardo Suarez en la Universidad de Palermo, –en las producciones humorísticas, los gags se encadenan sucesivamente de forma que a un momento de tensión sucede uno de distensión placentera, necesaria para una futura preparación. En las obras en donde el humor funciona como ingrediente, estos momentos de tensión y distensión interiores del gag, se encuentran insertos en un ritmo tensivo más amplio que forma la trama argumental; aquí el gag puede funcionar como efecto distensor de alguna situación tensiva dramática” (Suárez, 2011).

Es importante explicar que el humor también cumple una función distensora, cuando se utilizan como tópicos de situaciones humorísticas temas que en su esencia son dramáticos, de acuerdo a Suarez. Por ejemplo en el humor negro o el prototípico momento en que en los velatorios, se recurre al chiste para poder atravesar el dramatismo de la situación.

En su trabajo sobre la risa, Bergson recurre, para explicar el funcionamiento de lo cómico desde una visión funcionalista a un juguete muy común para los niños de principios del siglo XX, –el diablillo del resorte” o –Muñeco de sorpresa”. Este juguete es un muñeco que se encuentra dentro de una caja, y al abrirla éste salta impulsado por un soporte que está comprimido y en ese momento se despliega. Bergson afirma que este es el modelo esencial de la comedia que corresponde a la estructura básica del gag recién ejemplificado.¹⁰⁵

La preparación va comprimiendo el resorte que se *tensiona* y la sorpresa opera como la apertura de la caja que permite que esa energía se distienda y el resorte se expanda.

En esencia, el gag, aunque pareciera ser un productor de enojo o vergüenza por su carácter crítico, es justo en su construcción, porque otorga un tono de equidad ya que su situación, por ridícula que sea, siempre proporciona una especie de compensación al –ofendido”, que da como resultado la risa de quien lo ve. Ante esta situación, es importante conocer que la construcción humorística proviene desde el chiste, por conducto de una situación descrita lingüísticamente, hasta la conformación visual del gag, que se acerca a la situación desde lo ridículo o lo formal para que, con base en sus opuestos, se rompa la lógica y se construya entonces la situación del relato humorístico.

¹⁰⁵ Bergson, E. Op. Cit.

En resumen, la risa puede ser producida por la situación, ya sea proveniente de lo ridículo o dirigida hacia lo ridículo, puesto que estas son formas que rompen la lógica de entendimiento y hacen valer su situación en el gag. Entender qué es lo ridículo, qué lo produce hace ver a la realidad a través de la risa.

2.6.- Lo Ridículo

Definamos el concepto de lo ridículo desde el diccionario:

Ridículo, la

1. adj. Que por su rareza o extravagancia produce risa: *lleva un vestido ridículo.*
2. Escaso, insuficiente: *les sirvieron unas raciones ridículas.*
3. Absurdo, falta de lógica: *él no lo hizo, eso es ridículo.*
4. m. Situación humillante que sufre una persona y provoca la risa y la burla de los demás: *hacer el ridículo.*
5. en ridículo loc. adv. Expuesto a la burla o al menosprecio de los demás.
♦ Se usa sobre todo con los verbos estar, poner, dejar y quedar: la dejó en ridículo delante de sus hijos.¹⁰⁶

Pero lo ridículo es más que una cuestión social. Es un asunto cultural que, definido a través de la forma en la que una sociedad entiende y construye el humor hace de lo risible una forma de comprender al ser humano de dicha sociedad. Según Fátima Coca:

esta idea cultural condiciona la forma de comprender al ridículo y, en consecuencia, está delimitando o limitando la forma de actuar, de reír o no reír en una situación determinada, al igual que limita las formas expresivas que puede adquirir, dentro o fuera de la vida oficial. De la misma forma puede decirse que el entorno coacciona a la hora de elegir un tipo de risa, políticamente correcta, que mantenga el decoro, reprimiendo las ganas de reír en determinadas situaciones y contextos. A veces se quisiera reír, pero el decoro o el respeto a situaciones y personas lo impiden, o lo impiden determinadas normas o leyes políticas, sociales o religiosas (Coca Ramírez, 2001).

Cuando se habla del ridículo social generalmente se habla de aquello que provoca vergüenza, pero sin dolor. *La idea de que alguien pudiera estar realmente en peligro o pudiera resultar dañado se estima contraria a la excitación de la risa, pues suscitaría la compasión. El sentimiento de compasión o de lástima queda en las preceptivas claramente opuesto al que produce la risa (Sánchez Barbero).*

Pero el ridículo cultural socialmente aceptado por lo social define incluso los modos de vida, como cuando una familia rica ha dejado de serlo y trata de mantener su estatus aunque haya cambiado de residencia, o cuando algún personaje trata de ser o comportarse socialmente "correcto" en una situación totalmente contraria.

¹⁰⁶ Diccionario de la lengua española, 2005 Espasa-Calpe.

Ejemplos hay muchos, el primero es Charlot (Carles Chaplin), hombrecito venido a menos que representa, con su cuidado y modo de comportarse, una clase venida a menos que trata por todos los medios de mantener la dignidad, aun por encima del trato que reciba o se vea obligado a dar.

En la política sucede lo mismo. Quizá el pasaje más célebre es aquel en que se da en una plática entre el Obispo de Malinas y Napoleón Bonaparte, tras de que éste sufriera una derrota después de la retirada de sus tropas de Rusia. El obispo, tratando de consolarlo, le dijo que la campaña había sido sublime. Sin embargo Napoleón, derrotado y avergonzado, le contestó: *De lo sublime a lo ridículo, no hay más que un paso.*¹⁰⁷

Por ello el ridículo en la comedia es una oportunidad inmejorable para hacer reír, por su carácter irónico y permite al ojo oportuno crear la situación de los contrarios que producirá la risa.

La risa social puede identificarse en muchas situaciones cotidianas de la vida, como el ciego que frente a un espejo trata de rasurarse, o el Mudo que manoteando continuamente para darse a entender se ve obligado a callar porque alguien le pide que deje de gritar, o el chiste que reza:

“un mudo le dijo a un sordo que un ciego los está mirando”.

Precisamente lo que en muchas ocasiones produce la risa es el reflejo de la realidad distorsionada, tal como aparece en los relatos de vecindades o conventillos que se vuelven un espacio de reconocimiento y crítica. Ahí lo ridículo está inserto en la moral de las costumbres compartidas y en lo inmoral del doble discurso de una microsociedad que, trasladado a la sociedad completa, produce risa porque en algún momento se reconoce el escucha con la situación y refiere al ridículo de sí mismo como una conveniencia para existir mediante la risa.

Nadie como Chava Flores para reconocerse a sí mismo, a través del ridículo de las costumbres de una sociedad que traducen lo ridículo, lo cómico, lo chistoso que las habita. Flores retratada con *“toda propiedad”*, en sus canciones, a esa sociedad, viéndola a través de un agudo ojo crítico y cómico.

Les Luthiers también retaran a la sociedad de bajo estrato, tratando de emular las costumbres socialmente correctas, a través de traducir su lenguaje coloquial con un toque de humor inmejorable.

De acuerdo a Coca, el objeto de lo ridículo en la comedia queda relegado al ámbito de lo cotidiano. Sobre una acción doméstica o civil se recogen defectos morales o vicios comunes al hombre. Los personajes ridiculizados pertenecen a una escala social media o inferior. *La afirmación recogida arriba de que nos reímos de nuestros semejantes no es sino una restricción de lo que puede ser objeto de risa. El hecho de que los personajes de una escala social superior no puedan ser ridiculizados, la aristocracia, los monarcas, aquellos que ostentan el poder, viene a reflejar unos rígidos esquemas políticos y sociales que no se deben transgredir. A*

¹⁰⁷ <http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/napoleon-bonaparte.html> (Consulta: Mayo 2012)

la risa no se lo otorga el poder de romper ese sistema, toda fuerza liberadora le ha sido desterrada (Coca Ramírez, 2001).

Por medio del ridículo se hace crítica de las costumbres de una sociedad. Pero esta crítica puede tender hacia la particularización de los defectos o hacia la generalización de los mismos. No es lo mismo hacer el ridículo que ser ridiculizado, aunque los dos elementos hacen surgir la risa.

En muchas ocasiones la ridiculización proviene de esos elementos exteriores que hacen parecer ridículos una situación, un defecto físico, la semejanza con un animal o por supuesto la transgresión de las costumbres socioculturales de una u otra persona o grupo de personas. La ridiculización también se produce desde los aspectos sociales, ya que tras la censura de ciertas costumbres particulares se puede llegar a reír al ver transgredidos las normas y los usos cotidianos. Dice Coca: *La ridiculización de modas y costumbres de una época, de un país, hace depender su efecto risible del conocimiento de la misma; y será tanto más eficaz cuanto el espectador se halle más cercano a la misma, siempre que éste sea capaz de comprender –descifrar– el código utilizado en la comedia, la técnica, los recursos, los modos del ridículo.* (Coca Ramírez, 2001)

Por otro lado, la ridiculización de defectos generales, que va más allá de un espacio y un tiempo determinados, sólo será comprensible en relación con unas costumbres sociales y una cultura determinada.

Pero su eficacia ya no se hace depender de la cercanía del espectador a la ubicación espacial y temporal de la comedia, sino que dependerá de la comprensión y asimilación de unos determinados valores sociales, culturales, éticos y religiosos.

El objeto de lo ridículo, la crítica de vicios o defectos comunes en la sociedad, o de costumbres particulares de un determinado siglo y país, siguen poniendo de manifiesto dicha influencia social.

El espectador ríe de aquello que según las normas de su propia sociedad y cultura se considera defectuoso o aberrante. El fin catártico y moral que se le concede a la risa en la comedia, es un exponente más de esta relación, que ya empezamos a ver como indisoluble, entre lo ridículo y lo social y cultural”

Lo ridículo ocupa un papel preponderante en la construcción del humor, por ello el chiste y sus consecuencias reflejan sólo una parte del total que habita este universo del humor en su amplia concepción.

2.7.- La Situación

La situación humorística es aquella que se presenta a partir de la conjunción del humor, el chiste, el gag y sus relatos y correlatos sucesivamente contados para provocar la risa.

La situación humorística se sustenta desde la misma idea de la ruptura de lógicas establecidas, en este caso la situación proviene de una escena en un escenario, planteado a propósito que da una idea general sobre lo que va a acontecer.

De acuerdo al Taller de creación humorística de José Antonio Parissi, la situación proviene de la creatividad que se imponga a la situación. De hecho la situación humorística está planteada para ser presentada como producto de un trabajo específico y con un fin determinado.

Así se puede construir la situación a partir de los hechos pasados, y desde ahí realizar el armado para crear lo que más adelante se conocerá como rutinas humorísticas.

En la situación, el personaje es llevado a través de una historia elaborada por encadenamientos de carácter simple, que encadenan una serie de chistes cortos o relatos cuyo referente aplica a una idea determinada.

Así sucede en las películas o en las comedias de situación, donde generalmente la trama se va entrelazando para dar parte de un chiste a otro o de una situación a otra.

La importancia de la situación en el humor proviene de su relato mismo, ya que es escenificado por diversos textos cuya intención primordial es provocar la risa desde la mirada cotidiana del espectador.

La situación se arma, voluntaria o involuntariamente y desde allí se comienzan a construir los hechos encadenados por personajes en su escenario, el caso más cercano a la referencia para el presente trabajo es el de “El Chavo del Ocho”,¹⁰⁸ personaje central de una vecindad de la Ciudad de México, que se ve rodeado de un universo intelectual, con pensamientos y filosofía propios, capaz de reflejarse en el espectador de tal forma que en él se depositan identidades que van desde lo emocional hasta lo cultural y social.

En los tres capítulos finales de esta Tesis veremos cómo todos los elementos del humor que en este capítulo han sido presentados se entrelazan en la obra de tres intérpretes cómico-musicales, cada uno claramente inserto en su contexto urbano-cultural específico: Chava Flores como habitante de la Ciudad de México, de “los porteños” argentinos Les Luthiers, a partir de sus espectáculos y del cubano Virulo, construido desde sus inconformidades.

En cada uno de estos casos, debe tomarse en cuenta que están vinculados por la música, y que la situación que provoca el humor en cada uno de ellos proviene de diferentes contextos nacionales, urbanos y locales, de diferentes estados de conformidad, inconformidad, relato o narración.

¹⁰⁸ El Chavo del 8: el programa de Televisa México; Allí por el año 1971 un sujeto llamado Roberto Gómez Bolaños y conocido como Chespirito por su afición a la escritura (diminutivo de Shakespeare pronunciado al estilo Penélope Cruz), inició un programa de TV que se metería en el corazón de varias generaciones latinoamericanas. Se trataba del Chavo del Ocho, la historia de una típica “vecindad” mexicana, llena de estereotipos reconocibles, caricaturizados y que recorrían con humor y calidez las diferentes clases sociales del México de los ‘70. El Chavo, originalmente sólo un sketch del programa Chespirito, comenzó a nutrirse de otros personajes. Contextualizada en un barrio pobre de América Latina, la serie tiene una serie de personajes desarraigados y sin vínculos familiares fuertes (recordar a Ramón y Doña Florinda viudos y el Chavo como un niño abandonado) a tal punto que la propia vecindad se constituye en una suerte de grupo familiar con Quico, La Chilindrina, La Bruja del 71, EL profesor Jirafales, EL Señor Barriga entre otros. <http://www.taringa.net/posts/humor/3729856/Biografia-Del-chavo-del-ocho.html> (Consulta: Mayo 2012)

Un punto extra que debe ser mencionado aquí, como antecedente a los que vienen, es que el humor de estos tres intérpretes no obedece nunca a la rutina, aunque ésta sea en general tomada por los cómicos, por aquellos que hacen comedia y que se defienden con una serie preestablecida de chistes relacionados con un espectáculo. Nuestros sujetos de estudio no actúan como un *clown* que define su accionar cómico mecánicamente, sino que su obra es siempre una fórmula fresca, plasmada en las letras de sus canciones –y en el caso de Les Luthiers también mucho en las formas en las que hacen música.

La identidad humorística de cada uno de los protagonistas que analizaremos en este trabajo, ocupa un punto central proveniente desde la conformación de su identidad individual, lo cual no deja de ser un punto asimilable a otras culturas o formas de entender el humor.

Les Luthiers, puede decirse, tienen un humor rioplatense, pero que bien podría encontrarse en otras comunidades del continente capaces de reconocerse en los chistes o situaciones que presentan en sus espectáculos. Del mismo modo Chava Flores, cantor popular, le dio voz a un sector de la población identificado con la vida cotidiana de los barrios populares urbanos de la Ciudad de México, capaz de reconocerse y reírse de la vida a sus costillas, burlándose de su realidad a partir de identificarse como sujeto social. Y qué decir de Virulo, quién con su humor intelectual, propone formas para entenderse riendo y pensando, o, lo que es lo mismo, entender para, reír y pensar.

El humor inteligente se define desde el momento en que se tienen una serie de referentes que permitan entender los chistes que lo conforman y los que de ellos deriven, pero es más complejo que eso: es posible entender el humor latinoamericano por la capacidad de reconocerse en las situaciones contadas.

La idea de realizar un análisis comparativo es poder comprender que las formas de construir el humor social surgen del sentimiento crítico de burla de uno mismo, primero, y, después, de la necesidad de entenderse como comunidad latinoamericana cargada de un sentido cultural, en el que la risa juega un papel central.

Fotos Testimoniale

Entrevista en Buenos Aires



Daniel Rabinovich y Eddie Eynar



Eddie Eynar, Daniel Rabinovich y Zaria Luna compañera de doctorado quien ejerció de camarógrafa



Daniel Rabinovich y Eddie Eynar durante entrevista en Buenos Aires

El principio: En esta foto Roberto "El Negro" Fontanarrosa, Sergio Aragonés, Stan "The Man" Lee, J, David Méndez Jiménez y Eddie Eynar, Durante la Convención de Historietistas "CONQUE 96" de la Cd de México. A partir de este evento tuve la fortuna de hacerme amigo por correspondencia de Fontanarrosa y vivir múltiples anécdotas durante esa semana y por el resto de nuestra amistad...y continúa.



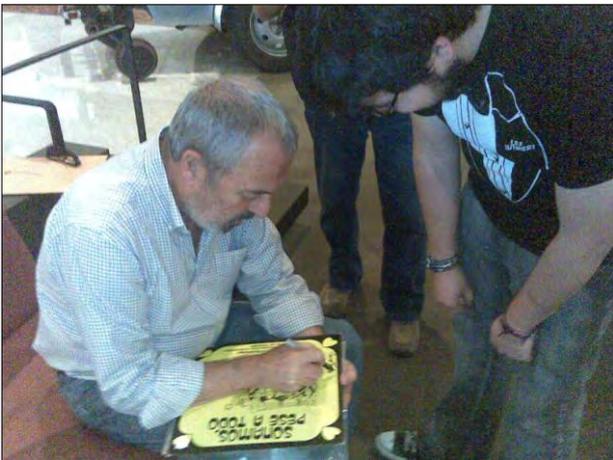
En México D. F.



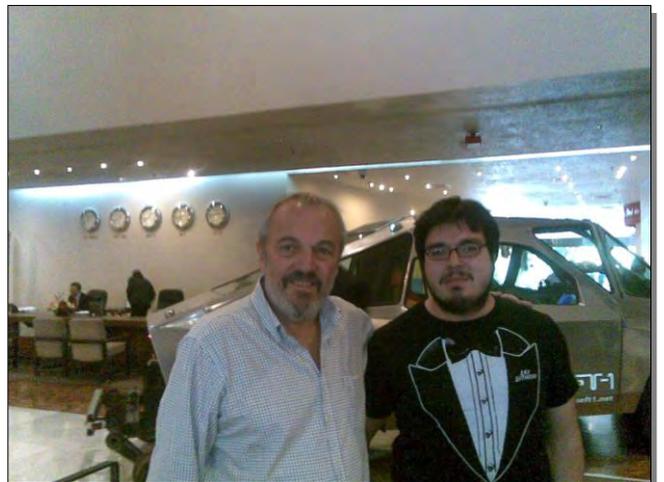
Eddie Eynar, Daniel Rabinovich en México D.F. previo al Concierto "Chist"



José Iván Ruíz - Trejo autor intelectual de este trabajo, Daniel Rabinovich, Eddie Eynar y José David Méndez Jiménez diseñador de los gráficos de esta Tesis.



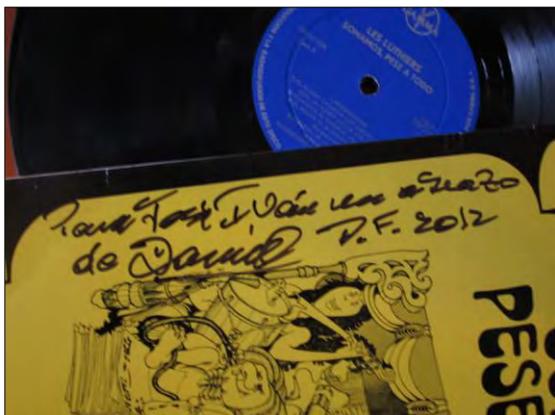
Daniel Rabinovich autografiando el disco "Sonamos pese a todo" versión mexicana y cuyo título da nombre a esta investigación sobre el humor en la música latinoamericana.



Daniel Rabinovich y José Iván Ruíz - Trejo cuya idea original dio vida a este trabajo, acá con una remera (camiseta) del concierto "Los Premios Mastropiero"



Portada y acetato



Autógrafo de Daniel Rabinovich dedicado a José Iván Ruiz-Trejo, México DF- 2012



Anverso del disco de acetato

“Sonamos pese a todo”, RECITAL MASTROPIERO, conjunto de instrumentos informales LES LUTHIERS. Disco de acetato cuyo nombre y portada dan origen al presente trabajo de tesis. Dato: Esta grabación de acuerdo al sitio de internet <http://www.lesluthiers.org/vergrabacion.php?ID=1> se realizó en septiembre de 1971 en Estudios Ion (Buenos Aires, Argentina) bajo el sello discográfico Trova, y salió en México en 1974 bajo el sello de la disquera Gamma bajo licencia de Trova. Este disco fue encontrado en el año 2012 en una tienda de discos de acetato en la Ciudad de México en el Centro Télmex. (Tener en cuenta que en el año 2012, la popularidad de los discos de acetato ha decrecido y son más populares las descargas de canciones en internet o la compra de CD´s)

Cuadno Daniel Rabinovich vio el disco, comentó que las fotos que aparecen en la contraportada no son de esa época, pertenecen a los años 60ás o, sin definir un año en específico, y recordó algunos otros pasajes brevemente de esas fotos que le hicieron sonreír.

¹⁰⁹ Disco encontrado en la tienda “Disco Recuerdo”, ubicada en el Centro Cultural Telmex, Av. Cuahutémoc No. 19, local 54 Col. Roma (55-14-99-00) en el año 2012.

*En la Casa de Ma. Eugenia Flores
Edo. De México CD. Satélite*



Eddie Eynar y Ma. Eugenia Flores, hija de Chava Flores, principal difusora de su obra en la actualidad, en la casa del autor



Dibujo hecho a Lápiz de don Chava Flores en su casa tomado durante la entrevista a su hija Ma. Eugenia Flores

*Ma. Eugenia Flores en la SACM
(Sociedad de Autores y compositores de México en el DF)*



Dra. Olivia Gall y Ma. Eugenia Flores en la SACM en la presentación de la Página Oficial de Internet de Chava Flores



Eddie Eynar con el Hijo menor de Chava Flores en la SACM durante la presentación de la Página www.chavaflores.com.mx/



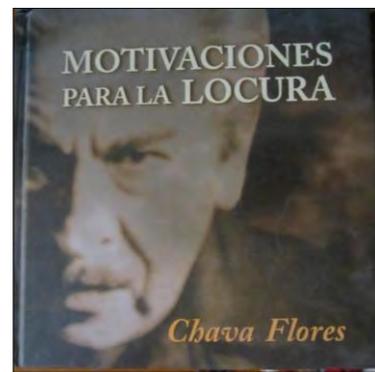
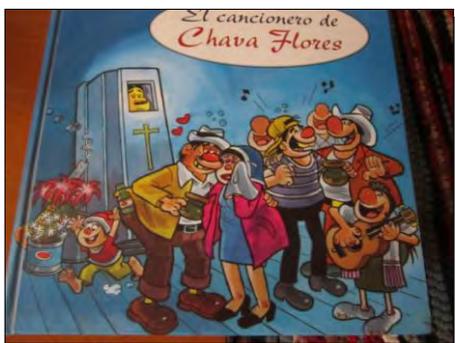
Eddie Eynar con Marthe Isabel cantante intérprete de las canciones de Chava Flores



Eddie Eynar con Jaime Almeida, personalidad, comunicador y musicólogo de la radio y la televisión mexicana

Anecdótico

Durante la entrevista con Má. Eugenia Flores en su casa se tuvo la oportunidad de profundizar en las anécdotas más brillantes de Chava Flores, y con ella adquirir el material que compone este trabajo; sus Cd's, en recopilaciones, porque en su caso, encontrar un disco de acetato fue más complicado, y durante esta investigación no se localizó ninguno. En este mismo sentido, ahí se pudo encontrar sus libros, de poemas "Motivaciones para la locura", "El cancionero de Chava Flores", libro de consulta y por supuesto su autobiografía "Relatos de mi barrio", todos ellos por Editorial AGELESTE, sello fundado por Chava Flores y que actualmente edita su obra. Posteriormente en la SACM en la presentación de la Página Oficial de Chava Flores se pudo ampliar la investigación, al contactar personalmente a algunos de los intérpretes y difusores de su obra.



Con Virulo en Cuernavaca, Morelos (México)



Virulo y Eddie Eynar en la primera encuentro en Cuernavaca, Morelos, en el Jardín Borda

En el Café Albanta de la Cd. De México



Eddie Eynar, Virulo y Yedén en el café Albanta



Eddie Eynar y Virulo en el café Albanta



Virulo - Alejandro García Villalón



Virulo en su espectáculo en el Café Albanta en México D.F.

Entrevista en el Sur de la Ciudad de México



Eddie Eynar y Virulo en la entrevista para esta tesis en un Centro Comercial del Sur de la Ciudad de México

Anecdotalario



Portada del disco "El génesis según Virulo" (1980)



Reverso del disco de acetato



Portada y acetato



Entrevistar a Virulo fue una aventura que llevó varios encuentros, en Cuernavaca, Morelos, En la Ciudad de México y la asistencia a diversos espectáculos del compositor. En su momento, siempre dispuesto a colaborar, Virulo decidió tomarse un café y en ese encuentro se realizó la entrevista tan esperada que se reproduce en este trabajo.

El disco "El génesis según Virulo" que se presenta acá, se localizó en la misma tienda "Disco recuerdo", en la que fue encontrado el disco de Les Luthiers con algunos meses de diferencia en el año 2012. Este disco de acetato, es la versión para México de 1980, con el sello NCL Nueva Canción Latinoamericana.

(Compañía fundada por Julio Solórzano Foppa. Nueva Cultura Latinoamericana-Discos NCL: compañía de grabación que fue creada para producir discos, conciertos, festivales y giras en México, con artistas de América Latina y España)

SEGUNDA PARTE

**La Tertulia
Les Luthiers, Chava Flores y Virulo**

La tertulia,¹¹⁰ en tiempos del virreinato en la Nueva España, era una reunión con tintes festivos, que con algún motivo sin definir juntaba a un grupo de personas que querían conversar sobre algunos tópicos de moda y con ello crear convivencia en medio al cobijo de una buena taza de chocolate, unos panecillos y algo de música para amenizar.

Las tertulias se popularizaron de tal forma que llegaron a ser temáticas, y éstas se diversificaron como promotoras de la cultura. Así se crearon las tertulias literarias, las tertulias onomásticas o las tertulias religiosas. Estas últimas eran pequeñas fiestas que se organizaban después de rezar el rosario y evolucionaron desde ser tomas de chocolate a ser sencillos brindis mixtos presididos usualmente por figuras de respeto, comenzando con el jefe de la familia que recibía en su casa el evento, los invitados políticos, religiosos y los de menor jerarquía.

La tertulia durante mucho tiempo en México fue una manera de recreación conversacional de elites y letrados, fue sinónimo de estilo, de alta cultura y de buenos modales. Tal vez por eso, las fiestas populares celebradas dentro de una vecindad, comenzaron a llamarse tertulias. La tertulia tomó entonces se integró al pueblo y dejó para mejores ocasiones el dedo arriba de la taza de chocolate y el estilo abigarrado de la burguesía dominante y cuasi virreinal, para convertirse entonces en una fiesta que sin llegar a ser *–pachanga*¹¹¹ contribuyera a la convivencia de los vecinos y amigos de ese universo popular.

Por ello este capítulo tiene la idea de integrar en una tertulia llena de cultura, folclor, música e idiosincrasia, es decir, en un hipotético patio de una vecindad latinoamericana -que en otros países del subcontinente recibe el nombre de conventillo, de inquilinato- a tres músicos, dos solistas y un grupo, Chava Flores, Les Luthiers y Virulo, para compartir con sus canciones la alegría de esa convivencia.

Con el humor como protagonista central, expresado por Chava Flores, Les Luthiers y Virulo - tres expresiones musicales interpretadas desde tres distintos puntos de vista muy particulares, desde su respectivo tiempo, desde sus propios países de origen y desde su cultura y discurso- y con los tertulianos como invitados, el último capítulo de esta tesis pretende, integrando el humor a lo académico, llevar al lector a disfrutar de una velada inolvidable cargada de sátira, ironía y parodia, compuesta por chistes, gags y situaciones humorísticas.

Dijérase –escribió Bergson- que lo cómico sólo puede producirse cuando recae en una superficie espiritual y tranquila. Su medio natural es la

¹¹⁰. **Tertulia** 1.- f. Grupo de personas que se reúnen habitualmente para conversar o recrearse: *la tertulia de poetas se reunía en un céntrico café de la capital.* 2.- Conversación que siguen: *una tertulia literaria.* *Diccionario de la lengua española* © 2005 Espasa-Calpe. // *Bailes, fiestas, reuniones en las que Chava retrata con fidelidad a la concurrencia: "La otra noche fui de fiesta en casa" e Julia, se encontraba ya reunida la familia: Mari Pepa, Felicitas, Luz y Otilia y Camila que alegraba la tertulia* <http://trovamej.ning.com>. (Consulta: Mayo 2012)

¹¹¹ pachanga. 1. f. Danza originaria de Cuba. 2. f. coloq. Alboroto, fiesta, diversión bulliciosa. 3. f. Partido informal de fútbol o baloncesto que se juega en una sola portería o canasta. U. m. en dim. 4. f. coloq. Arg., Cuba, El Salv., Guat., Nic. y Ur. Fiesta popular o familiar, generalmente con baile. La última actualización del significado de pachanga fue el 5/16/2012 9:59:15 AM // <http://www.significadode.org/pachanga.htm> (Consulta: Mayo 2012)

indiferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción [...] Basta que cerremos nuestros oídos a los acordes de la música en un salón de baile, para que al punto nos parezcan ridículos los danzarines. ¿Cuántos hechos humanos resistirían esta prueba? ¿Cuántas cosas no veríamos pasar de lo grave a lo cómico, si las aislásemos de la música del sentimiento que las acompaña? Lo cómico para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura (Bergson, 1985).

Es precisamente esto lo que marcó la obra de Chava Flores, Les Luthiers y Virulo quienes confluyeron, cada uno a su manera, en un momento del tiempo latinoamericano de la segunda mitad del Siglo XX, de una manera claramente inteligente, ocupando el espacio de identidad vacío que la muy justificada y emocional voz contestataria –desde lo político- dejaba, ya que en su enojo y tristeza y dolor no cabía el humor. Una afirmación que no significa, sin embargo, que las voces de estos tres intérpretes de la canción humorística latinoamericana no contuvieran un claro sentido crítico que refleja sus puntos de vista y los asienta como cronistas sonrientes de su sociedad.

Adolfo Colombes, en su libro *Teoría de la cultura y el arte popular*, dice: “un argumento esgrimido por quienes niegan la originalidad de nuestra cultura es el lenguaje. América, dicen, habla español” (Colombes, 2009). Éste es el idioma en el que componen y cantan Virulo, Les Luthiers y Chava Flores. Pero decir que hablan la misma lengua no da cuenta de las diferencias en las culturas, incluso lingüísticas, que hay entre ellos, ya que ellos son personajes de mundos distintos, con identidades culturales diversas, con mitos y escenarios diferentes (Monsiváis, 1981: pp. 33-52.) Sin embargo son también muy parecidos, sobre todo porque sus canciones hacen reír. Nada mejor para ilustrar esta afirmación que la opinión de Virulo¹¹², vertida en entrevista expresa para este trabajo:

Dice un amigo venezolano (Aníbal Nazoa)¹¹³ que los humoristas somos generalmente personas que tratamos de hablar en serio y los demás se ríen... El humor es un punto de vista muy especial de la vida. Los humoristas somos humoristas porque los demás se ríen, no porque nosotros lo pretendamos.

Así ellos tienen en común, el haber aportado a la cultura latinoamericana contemporánea, una manera de verla y de ver al mundo desde donde ella se encuentra, pero a partir de la identidad del relato humorístico musical, que es una forma particular de conocer la realidad de ese mundo y de contarla.

En esta segunda parte se recuperan esos momentos que hicieron de la música latinoamericana desde la década de los 50as y en especial desde los 60as, una fórmula de culto, de seguidores de una ideología, de buscadores de la libertad de

¹¹² Entrevista para esta tesis en la Ciudad de México Julio 2010

¹¹³ Aníbal Nazoa, nacido en Caracas, Venezuela el 12 de septiembre de 1928 y fallecido en Caracas el 18 de agosto de 2001 fue un poeta, periodista y humorista, considerado como uno de los escritores venezolanos que mejor retrató el siglo XX y en cuya obra, como apuntó Luis Britto García, "concilió erudición con gracia, ternura con acidez, compromiso con libertad de conciencia, densidad con levedad, altura con profundidad". Aníbal era hermano del también escritor y poeta Aquiles Nazoa (1920-1976).

pensamiento, de discursos libertarios anti imperialistas creadores de una identidad falta de contundencia, pero que tomaba legitimidad desde el pensamiento popular.

Por ello en el capítulo 3 la historia se ocupa de dar un vistazo a la construcción de la Nueva Canción Latinoamericana desde su relato y la producción como hecho social y cultural, proveniente de la identidad social urbana y que es precisamente de dónde surgen las formaciones musicales de Les Luthiers, Chava Flores y Virulo. En este mismo capítulo, se realiza un breve recorrido por lo que es la identidad local, regional y nacional, y se resaltan aspectos relacionados con el surgimiento de las letras del Tango, la Música Ranchera y el Bolero, corrientes musicales recurrentes que son constantes en la construcción humorística de nuestros autores estudiados.

En el capítulo 4, el apartado 4.1, se ocupa de revisar a Les Luthiers, sus integrantes y su historia. El apartado 4.2 expone la vida y obra de Johan Sebastian Mastropiero, máximo compositor de la obra del grupo y director del conservatorio: Centro de Altos Estudios Musicales “Manuela”, de cuyas aulas ficticias surgieron los otros compositores que complementan en su mayoría los discos y los espectáculos de la agrupación. En el apartado 4.3 la investigación se ocupa de la obra que ilustra cómo *Les Luthiers* ven, a través de la risa, a la música popular latinoamericana. Se analiza el recorrido del grupo desde Argentina, México y Brasil, en primera instancia, y con la Cantata de Don Rodrigo Díaz de Carreras, se define al grupo como un elemento universal de la cultura latinoamericana.

Les luthiers representan un punto neurálgico de la historia musical de América Latina. Ellos se definen aún más que como latinoamericanos como hispanoamericanos. Esto porque la mayor parte de su obra está en español, y privilegian al idioma como su principal medio de expresión que los identifica como un ícono de la Música popular latinoamericana.

El capítulo 5 se ocupa de las relaciones de la vida, de cómo la identificación popular con una forma de vida, puede relatarse desde una mirada oportuna y crítica como la de Chava Flores. Su obra, su mundo y sobretodo su visión crítica e implacable para contar historias salidas de la vida real. Cronista de un estilo de vida, sujeto capaz de revelar los detalles más íntimos de las vecindades que aglutinaron a la sociedad capitalina de México, cuando viajar al DF desde provincia significaba “ir a México”, como si ese lugar fuera la tierra prometida que le daría la posibilidad de sobrevivir en un país carente de oportunidades.

En ese México que desapareció con el terremoto de 1985 en el DF, vivió Chava Flores y cuenta la identidad que se creó a partir de la convivencia multicultural de los habitantes de las vecindades que llegaban con las migraciones del interior de la república y en algunos casos con la migración libanesa, siria, judía y española que integraron ese universo lleno de folklor y que aún sobrevive en el México moderno, y que se asemeja a la de otras sociedades latinoamericanas con condiciones de vida popular semejantes a las que se dieron en ese momento.

Chava Flores, ese retratista musical que generó momentos inolvidables de una sociedad en crecimiento, carente de posibilidades pero sujeta a las posibilidades que les daba pertenecer a una sociedad llena de ilusiones cuya identidad los definía como parte de un todo conglomerado de una nación.

En el capítulo 6 Virulo es tratado a partir de su incursión como trovador, como un personaje dispuesto a compartirse ante la sociedad que critica, con una mirada especialmente ágil para encontrar en sus canciones la ironía que precede al humor bien entendido.

Virulo el ser humano, el ser humorístico, el ser crítico, el ser filosófico, el que con humor es capaz de activar el pensamiento con una frase sencilla o una canción perfectamente bien elaborada. En este caso él como autor, en el análisis se revela que como viajero del mundo es capaz de observar las incidencias del destino tan claras, que pueden resultar irónicas por reflejar la cruda verdad.

Virulo es un personaje singular que le pertenece a Alejandro García Villalón, arquitecto, compositor, músico y trovador amigo de la verdad, del enojo, crítico de la sociedad cuyo lenguaje e identidad se define a partir de su posición como músico, generador de ideas y reflexiones desde el humor en la música latinoamericana.

Una tertulia no podría estar completa sin pretender conocer a estos autores desde sí mismos, sin siquiera imaginar que al ser pertenecientes de una sociedad contemporánea no se conocieran, ejemplo de ello es que Chava Flores en palabras de su hija Ma. Eugenia Flores, era un gran admirador de la obra de Les Luthiers, e incluso tenía discos de ellos, o el caso que cuenta Virulo, que en los años 70as en un programa de la televisión llamado "Sábados con Saldaña" tuvo un encuentro con Chava Flores y entablaron un mano a mano como músicos humorísticos. Debo confesar como autor que este sería el antecedente directo de este trabajo sin saber que existía, porque este dato lo platicó Virulo en entrevista para esta investigación, y en definitiva como se podría pensar que el mismo Virulo es un gran amigo de Daniel Rabinovich y los Les Luthiers, integrados y ex integrantes y estos al mismo tiempo conocen la obra de Chava Flores.

Es un círculo que conecta al humor creativo en primer lugar con la identidad de los personajes, y estos al mismo tiempo se definen dentro de una fórmula crítica, irónica y satírica para entender la vida desde un ángulo menos pesado pero definitivamente mordaz.

Así que bienvenidos a esta segunda parte del trabajo y a sus capítulos individuales, donde el humor en la música latinoamericana como parte de esta tertulia en esta tesis, es el color de identidad¹¹⁴.

¹¹⁴ En referencia a la letra de la canción de Facundo Cabral "No soy de aquí, ni soy de allá"

CAPÍTULO III

La música latinoamericana canto, pueblo y esperanza

*Ríete de la noche, del día, de la luna,
ríete de las calles torcidas de la isla,
ríete de este torpe muchacho que te quiere,
pero cuando yo abro los ojos y los cierro,
cuando mis pasos van, cuando vuelven mis pasos,
niégame el pan, el aire, la luz, la primavera,
pero tu risa nunca porque me moriría.*

*(Tu risa)*¹¹⁵

Pablo Neruda



Fotocomposición¹¹⁶ en imagen: Les Luthiers, Chava Flores, Virulo y Eddie Eynar (2013)

¹¹⁵ Neruda, Pablo, Poemas de amor de Pablo Neruda: antología, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 2004, pp. 135,136

¹¹⁶ Todas las mágenes que aparece en este trabajo pertenecen a sus autores y los poseedores de sus derechos, en esta tesis son meramente ilustrativas y sin fines de lucro. Diseñador de composición del mexicano: José David Méndez Jiménez (@jeikimo).

Para abordar, como tema de estudio y análisis “*Sonamos pese a todo*”, *el humor en la música latinoamericana, análisis de los casos Les Luthiers, Chava Flores y Virulo*” se decidió hacerlo, como ya fue planteado en los capítulos anteriores, desde la perspectiva de los estudios sobre identidad. Pero ello con un propósito delimitado: estudiar y analizar el papel que ocupa la música popular –en especial la música humorística- dentro de la cultura popular de algunos países y ciudades latinoamericanas, en el espacio de tiempo de la segunda mitad del Siglo XX.

La razón por la que fueron escogidos los tres intérpretes musicales arriba mencionados es que son algunos de los más connotados representantes de la música humorística popular urbana latinoamericana de la segunda mitad del Siglo XX, que construyen su música y sus letras para traducir su forma de vivir, a través de ellas y del humor, su lugar y su época.

El capítulo que aquí se abre no pretende desarrollar un tratado de historia de la música popular latinoamericana, pero sí analizar dos temas: 1. El hecho social y cultural en la música y a la música como hecho identitario, y 2. La identidad social en la música urbano- popular.

Por ello en el apartado 3 referente a la música popular como hecho social y cultural, se revisan sus antecedentes y se expone su trascendencia en el tiempo, su identidad y las transformaciones que la llevaron a convertirse en la “nueva” canción latinoamericana.

En esta propuesta se describe su narrativa a través del relato que contiene la obra de sus autores más representativos y su inserción en la sociedad como generadora cultural mediante su expresión musical.

Este capítulo es complementado por los elementos del relato humorístico en la música latinoamericana, el cual surge con la nueva trova latinoamericana y se asienta en el gusto popular gracias a las interpretaciones que posteriormente le dan una identidad propia.

3.1. El hecho social y cultural en la música, y la música como hecho identitario.

Toda música tiene una significación social; de la soledad recibe sus voces, instrumentos, timbres, tonos, ritmos, melodías, géneros y estilos, y sólo en la sociedad está su resonancia humana.¹¹⁷

El hecho social suele ser la consecuencia del hábito colectivo, que está unido de modo inseparable a su esencia, en los actos sucesivos que determina. (Durkeim, 1974) El hecho social en la música proviene de las creencias, las tendencias y las prácticas del grupo, consideradas colectivamente. De esta forma, el matrimonio, el suicidio, la natalidad, la estructura política de una sociedad son algunos de los modos

¹¹⁷ http://alocubano.com/musica_cubana.htm (Consulta: Mayo 2012)

en que los distintos segmentos que la forman han adquirido el hábito de convivir, y todos éstos tienen expresiones propias como el festejo, que se manifiesta de manera contundente cuando se trata de formularlo como una razón musical.

—b) hecho social no se aprecia por su utilidad, finalidad o función, sino por su causa eficiente” (Justiparan, 2010). En las sociedades modernas la utilidad y la función de un hecho social tienen tal relevancia que pueden marcar procesos evolutivos dentro del desarrollo de la conducta de los individuos que a ella pertenecen. Así es que desde el siglo XX el hecho social se puede fundamentar desde los medios masivos, que son quienes han hecho que la cultura popular se vea difundida en todas direcciones por medio de sus canales hacia todos los sectores que integran.

Desde luego que la música es parte fundamental de ese crecimiento e integración, ya que a través de la música grabada en discos, la radio, el cine y la televisión constituyeron un canal que su simple difusión conjuntaba un todo alrededor de su funcionamiento, convirtiéndolo en un hecho social. Un ejemplo de ello, en México, se dio durante la década de los cuarentas, cuando Francisco Gabilondo Soler Cri- Cri,¹¹⁸ regresó a su programa radiofónico, y en torno a los aparatos de radio se juntaban cientos de radioescuchas para escuchar en la XEW,¹¹⁹ “La voz de la América Latina desde México”, su programa, que al día siguiente era comentado en escuelas, mercados y lugares de trabajo.

La causa de un hecho social debe remitirse necesariamente al medio social, entendido éste como un elemento de naturaleza *sui generis*, distinto de cualquier otro objeto de la realidad y determinado por la interacción de los individuos, independientemente de los rasgos psicológicos de cada uno de ellos (Justiparan, 2010).

Por ello la creación y difusión musical deben entenderse como un hecho social, porque pertenece a las sociedades y cumple una función integradora manifiesta en el accionar cotidiano de los grupos humanos que la comprenden.

La música es un elemento que ha estado presente en todas las culturas, tanto que en muchas ocasiones define la identidad de un lugar, una época o una sociedad. La producción musical se manifiesta como una de las actividades fundamentales del ser humano; ha sido definida como una actividad que revela al hombre una realidad privilegiada y sensible, pero también como un medio para percibir el mundo, es decir, un instrumento de conocimiento que incita a descifrar una forma sonora de existir.¹²⁰

¹¹⁸ Francisco Gabilondo Soler nació el 6 de octubre de 1907. Desde el 15 de octubre de 1934, Francisco Gabilondo también se empezó a llamar Cri Cri y cantó sus cuentos musicales en la radio durante casi 27 años. Optó por irse a vivir definitivamente al País de los Sueños el 14 de diciembre de 1990. Pero dejó una maleta con 216 canciones y kilos de cuentos con las aventuras de su alma musical: Cri Cri, el Grillo Cantor. / <http://www.cri-cri.net/biografia.html>

¹¹⁹ XEW-AM inauguró las emisiones el 18 de septiembre de 1930 en los altos del cine Olimpia de la Ciudad de México. // Consultar biografía de la estación de radio: <http://espaciocritico6.wordpress.com/2009/05/27/la-historia-de-la-radio-en-mexico-w-radio/>

¹²⁰ Lavín García, Jorge, “Notas para un estado del arte de los estudios sobre música desde las ciencias sociales”, en La Música y lo social. (2007) <http://es.scribd.com/doc/532285/Musica-y-ciencias-sociales> (Consulta: Mayo 2012)

Por ello en las sociedades urbanas, en especial las latinoamericanas de la primera y segunda mitad del siglo XX, se identifica fácilmente la integración musical como narradora de las costumbres, deseos y frustraciones, a través de su expresión difundida por los diversos canales de comunicación electrónica o grabada, radio cine y televisión.

El tango, la música ranchera o el bolero son géneros musicales que narran en general los sentimientos de quien compone las canciones que se enmarcan en dichos géneros. Sin embargo, la forma de sentir, de contar y de presentar sentimientos refleja una manera colectiva, culturalmente construida, de sentir o incluso de pensar. Por lo tanto, una simple letra de amor o desamor refleja la forma en la que un individuo –el compositor- experimenta las cosas como hasta qué grado este(a) compositor(a) refleja una manera colectiva de expresión y esa colectividad se identifica con el relato de quien compone. Es por ello que una canción popular narra un hecho y la sociedad que escucha esta música, se identifica con el protagonista de la obra, porque lo retrata o se reconoce en la letra y la hace trascender, hasta convertirla en un hecho cultural cuando se convierte en música de culto.

Así sucede en el tango “Mi noche triste”, considerado el primer tango canción, aparecido a principios del siglo XX. En este tango que se vuelve identitario del hombre de Buenos Aires, la letra se expresa de una manera que le permite reproducir sus dolores, sus frustraciones y tristezas, su lenguaje, sus esperanzas de amor, su sentido ético y su concepto de honor. La letra narra una historia -de amor y abandono- en sólo tres minutos. (Salas, 2004)

**—Mi noche triste”
(Tango 1916)**

**Música: Samuel Castriota
Letra: Pascual Contursi**

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa' olvidarme de tu amor.
Cuando voy a mi cotarro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa' poderme consolar¹²¹.

¹²¹ Palabras en lunfardo cuyo significado en español es el siguiente: -Percanta”: Mujer amante; -Amurado”: Abandonado; -Encurdarse”: Embriagarse; -Gotarro”: cuarto pobre, vivienda de soltero, habitación de soltero, habitación para citas amorosas; -Campaneando”: moviéndose agitadamente sin razón alguna.

En el caso de la canción ranchera, la identidad se presenta, de acuerdo a Carlos Monsiváis, -como un estado de ánimo, que contiene con la realidad, porque la canción ranchera contiene, retiene algo del habla tradicional, de la sensación festiva provocada por el mariachi y muy especialmente por la salida del terruño quién sabe dónde” (Monsiváis, 2010, 237).

Es importante tener en cuenta que este hecho social se produjo gracias a las migraciones hacia la ciudad durante gran parte del siglo XX, y por ello el corrido muchas veces expresa la nostalgia de la identidad perdida del nuevo habitante de la ciudad -mezcla de ingenuidad y sabiduría- que encontraba en esa música su refugio emocional, y que, al mismo tiempo, lo ubicaba en el entorno social como un ser identificado con la hombría en forma de machismo, el desamor en forma de valentía y la resignación como principio de su religión.

ELLA
(Canción ranchera mexicana 1946)
Letra de José Alfredo Jiménez
Música de José Alfredo Jiménez

Me cansé de rogarle,
me cansé de decirle
que yo sin ella
de pena muero...
Ya no quiso escucharme...
si sus labios se abrieron
fue pa' decirme...
ya no te quiero.
(Letra continúa y media hasta copla final)
Los mariachis callaron...
de mi mano, sin fuerza,
cayó mi copa
sin darme cuenta...
ella quiso quedarse
cuando vio mi tristeza.
Pero ya estaba escrito
que aquella noche
perdiera su amor

En el caso del bolero, la pieza -“Tristezas” es un claro ejemplo de cómo, en este género musical, en general se habla de sentimientos amorosos intensos, de anhelos muchas veces no correspondidos. En -“Tristezas”, el relato de la sublimación del sentimiento, que en este caso es el sufrimiento por un amor, el anhelo del amor que no se tiene, se repite en las cantinas de la Habana, acompañado por el licor. Se ilustra así la ausencia de plenitud en el alma del hombre, a través de una canción.

Tristezas
(Bolero cubano 1886)¹²²
Autor: José —Pepe” Sánchez
Intérprete: Carlos y Marta

Tristezas me dan tus quejas mujer
profundo dolor, que dudes de mí
No hay prueba de amor que deje entrever
Cuanto sufro y padezco por ti

Tristezas me dan tus quejas mujer
profundo dolor, que dudes de mí
No hay prueba de amor que deje entrever
Cuanto sufro y padezco por ti

La suerte es adversa conmigo
No deja ensanchar mi pasión
Un beso me diste un día
Yo lo guardo en el corazón.

La suerte es adversa conmigo
No deja ensanchar mi pasión
Un beso me diste un día
Yo lo guardo en el corazón.

La música por sí misma no existe de súbito; es un hecho que proviene de una serie de procesos comunicativos dados por la misma sociedad y su cultura durante una época determinada, que contiene sus propios sonidos, costumbres y lenguaje. El hecho social se manifiesta en la música como relator, testigo, denunciante, anunciante, integrante o precursor.

En la canción que se reproduce a continuación, nuevamente un Tango, “Gambalache”, la letra es un retrato completo de un hecho social o de una sucesión de hechos sociales que en ella aparecen ligados a los reclamos y exposiciones que ellos suscitaron, y que están enmarcados a manera de reclamo a la vida, en el cual se presentan las inconformidades a manera de denuncia desde una muy particular forma de contar las cosas que es a través del lenguaje del Tango, que posteriormente se convierte en una canción emblema del mismo ritmo por su construcción, su instrumentación y principalmente por la interpretación de quién canta esta canción, que afirma en su momento la identidad del Tango como género musical.

¹²² Según el trovador Guyùn (músico cubano) el primer bolero que se dio a conocer en Santiago de Cuba fue "Tristezas" del Mto. Pepe Sánchez, Este Bolero no tiene nada que ver con el bolero español que se bailaba en los siglos VXIII Y parte del XIX y que el bailarín CEREZO bautizo con este nombre , ya que las piruetas que hacia al bailar , lo hacían casi volar de ahí su nombre, así que el bolero que hoy conocemos se origino en Cuba , como un tipo de canción ... Referencia empírica: [josegamaliel1 músico](http://josegamaliel1.musico.com)// Video: <http://www.youtube.com/watch?v=IGAtQQ1HRLQ> (Consulta: Mayo 2012)

Cambalache
Intérprete: Carlos Gardel¹²³
Letra y música de Enrique Santos Discepolo¹²⁴ (1935)

Que el mundo fue y será una porquería
ya lo sé...
¡En el quinientos seis
y en el dos mil también!
Que siempre ha habido chorros,
Maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
valores y dublé...
Pero que el siglo veinte
es un despliegue
de maldá insolente,
ya no hay quien lo niegue.
Vivimos revolcaos
en un merengue
y en un mismo lodo
todos manoseaos...
¡Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor!...
¡Ignorante, sabio o chorro,
generoso o estafador!
¡Todo es igual!
¡Nada es mejor!
¡Lo mismo un burro
que un gran profesor!
No hay aplazaos
ni escalafón,
los inmorales
nos han igualao.
Si uno vive en la impostura
y otro roba en su ambición,
¡da lo mismo que sea cura,
colchonero, rey de bastos,
caradura o polizón!...
¡Qué falta de respeto, qué atropello
a la razón!
¡Cualquiera es un señor!
¡Cualquiera es un ladrón!
Mezclao con Stravinski va Don Bosco
y "La Mignón",
Don Chicho y Napoleón,
Carnera y San Martín...

¹²³ Conocido como "el Zorzal Criollo", "el pájaro cantante de Buenos Aires", "El mudo", Carlos Gardel es figura legendaria en la Argentina y en el mundo entero. La carrera del carismático cantante nacido en Francia coincidió con el desarrollo del intrínseco icono cultural musical argentino, el Tango: la música, la canción y la danza de los arrabales - los suburbios de Buenos Aires. / Enciclopedia Británica y Gardel // <http://www.gardelweb.com/> (Consulta: Mayo 2012)

¹²⁴ Enrique Santos Discépolo Deluchi, conocido como Discepolín, fue compositor, músico, dramaturgo y cineasta argentino, (27 de marzo de 1901 - 23 de diciembre de 1951) (Su hermano, Armando Discépolo, fue un destacado director teatral y dramaturgo) Nació en el Barrio porteño de Balvanera el 27 de marzo de 1901 y falleció el 23 de diciembre de 1951. <http://www.elortiba.org/discep.html> (Consulta: Mayo 2012)

Igual que en la vidriera irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclao la vida,
Y herida por un sable sin remaches
ves llorar la Biblia
contra un calefón...
¡Siglo veinte, cambalache
problemático y febril!...
El que no llora no mama
y el que no afana es un gil!
¡Dale nomás!
¡Dale que va!
¡Que allá en el horno
nos vamo a encontrar!
¡No pienses más,
sentáte a un lao,
que a nadie importa
si naciste honrao!
Es lo mismo el que labura
noche y día como un buey,
que el que vive de los otros,
que el que mata, que el que cura
o está fuera de la ley...

En un hecho social se manifiestan algunos los fenómenos que ocurren en el seno de una sociedad. Este hecho está acompañado de modos de actuar, de pensar y de sentir que, expresados muchas veces a través de una o varias manifestaciones de la cultura popular, existen fuera y paralelamente a las conciencias individuales;¹²⁵ y la música, como parte de la sociedad, no se queda atrás como vehículo cultural privilegiado de esta expresión.

Las inconformidades manifestadas por la música popular contra gobiernos, política presidentes y sectores dominantes se enumeran por centenas, y los denuncian, vertiendo esta denuncia en estrofas y armonías que contrastan con el hecho social. A tal grado que en muchas ocasiones las canciones que hablan sobre estas protestas que a veces se tornan en controversias o conflictos, son muchas veces prohibidas por las autoridades en turno, ya que relatan sucesos o expresiones de oposición que se querían ocultar.

Sin embargo los cambios sociales nunca pudieron ser detenidos por las prohibiciones o las censuras, y las manifestaciones musicales que los acompañan impactan a la sociedad, trascienden a su época y se convierten en objetos de culto, pertenencia, identidad, identificación, solidaridad.

La música como hecho social es parte importante de la identidad de una determinada sociedad y, en el caso de las sociedades urbanas, en constante crecimiento demográfico Y geográfico y que son, culturalmente hablando, cada vez más diversas, la música - con sus ritmos y su lenguaje- juega un papel cultural central

¹²⁵ <http://www.monografias.com/trabajos10/sociol/sociol.shtml> (Consulta: Mayo 2012)

como representación social de la realidad urbana múltiple; una representación social que, como todas, tiene a la vez el papel de interpretar dicha realidad y de contribuir a transformarla.

Para determinar de qué forma la música se integra como uno de los ámbitos de lo cultural deben tomarse en cuenta las palabras de Gilberto Giménez: “los conceptos de identidad y de cultura son inseparables, por la sencilla razón de que el primero se construye a partir de materiales culturales”.¹²⁶ Y precisamente uno de estos materiales culturales es la música, una clara forma de representación social, de hecho simbólico, de símbolo.

Como elemento central de la cultura y de la identidad colectiva, la música es un vehículo privilegiado de expresión, de representación social. A través de la música y/o de la música y de las letras diversos grupos sociales pueden traducir muy bien sus sentimientos, emociones, ideas, preocupaciones, anhelos, imaginarios, razonamientos, planteamientos, inconformidades o conformidades.¹²⁷

Y, como lo plantea Maria-Ángels Subirats, “toda emoción implica una tendencia a la acción, y los grupos almacenan en su seno las emociones, los sentimientos compartidos que se activan en un momento determinado y se contagian”. (Subirats, 1999) Resulta que una de las manifestaciones culturales que más logra almacenar las emociones de los grupos humanos es la música.

Ésta -incluso los mismos ritmos que la componen- es un hecho cultural porque traduce identidad y produce pertenencia, y como tal es capaz de expresar e incluso de contribuir a transformar a una comunidad, una ciudad o un país y las transforma en hechos sociales.

“Ejemplo de ello son las canciones que dan cuenta clara al que las escucha de una identidad y una pertenencia cultural, local, regional o nacional; evocan la nostalgia del anhelo perdido y remiten a la resignación de una nueva vida en un lugar ajeno” (Monsiváis, 2010: 216,219)

¹²⁶ Giménez, Gilberto, “La cultura como identidad y la identidad como cultura”; <http://www.mexicanosdisenando.org.mx/WebMaster/Articulos/GG.%20laculturacomoidentidadylaidentidadcomocultura.pdf> (Consulta: Mayo 2012)

¹²⁷ De la doble vertiente del ser humano que es racional y emocional, se consideró importante en la etapa de la modernidad la vertiente racional, pero en la posmodernidad pasa a ser importante de nuevo la vertiente emocional, ya que se plantea que la razón no da suficiente explicación a la experiencia humana.

Argentina
Mi Buenos Aires querido
Tango 1934
Música: Carlos Gardel
Letra: Alfredo Le Pera

Mi Buenos Aires querido
cuando yo te vuelva a ver,
no habrás más pena ni olvido.

El farolito de la calle en que nací
fue el centinela de mis promesas de amor,
bajo su quieta lucecita yo la vi
a mi pebeta,¹²⁸ luminosa como un sol.

Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver,
ciudad porteña de mi único querer,
y oigo la queja
de un bandoneón,
dentro del pecho pide rienda el corazón.

México
Un Madrigal
Canción Mexicana 1949
Autor: Ventura Romero
Interpretes Varios (Guadalupe Pineda)

Qué bonito es el sol de mañana
al regreso de la capital
qué rechula¹²⁹ se ve la Susana
cuando va corriendo por entre el trigal.

Ya se ve la barranca y el puente
y mi perro me viene a encontrar
el arado se queda pendiente
porque ya los bueyes no quieren jalar.

La humareda de mi jacalito¹³⁰
ya se extiende por todo el trigal
y en el fondo se ve el arroyito
que todas las tardes me suele arrullar.

¹²⁸ Pebeta, femenino del lunfardo muy porteño, (Buenos Aires), Mujer joven y bonita, término cariñosos, mi chiquita.

¹²⁹ Rechula, del lenguaje popular mexicano, extremadamente bella, muy bella, bellísima.

¹³⁰ Jacalito, casa de paja y adobe muy pequeña y humilde, generalmente referida al campo, aunque utilizada en el lenguaje popular mexicano como sinónimo de casa pobre.

Cuba
Cuando salí de Cuba
Autor: Luis Aguilé¹³¹ (Argentino)
(Guajira lenta)

Nunca podré morirme mi corazón no lo tengo aquí
Allí me está esperando me está aguardando que vuelva allí
Cuando salí de Cuba dejé mi vida dejé mi amor
Cuando salí de Cuba dejé enterrado mi corazón

Late y sigue latiendo porque mi tierra vida le da
pero llegará el día en que mi mano lo encontrará
Cuando salí de Cuba dejé mi vida dejé mi amor
Cuando salí de Cuba dejé enterrado mi corazón

Una triste tormenta te está azotando sin descansar
pero el sol de tus hijos pronto la calma te hará alcanzar
Cuando salí de Cuba dejé mi vida dejé mi amor
Cuando salí de Cuba dejé enterrado mi corazón...

Los actos culturales pueden ser tan simples como vestir, comer y hasta pintarse el rostro.¹³² Por ello suelen ser relatados como un todo del bien y del mal hacer dentro de la sociedad, ya que crean lo correcto o lo incorrecto en las costumbres o hechos culturales de cada comunidad.

Pero si estos actos son culturales, tampoco puede dejarse de lado el todo del universo de las sociedades que incluye una fuente inagotable de recursos descriptivos que pueden ser representados como rasgos de identidad. Así las religiones, las iglesias, los cementerios, los basureros, los ritos y las creencias forman parte de la cultura del individuo, quien a su vez representa estos hechos desde la interpretación musical, como rasgos que reflejan todos los aspectos de la vida colectiva en sociedad. Un ejemplo de ello son las fiestas populares de rango social como bodas, bautizos o celebraciones patronales entre otros hechos, los cuales son relatados como sucesos cotidianos por la música.

Así mismo se integran y se particularizan esos hechos culturales en cada acto musical compuesto para ilustrarlos o mostrarlos o expresarlos, en el que se refleja la pertenencia o la inserción social del individuo, según la cultura de la que provenga o a

¹³¹ Esta canción se convirtió en un himno para el exilio cubano desde que tomó el poder el régimen de Fidel Castro. // Las canciones de Luis Aguilé (argentino) se han caracterizado por estar alejadas de temas sociales o políticos. Algunos críticos las han considerado como pasatistas. Él personalmente tampoco ha tenido una actuación política o social, aunque se ha declarado contrario a la Revolución Cubana. La canción "Cuando salí de Cuba" se refiere precisamente al momento en que decidió dejar Cuba, donde estaba radicado y era un ídolo juvenil. Aguilé cuenta que al momento de vender sus propiedades, el gobierno revolucionario había sancionado una ley de control de cambios, que limitaba la cantidad de dólares que se podían comprar, y que por esa razón sólo pudo sacar de Cuba una cantidad limitada; el resto se la regaló a sus amigos: "Allí gané muchísimo dinero porque era un ídolo juvenil. Pero un mes antes de salir decretaron una ley que decía que no se podía cambiar el dólar y no se podía sacar dinero. Tuve dos entrevistas con el Che Guevara y me autorizó a retirar una pequeña cantidad". Laura Blanco, «Luis Aguilé: Escándalo en Castellón», *Perfil*, 2007. www.org/wiki/Luis_Aguilé (Consulta: Mayo 2012)

¹³²Cruz, Franciso. S., "El hecho cultural, ¿qué es eso?", en *EL Nuevo Diario*; Santo Domingo, República Dominicana, Sábado, 28 de Abril, 2012, <http://www.elnuevodiario.com.do/app/article.aspx?id=177043> (Consulta: Mayo 2012)

la que pertenezca. Un ejemplo de ello son las bodas, cuya expresión musical es representativa de un acto festivo digno de ser recordado de manera perdurable. Por ello, desde el punto de vista del hecho cultural, da lo mismo que se interprete la Marcha Nupcial¹³³ de Mendelssohn que las percusiones que acompañan los ritos matrimoniales Bantúes¹³⁴ de África.

La cultura, en efecto, nunca será un acto aislado. El hombre *per se*, despojado del poder y la gloria, es un ser gregario y solidario. Por lo tanto, el centro de realización del ‘hecho cultural’ no es el yo singular... sino, el yo plural,¹³⁵ el yo colectivo. Un ‘nosotros’ que incluye memoria colectiva común, cosmovisión, y también sentimientos y pensamiento colectivo. Todos ellos elementos de lo cultural que pueden ser traducidos en la música, ella misma un hecho social y cultural. Así vemos, en la América latina del Siglo XX, por ejemplo, cómo los acontecimientos e incluso las revoluciones sociales y culturales –calificadas por Frantz Fanon¹³⁶ como hechos culturales por excelencia, ya que ‘una revolución solo puede ser hija de la cultura y las ideas’-¹³⁷ han sido representados en la música popular.

El hecho cultural, traducido y resignificado por la música popular, utiliza un vehículo, cultural primordial, que soporta tanto a las ideas y a los sentimientos y deseos como a las acciones a ellos asociadas a la identidad que este produce: el lenguaje. Sin éste, el texto y el contexto interpretativo carecerían de intención explicativa dentro de la sociedad. El lenguaje, en efecto, es en sí un hecho cultural por excelencia: cada uno de los idiomas del mundo no sólo consisten en ser expresión gramatical o lingüística, sino que son vehículos de comunicación entre personas y entre grupos, social y culturalmente similares o diversos¹³⁸ -que permiten afirmarse en una identidad determinada.- Y, en la música popular, la lengua es el vehículo de expresión que hecho canción, narra desde su identidad los hechos y las costumbres, y las ideas y los deseos, y los reclamos y los anhelos de comunidades socioculturales diversas. (Coseriu, 1991)

¹³³ Marcha nupcial de Mendelssohn (1842) (Hochezeitsmarsch en alemán) es una pieza de Félix Mendelssohn, incluida en la ópera *El sueño de una noche de verano* y ambientada en la obra homónima de Shakespeare. Generalmente es interpretada por un órgano. En los países anglosajones suele sonar al final de la boda, también acompañada por la marcha nupcial de Wagner (incluida en su ópera *Lohengrin*) o por la marcha del príncipe de Dinamarca, de Jeremiah Clarke. Ambas suelen sonar al principio del enlace, en el momento en el que entra la novia. Se hizo popular cuando sonó en la boda real de Victoria de Sajonia-Coburgo-Gotha y Federico III de Alemania, el 25 de enero de 1858.1. (Traducción)

[//http://es.wiki/Marcha_nupcial_%28Mendelssohn%29">http://imslp.org/wiki/A_Midsummer_Night%27s_Dream_incidental_music_Op.61_%28Mendelssohn,_Felix%29 // http://es.wiki/Marcha_nupcial_%28Mendelssohn%29](http://imslp.org/wiki/A_Midsummer_Night%27s_Dream_incidental_music_Op.61_%28Mendelssohn,_Felix%29) (Consulta: Mayo 2012)

¹³⁴ El término bantú se refiere a cualquier individuo perteneciente a los más de 400 grupos étnicos que hablan lenguas bantúes, que viven al sur de una línea que va desde Duala (Camerún) hasta la desembocadura del Yuba (Somalia). No comprenden un tipo racial ni una cultura uniformes.

¹³⁵ Cruz, Fco. S.; El hecho cultural, ¿qué es eso? ; EL Nuevo Diario; Sábado, 28 de Abril, 2012 Santo Domingo, República Dominicana <http://www.elnuevodiario.com.do/app/article.aspx?id=177043> (Consulta: Mayo 2012)

¹³⁶ Fanon, Frantz (20 de julio de 1925 – 6 de diciembre de 1961) Revolucionario, psiquiatra, filósofo y escritor nacido en Martinica, cuya obra y cuya labor política en la revolución de Independencia argelina es muy influyente en los campos de los estudios poscoloniales, la teoría crítica y el marxismo. Conocido como un pensador humanista existencial anticolonialista radical.

¹³⁷ Fernández Retamar, Roberto, Una Revolución es el hecho cultural por excelencia, *Cubadebate*, contra el terrorismo mediático; Jueves, 26 de abril de 2012: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2009/12/28/revolucion-hecho-cultural-por-excelencia/> (Consulta: Mayo 2012)

¹³⁸ Baca Mateo, Virginia María, -EL LENGUAJE COMO HECHO CULTURAL”, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*; Abril 2010 <http://www.eumed.net/rev/cccss/08/vmbm2.htm> (Consulta: Mayo 2012)

Así se desarrollaron el lunfardo¹³⁹ en Argentina, el caló¹⁴⁰ en México o los cubanismos,¹⁴¹ todos los cuales utilizan los modismos del castellano específicos a su país y muchas veces a una ciudad específica dentro de su país y el ingenio popular, para darles muchas veces a las mismas palabras del idioma español interpretaciones distintas que ilustran una manera de explicar la vida desde lo popular.

La interpretación musical popular da reconocimiento, cantándolo, a algún hecho o imaginario social nacional, regional o local, al que aloja en alguna pieza musical en la que el lenguaje concreto del lugar es parte fundamental de la composición en la que en general el pueblo todo o algún sector sociocultural del mismo se reconoce.

A partir de la segunda mitad del siglo XX la interpretación musical popular local suele transitar, musical y/o lingüísticamente hablando, al patrón de la moda en turno, dictado generalmente por los medios de comunicación, la radio y la televisión, junto con los medios grabados como los discos de acetato. El hecho cultural en la música empieza a ser dictado así por la permanencia de las canciones en la radio y los ritmos en las listas de popularidad.

Las canciones y los ritmos de moda -la música mexicana, la argentina o la caribeña y sus géneros interpretativos- utilizan al lenguaje como portador de identidad, y tanto el lenguaje musical como la lengua misma, entendidos cultural y lingüísticamente por casi todos dentro de un contexto nacional y sub-continental latinoamericano permiten, a través de los medios, la masificación del hecho cultural de la música popular latinoamericana; lo que a su vez permite que se conozcan en todo el continente americano de manera relativamente rápida.

El hecho cultural no se reduce a un espacio cerrado ya que, al ser parte del lenguaje simbólico de lo social -y la música lo es- lo ilustra, lo traduce, lo comunica y, al hacerlo, lo trasciende. Es por ello que el hecho cultural –sobre todo en la era de la globalización- posee propiedades universales que sobrepasan a los públicos nacionales; lleva lo popular particular y su mensaje a los públicos masivos, y con ello se extiende a y se vuelve comprensible, conocida y hasta querida y reconocida como propia por audiencias populares transfronterizas.

El hecho cultural en la música es parte de -las manifestaciones artísticas ya sean de creación individual (por ejemplo pintar un cuadro) o grupal (un festival artístico, un concierto o una película".¹⁴² Carlos Monsiváis define -la música popular latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX como el compendio de canciones asociadas al clímax del melodrama enriquecido por los repertorios de los grandes

¹³⁹ Lunfardo: "Vocabulario compuesto por voces de diverso origen que el hablante de Buenos Aires emplea en oposición al habla general". <http://www.geocities.ws/lunfa2000/> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁴⁰ El caliche, caló o tatacha fú (hardpan), es el lenguaje empleado por los sectores más marginales de la sociedad mexicana. <http://www.diccionariosdigitales.net/glosarios%20y%20vocabularios/ierga%20mexicana-caliche.htm> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁴¹ Habla popular en Cuba; Hernández, Jorge Ángel; Del habla popular y sus transformaciones; 09 de octubre de 2009; <http://www.cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=6411&idcolumna=29> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁴² Cruz, Fco. S.; El hecho cultural, ¿qué es eso? ; EL Nuevo Diario; Sábado, 28 de Abril, 2012 Santo Domingo, República Dominicana <http://www.elnuevodiario.com.do/app/article.aspx?id=177043> (Consulta: Mayo 2012)

autores de la música popular latinoamericana. Repertorio que narra, desde el hecho cultural musical, la cotidianidad del personaje local, regional o nacional, las fábulas que emblematisan (Óp. Cit.), los episodios de amor y violencia, los bandoleros sociales, los relatos aleccionadores, las exaltaciones de los caudillos, los partes de guerra, las tragedias sin moraleja, los impulsos gremiales o partidistas... y los más exitosos que se refieren a las frustraciones amorosas y las tragedias engendradas por la jactancia machista,¹⁴³ con las que el escucha se identificaba y aun hoy lo convierte en un éxito. Éxito que posteriormente se asociará a lo popular desde lo social y con sus repeticiones se convertirá en un hecho cultural en la música” (Monsivais, 2010, 209).

Aunque el siglo XX quedó atrás y ya estamos adentrados en el siglo XXI, la música popular latinoamericana se comporta, desde mediados del siglo pasado, como un hecho cultural indiscutible que se asocia a lo social y construido desde la identidad a lo popular.

América Latina ha pasado por situaciones extremas de desastres provocados por fenómenos naturales, violencia, injusticia, pobreza y represión que no son para tomarse en broma; pero eso no significa que estas situaciones no sean también el abrevadero contundente del humor.¹⁴⁴ Nadie se ríe de lo bello, de lo lindo, de lo hermoso, sino de todo lo contrario; y esas traducciones de “todo lo contrario”, en general son narradas no sólo por los historiadores y los cronistas sino también, y muchas veces mucho más, por los poetas, los escritores, los dibujantes, los humoristas, los caricaturistas, los pintores, y los músicos y cantautores (Palacio-Frouk”, 1996). Éstos últimos, encargados de relatar los hechos desde la música, integran al hecho cultural musical, a las canciones humorísticas que pertenecen desde su identidad, al anecdotario urbano popular con retratos de costumbres, sucesos y referencias.

3.2. La sociedad en la música urbano- popular

A pesar de la resistencia histórica de la academia para considerar a la música popular como objeto de estudio, algunos investigadores latinoamericanos prestaron atención al impacto de la industria cultural y de la cultura de masas en América Latina, desarrollando, desde mediados de la década de 1950, su propia interpretación de esta música,¹⁴⁵ incluyendo en ella la observación, la interpretación y el análisis del Humor en la música latinoamericana.

En el seno de cada sociedad se construye una hegemonía cultural a través de la que los sectores dominantes y dirigentes difunden y tratan de imponer su

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Recordemos, por ejemplo, las diversas manifestaciones de humor que surgieron en la capital mexicana en 1984-1985, tras dos acontecimientos en extremo dramáticos que cobraron muchas vidas: la explosión de un gaseoducto de la planta de almacenamiento y distribución de gas licuado propano (GLP) propiedad de la empresa paraestatal PEMEX (Petróleos Mexicanos), en la madrugada del 19 de noviembre de 1984, en la colonia de San Juan Ixhuatepec, conocida más popularmente como San Juanico, al norte de la capital de México y el terremoto del 19 y 20 de septiembre de 1985. Ya para octubre de 1985 la gente contaba el siguiente chiste: “¿Qué le dice el habitante de San Juanico al de la Colonia Juárez?” Y contestaba: “Si tú me invitas a tu movida yo te invito a mi reventón”.

¹⁴⁵ González, Juan Pablo; Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?; *Trans Revista transcultural de Música*; ISSN :1697-0101 // <http://www.sibetrans.com/trans/p3/trans-12-2008> (Consulta: Mayo 2012)

imaginario, sus normas y sus prácticas culturales a todo el resto del tejido social. Sin embargo, la cultura que surge y se alimenta desde lo popular nunca deja de existir y, muchas veces como resistencia a la hegemonía, produce sus propios imaginarios, normas, lenguajes y prácticas culturales, que simbolizan claramente las identidades de sectores subalternos diversos. La música, que integra las vivencias diarias y los grandes acontecimientos, es sin duda uno de los vehículos privilegiados de dicha cultura popular.

Según el historiador chileno Eugenio Pereira Salas, “la aparición de lo popular en música puede considerarse un cisma de la época romántica, lucha entre los cultivadores del género puro para las elites y un tipo intermedio, dirigido, mecanizado y estandarizado, para el consumo de la masa” (Pereira Salas, 1957). Como movimiento organizado, la música entonces toma un rumbo definido, ya que lo popular se integra a la escucha diaria desde la radio principalmente, y separa aún más la estratificación artística, puesto que ingresa a la industrialización del gusto popular.

En la sociedad puede considerarse que la música tiene diferentes funciones, y ciertos sucesos serían inconcebibles sin ella. Un estudio correcto de la música debería contemplar no sólo el sonido musical en sí mismo, sino también los conceptos que llevan a su existencia, con sus formas y funciones particulares en cada cultura y con la conducta humana que los produce.¹⁴⁶ Una de esas conductas es el hecho popular, ese que pertenece a la comunidad, y que vive, come, se expresa y habla de su universo como si fuera el único centro bajo el cual se rige el mundo.

Este mundo también contiene un lenguaje definido y ello incluye a la música, que utiliza un sistema autocontenido (*sic.*) dentro del cual tiene lugar la comunicación musical y que, al igual que el lenguaje, debe aprenderse para poder ser comprendida.¹⁴⁷ La música popular se aprende de voz en voz, con la repetición continua, incesante, en la repetición de boca en boca, por parientes y conocidos o interpretada por los cantantes urbanos en los transportes públicos y en los medios masivos (Monsiváis, 2010: 211).

Como apunte debe entenderse que la música popular –la latinoamericana incluida- empezó a tener en común, más allá de fronteras geográficas, nacionales, lingüísticas y culturales, un subgénero que es el “pop”,¹⁴⁸ que obedece a los dictados de la moda, de los medios y de los tiempos de reproducción continua en los medios

¹⁴⁶ González, Juan Pablo, “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, *Trans Revista transcultural de Música*; ISSN :1697-0101 // <http://www.sibetrans.com/trans/p3/trans-12-2008> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁴⁷ La comunicación musical: “(músicos profesionales frente a aficionados), el nivel social (la música de una elite frente a la de las masas), el mecenazgo y la manera de difundirla (oralmente, por notación o a través de los medios de comunicación). En Occidente y en ciertas culturas de Asia, es posible distinguir tres estratos básicos. El primero lo forma la música artística o clásica, compuesta e interpretada por profesionales y que en sus orígenes estaba bajo los auspicios del mecenazgo de cortes y establecimientos religiosos; el segundo, la música folclórica que comparten los pueblos (especialmente en su componente rural) y que se transmite de forma oral; y el tercero, la música popular, interpretada por profesionales, difundida por la radio, la televisión, los discos, las películas y la imprenta, y consumida por el público urbano masivo”, La música y su definición cultural, (12 de Setiembre del 2007) Fuente: La música; <http://www.xenciclopedia.com/post/Musica/La-musica-y-su-definicion-cultural.html> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁴⁸ El pop tiene sus raíces en la música folk (estilo moderno con influencias folclóricas tradicionales, como en el caso de Bob Dylan) y la cultura negra; esto sumando a la moda o las tendencias de una época, traducido en melodías simples y pegajosas nos dan como resultado el pop. [http:// influencia-de-la-musica-en-la-conducta-de-los-adolescentes.html](http://influencia-de-la-musica-en-la-conducta-de-los-adolescentes.html)

masivos. A través de este género se puede ver cómo la música popular puede muchas veces ser integradora de la mayoría de los grupos sociales, constituyéndose en un poderoso símbolo cultural común: los integrantes de muchas sociedades comparten sentimientos de pertenencia a cierta música.¹⁴⁹ Y por ello es importante comprender que la sociedad globalizada influye en la música urbano-popular gracias a la capacidad que tiene de integrar relatos diversos provenientes de latitudes múltiples en el lenguaje cotidiano de la realidad sociocultural de pueblos diversos.

3.3.- La música popular latinoamericana como hecho social y cultural

3.3.1. Antecedentes

La música ha acompañado a la humanidad a lo largo de su historia;¹⁵⁰ es una forma de arte que ha ido desde sus manifestaciones tribales, religiosas, rituales, hasta sus formas más cultas sus manifestaciones populares. Socialmente hablando, la música es una forma de representar lo racional, lo emocional, lo dramático y lo lúdico. Ella expresa, en su mensaje, sentimientos, emociones, sensaciones, ideas y éste, acompañado como lo está por la música, muchas veces logra adquirir un carácter si no universal sí supra o intercultural.

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua,¹⁵¹ Música (del griego: μουσική [τέχνη] - mousikē [téchnē], "el arte de las musas") es:

El arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo, mediante la intervención de complejos procesos psico-anímicos.

La música, como toda manifestación artística, es un producto cultural. El fin de este arte es suscitar una experiencia estética en el oyente, y expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas... es un estímulo que afecta el campo perceptivo del individuo; así, el flujo sonoro puede cumplir con variadas funciones (entretenimiento, comunicación, ambientación entre otras)¹⁵².

En la medida en que la cultura del ser humano fue caminando a través del tiempo y de las diversas sociedades humanas, algunas formas musicales se hicieron dominantes y, entre ellas, aquellas de la música popular como expresión de diversos sectores sociales que no pertenecían a los grupos de élite o dominantes.

¹⁴⁹ <http://www.xenciclopedia.com/post/Musica/La-funcion-de-la-musica-en-la-sociedad.html> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁵⁰ Aquí se expone de manera breve el desarrollo de la historia de la música, para contextualizar el terreno en el que se encuadra la presente investigación. Por ello es necesario reconocer su legado en el siglo XX y especificar cómo, desde los años 1950, la música popular se convierte en un referente de la sociedad y la cultura. En las escuelas de música, universidades y conservatorios hay tesis de licenciatura, maestría y doctorado que particularizan tópicos junto con la literatura, que pueden ser consultadas en bibliotecas de conocimientos generales, para referenciar su estudio, así como en las que corresponden especialmente a la música y todos sus derivados.

¹⁵¹ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=musica Esta obra está en proceso de adaptación a la Nueva gramática de la lengua española (2009) y a las normas de la nueva edición de la *Ortografía de la lengua española* (2010). (Consulta: Mayo 2012)

¹⁵² Jean-Jacques Rousseau: *Diccionario de Música* (Madrid: Akal, 2007), 281-288

A partir de la caída del imperio romano y hasta el Renacimiento, las construcciones musicales individuales o en conjunto se difundieron a partir del único medio disponible que se tenía para hacer circular una canción referente a los hechos cortesanos o del pueblo: en vivo. De ahí que los juglares, los cantos gregorianos¹⁵³ y la posterior instrumentación de los cantos discordantes sin ritmo ni armonía se integraron a las letras que cantaba el pueblo, se combinaron para contribuir a desarrollar un sistema de identidad social. Sin embargo, la proliferación de obras instrumentadas a partir del Barroco, las historias cantadas por la Ópera y la estructuración de obras de autores renombrados hasta finales del siglo XVIII, clasificaron a las expresiones de los sectores populares como expresiones incultas, precisamente por el origen que tuvieron.¹⁵⁴

Las influencias de la música europea, en todos sus aspectos, fueron llevadas hacia otros lugares del mundo, gracias a las migraciones de sus pobladores prácticamente desde la colonización de América. Pero la influencia más fuerte de la música europea en otras latitudes se empezó a producir mayormente desde finales del siglo XVIII (el siglo de la Ilustración), durante el Siglo XIX (el siglo de las independencias, de las intervenciones y de la modernidad) y durante el siglo.

En América, la cultura popular (Giménez, 1985) ha estado marcada por los hechos políticos y sociales que la han enmarcado y han condicionado sus formas de expresión, prácticamente desde que se conformaron las naciones de este continente como países independientes. Lo mismo ha ocurrido en la música, con sus influencias europeas indisociables, para la que los sucesos sociales y políticos han sido fuente

¹⁵³ La música medieval se extiende entre el año 476 (caída del imperio romano) y el año 1450 (el Renacimiento). La forma más popular en esta época son los famosos cantos gregorianos, solos monofónicos interpretados tradicionalmente por monjes, que incluso gozan de gran popularidad como música cristiana hasta el día de hoy, por sus cautivantes y repetitivas melodías que inspiran un aire místico. Con la llegada del Renacimiento, entre 1450 y el año 1600, se hace común una instrumentación más compleja y se introduce el concepto del bajo como base. Uno de los instrumentos destacados de la época es la viola da gamba (viola de piernas), que siguió siendo utilizada hasta el barroco; este tipo de viola no es como la perteneciente a la familia de los violines (cuyo nombre en realidad es viola da braccio o de brazo), sino que es algo así como una mezcla entre una guitarra (tiene trastes o separaciones) y un violonchelo. Este instrumento se fabricaba en varios tamaños, siendo el bajo el más popular, inmortalizado en la actualidad con la película "Todas las Mañanas del Mundo", sobre el uso de este instrumento en las cortes de Francia. <http://www.artequias.com/musicamedieval.htm> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁵⁴ Luego, entre el año 1600 y 1750 llegamos al barroco, en donde se refina la estructura y sobretodo los "adornos" interpretativos de la música. Es en esta era en donde se populariza y se afianza la ópera como forma musical. El órgano a tubos y el clavecín eran norma en los teclados de la época, y las antiguas violas da gamba fueron reemplazadas por los instrumentos de la familia del violín, con un sonido más potente, apto para salones y presentaciones de mayor envergadura. Los músicos destacados son J.S. Bach (como no mencionar su Arte de la Fuga, las Partitas para Violín solo y la Pasión Según San Mateo), George Friederich Händel, Antonio Vivaldi (popular hasta hoy con sus cuatro estaciones) y Claudio Monteverdi. Avanzando por la línea del tiempo llegamos al período clásico, y en este punto conviene detenernos y aclarar un importante concepto: ¿Qué es la música clásica? Estrictamente, corresponde a la música docta compuesta entre 1730 y 1820, pero el uso común y también aceptado de este nombre es para toda la música docta del barroco en adelante, incluso hasta nuestros días con las composiciones de músicos doctos contemporáneos (por ejemplo John Williams, que lo podemos reconocer en su inolvidable sound track para la Guerra de Las Galaxias, realmente espectacular). En el período clásico (1730-1820) se establecieron muchas convenciones en cuanto a estilo y forma, y en cuanto a los instrumentos utilizados, destaca el favorecimiento del piano (cuyo nombre completo es "piano forte") frente al clavecín. Los músicos infaltables de esta época son Ludwig van Beethoven (en su primera etapa de composiciones) y Wolfgang Amadeus Mozart. Además destacan Joseph Haydn y Muzio Clementi. Durante el período romántico, entre 1815 y 1910, se definieron con precisión los cánones y técnicas de interpretación, y se formalizaron instituciones para la enseñanza y diseminación de la música por Europa. Para los compositores del período, lo importante era emplear la emoción, los sentimientos y la intuición para expresar las verdades más profundas. Entre los compositores tenemos a Franz Schubert, a Rossini, al increíble pianista Franz Liszt, a Felix Mendelssohn, a Chopin y a Berlioz. Toda una estirpe de impresionante música. Además están Robert Schumann, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, y para los amantes del violín tenemos al mayor prodigio de todos los tiempos, a Niccolò Paganini; tal era la habilidad de este violinista, que se pensaba estaba poseído por fuerzas sobrehumanas. <http://www.artequias.com/musicamedieval.htm> (Consulta: Mayo 2012)

constante de las letras que la han acompañado, convirtiéndose en una narrativa de la época en la que es creada, ya que la música fue considerada por mucho tiempo más como una costumbre cultural comunal, que individual; una costumbre asociada principalmente a los ritos de carácter religioso, pero que se fue extendiendo a otros ámbitos de lo social.

3.3.2. América Latina: la música popular en el tiempo y en la identidad nacional y transfronteriza

Cuando se habla de América Latina y de su música popular no se puede dejar de lado la existencia de la música prehispánica, de la colonial y de aquella de la vida independiente del nuevo continente. Sin embargo, dada la amplitud de este trabajo no me extenderé en los orígenes prehispánicos de la música latinoamericana, lo cual no significa que no se toma en cuenta que revisten importancia en el conocimiento y el análisis de su historia y manifestaciones diversas.

En los territorios coloniales españoles, en especial en la Nueva España hubo manifestaciones diversas y abundantes de las expresiones populares mestizas. Sin embargo éstas se mantuvieron a buen recaudo - tanto que fueron prohibidas por la misma iglesia y sus autoridades (Moreno Rivas, 2008)- debido a que se consideraba que su carácter era incitador de bajas pasiones, "lascivias canallescas y las más animalescas actitudes" (Moreno Rivas, 2008). A pesar de ello, éstas sobrevivieron a la par del desarrollo de la identidad nacional, que en varios de estos países se construyó fundamentalmente en torno al mestizaje como fundamento de lo nacional. Se adaptaron y se consolidaron hasta llegar a la modernidad del siglo XX, momento en que la música popular se afianzó con el advenimiento de los medios de comunicación y sus diversas plataformas, sobre todo de cine, radio y televisión.

Por otro lado baste recordar que con música se festejaron lo mismo independencias que golpes de Estado o cambios de gobierno. Así mismo, paralelamente a los episodios de prohibición, persecución y protesta, se sucedieron y se instauraron identidades desde los himnos nacionales -que han cambiado varias veces de letra según el régimen en turno- en algunos casos, o desde diversos géneros musicales que han contribuido a dar identidad a las naciones y pertenencia identitaria al ciudadano.¹⁵⁵

Particularmente, a lo largo del Siglo XX, los hechos sociales latinoamericanos se han visto culturalmente expresados en gran medida en la música popular, difundida desde los medios, primeramente el cine mudo, luego el cine sonoro, la radio y posteriormente la Televisión.

La música latinoamericana, alimentada por elementos culturales tanto autóctonos precolombinos como de raigambre colonial, fue enriquecida por las diversas migraciones que fueron llegando a nuestro subcontinente desde latitudes

¹⁵⁵ El Tango en Argentina, el Mariachi en México o el Danzón en Cuba, entre otros géneros musicales particulares de cada país.

varias del mundo, no sólo las europeas con sus cuerdas y metales, sino también las africanas llenas de percusiones.

El hecho es que cultura y sociedad se integraron para construir un legado capaz de reflejar, desde casi cualquier género musical, las inconformidades, los deseos, las historias, las tristezas, las alegrías, las fantasías, la ironía, los dramas, los prejuicios y los ideales de diversos sectores de Latinoamérica, a través de la voz y de los instrumentos que le han dado vida a la música popular.

La música latinoamericana¹⁵⁶ corresponde en un sentido a la identidad social que identifica a los habitantes de los pueblos de la América hispanohablante y a Brasil, de habla portuguesa. Coincidencias hay muchas en la historia de vida del habitante subcontinental del siglo XX, sujeto de dictaduras, golpes de estado, revoluciones, catástrofes económicas y subordinaciones impuestas por la lucha de poder bajo la idea de un enemigo común, la hegemonía estadounidense, que, presentada en todos los sentidos, ha invadido lo político, lo social y lo cultural. Como respuesta a ello, a partir de mediados de los años cincuenta, en América latina surgieron movimientos desde el arte en concordancia con otras ideas y con otras ideologías políticas ajenas a la del concepto capitalista que cargaba consigo el rock, la Coca Cola, las películas de Disney y todo lo que proviniera del “imperio yanqui”.

En la música la difusión en los canales dominantes -el cine, la radio y posteriormente la televisión- establecieron un esquema de consumo en el gusto de la audiencia, con autores e intérpretes conocidos en todo el continente y ello tomado como una regla de atención, se vio invadido por las tendencias de las canciones que provenían de los movimientos sociales, que encubiertas de convencionalismos, se comenzaron a insertar en los canales adecuados dónde se popularizaron rápidamente.

Estas obras no evadieron hablar de amor, sin embargo en ellas se inscribieron las ambiciones de quienes las escribían y las presentaron como propuestas de género musical alternativo en la denominada “canción de protesta”, como “Paula” de Silvio Rodríguez:

Paula

Autor e Intérprete: Silvio Rodríguez

(1967)

Debiera bastar con inventar tus ojos,
debiera bastar con hacerlos vivir.
Tus ojos abiertos son como tu historia:
van solos contando mil cosas de ti.
Los veo cual si viera la esfera de un brujo,
les veo países y escenas de amor,
más donde debieran quedar los jardines
yacen instrumentos de hacer la labor.

¹⁵⁶ El término música latinoamericana, o su apócope música latina, se emplean popularmente para englobar diferentes ritmos y música de América Latina y del Caribe. // <http://www.taringa.net/posts/videos/14336411/La-musica-popular-de-America-Latina--parte-1.html> (Consulta: Mayo 2012)

Paula,
pequeña hermanita, niña sin jardín,
por no tener flores sembraste una en ti.
Paula,
yo pudiera darte un inmenso jardín
si pudiera darte todo mi país.

En esta melodía Silvio Rodríguez hace referencia a la pobreza en que están sumidas las sociedades latinoamericanas que habitan en convivencia geográfica en el mismo continente, pero son víctimas de diversos regímenes opresores, entre los cuales Estados Unidos ha ocupado un lugar destacado. La canción de protesta en América latina, se ha encargado de narrar los disgustos del pueblo contra los regímenes opresores de cualquier país del continente, al grado de que en la década de los setentas el único gobierno civil, aunque no por ello menos opresor,¹⁵⁷ era el del PRI mexicano, en tanto muchos de los demás países se encontraban bajo verdaderas dictaduras militares. Uno de los casos más representativos es el de chileno Víctor Jara¹⁵⁸, quién fue conocido por su militancia política y por sus canciones que trataban sobre su pueblo y sus problemas, en la línea de los cantautores de la época. Canciones escritas específicamente para ser cantadas en cualquier manifestación progresista o concentración universitaria en los países latinoamericanos y en otros tantos países.¹⁵⁹

Esta canción latinoamericana de protesta no estaba desligada de la canción de protesta en otros países y culturas; por ejemplo de la canción de protesta estadounidense ligada a muchos años del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos. Así, "El martillo" –traducción al español por Víctor Jara de la famosa "The hammer"– sonó por todo el continente al son de una letra que clamaba paz y libertad:

¹⁵⁷ "La dictadura perfecta" dijo Vargas Llosa de los regímenes del PRI, 70 años al frente del país, para tratar de ilustrar hasta qué punto un partido-Estado podía ser dictatorial sin ser una dictadura.

¹⁵⁸ Víctor Jara (1932- 1973) Compositor chileno sacrificado durante la dictadura de Augusto Pinochet- Con voz estentórea, el oficial repentinamente gritó al ver a un prisionero de pelo ensortijado: -¡A ese hijo de puta me lo traen para acá! -gritó a un concripto, recuerda el abogado Boris Navia, uno de los que caminaba en la fila de prisioneros. "¡A ese huevón!, ¡a ése!", le gritó al soldado, que empujó con violencia al prisionero. "¡No me lo traten como señorita, carajo!", espetó insatisfecho el oficial. Al oír la orden, el concripto dio un culatazo al prisionero, que cayó a los pies del oficial. -¡Así que vos sos Víctor Jara, el cantante marxista, comunista concha de tu madre, cantor de pura mierda! -gritó el oficial. Navia rememora. Es uno de los testigos del juez Juan Fuentes, que investiga el asesinato del cantautor, uno de los crímenes emblemáticos de la dictadura, porque Jara fue con su guitarra y con sus versos el trovador de la revolución socialista del Gobierno de Allende en Chile. Por su impacto y la impunidad en que están los culpables, el crimen de Jara es en Chile el equivalente al asesinato de Federico García Lorca en España. // Manuel Delano; El País, Cultura; 2009 // http://cultura.elpais.com/cultura/2009/12/05/actualidad/1259967604_850215.html (Consulta: Mayo 2012)

¹⁵⁹ http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jara_victor.htm (Consulta: Mayo 2012)

El Martillo
Autores: Lee Hays – Pete Seeger
Traducción de Víctor Jara
Intérprete: Víctor Jara
(1969)

¡Oh hermano, oh hermano!

Si tuviera un martillo
golpearía en la mañana
golpearía en la noche
por todo el país
Alerta el peligro
debemos unirnos para defender,
la paz...
Ahora tengo un martillo
y tengo una campana
y tengo una canción que cantar
por todo el país.
Martillo de justicia
campana de libertad
y una canción de paz.

Parte de la música popular latinoamericana siempre se distinguió entonces por ser contestataria, y se integró como un elemento central de una serie de movimientos político- sociales, con tintes populares, erigiéndose en voz de la disidencia socio-cultural y sustentándose en la difusión no comercial. Se valió sin embargo de los medios de comunicación para hacerse de seguidores, lo cual la llevó a ser expuesta en presentaciones masivas de sus principales intérpretes, en las que se vendían discos y libros, editados por compañías independientes.¹⁶⁰

En conjunto, la música latinoamericana está constituida por ritmos indígenas, europeos y africanos.¹⁶¹ Estos últimos juegan un papel preponderante en la

¹⁶⁰ Rubén Castro / Una empresa a ritmo de rock y trova // ELUNIVERSAL.com.mx / El Universal // Casos de Discos Pueblo, o Discos Ageleste; Según recuerda José Ávila, Fonarte tuvo su origen con Discos Pueblo -que es prácticamente la primera disquera independiente en México, fundada en 1973 y difusora de la música folclórica". Tal disquera -se fundó con las utilidades de dos conciertos de los folcloristas en Bellas Artes y con eso se rentó una oficina y se instalaron teléfonos". Para 1983 nació Fonarte Latino que aprovechó la infraestructura de Discos Pueblo y aglutinó después a otras disqueras independientes: Nueva Cultura Latinoamericana, Ageleste (productora de los discos de Chava Flores) y Discos Antídoto, de rock. Los recursos invertidos en el proyecto -fueron alrededor de 49 mil pesos de esa época, lo necesario para mandar hacer los discos (que eran de pasta), todas las portadas y toda la inversión para la primera bodega". Desde entonces Fonarte trabaja como distribuidora, no como disquera ya que -les artistas ya saben hacer las cosas, prefieren su propia producción, por lo que nosotros sólo distribuimos el producto terminado". El objetivo -es unificar los esfuerzos de distribución, que es un talón de Aquiles muy serio para las pequeñas disqueras que tienen muy pocos títulos y por lo tanto la promoción les resulta incosteable".
<http://www.eluniversal.com.mx/articulos/37064.html> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁶¹ Aceptando la definición popular, se puede decir que existen diversos estilos de música latina en el continente americano, En los cuales predomina en diferente grado elementos musicales europeos, africanos o indígenas. En el pasado, varios autores habían sugerido posiciones extremas, como que la música latina está privada de la influencia africana, o por el contrario, que es puramente africana y carece de elementos indígenas y europeos. Hoy en día, está generalmente aceptado que los ritmos latinos son sincréticos. Específicamente, las formas españolas de composición de canciones, los ritmos africanos y la armonía europea son partes importantes de la música tropical latina, así como de los géneros más modernos como el rock, el heavy metal, el punk, el hip hop, el jazz, el reggae y el R&B. La décima, forma de componer canciones de origen español en donde hay diez líneas de ocho sílabas cada una, fue la base de

conformación social de la misma, que mezcló esa música de esclavos con los ritmos variantes americanos que hoy conforman un sinfín de géneros en la música latina. El merengue, la bachata, la salsa, la rumba, la bossa nova, la cumbia, el flamenco, el tango, el fado, la milonga, el rock latino, la música norteña de México, el mariachi, la sofisticada habanera de Cuba, los sonidos de la quena... integran ese mundo musical contemporáneo tan característico de la parte latina del continente americano.

La función que cumple la música latinoamericana dentro del ámbito de la cultura continental es la de servir de vehículo al caudal poético de la cosmovisión americana, en el sentido de que utilizará como estrategia de difusión un tipo de oralidad que guarda relación con la escritura, los medios impresos y, más contemporáneamente los medios de difusión masivos como la radio, los soportes musicales (discos, casetes, CD, entre otros), el cine y la televisión¹⁶². En esencia a la música latinoamericana corresponden esas tonadas provenientes del pueblo que complementan al folklore con bailes y ceremonias religiosas, cantadas en reuniones, festines y sainetes, para alejarse de la teología e incorporarse al gusto popular y ser repetidos por doquier. (Monsiváis, 2010)

Si algo distingue a las canciones de la música latinoamericana es el lenguaje que usan, tan diverso como los grupos humanos separados por distancias a veces grandes, pero tan comprensible para todos a pesar de las diferencias entre nosotros. Eso sí, siempre con una característica distintiva, el uso casi siempre del español -y a veces del portugués- como idioma oficial.¹⁶³

La música latinoamericana es representante de un sentir, es el vuelo de un cantar que identifica al escucha con una época determinada, capaz de contar, en cada una de sus canciones, historias definitivas de la intimidad del habitante de esta parte del continente americano.

3.3.3.- La —nueva canción” latinoamericana

En principio como género de interpretación, la canción latinoamericana no alcanza a ser portadora del mismo nivel de malestar y de denuncia que posee la

muchos estilos de canciones latinoamericanas. La influencia africana es, asimismo, central en los ritmos latinos, y es la base de la rumba cubana, la bomba y la plena de Puerto Rico, la cumbia colombiana, el samba brasileña, la marimba ecuatoriana y de varios estilos peruanos como el festejo, el landó, el panalivio, el socabón, el son de los diablos o el toro mata. En Perú hay regiones donde la influencia musical africana se entremezcla con la gitana. Ejemplos de esto se hallan por todo el norte y centro del país en ritmos tales como la zamacueca, la marinera y la resbalosa. Uno de los mestizajes musicales más raros, la influencia afrogitana se nutre de la cultura andina, dando origen a ritmos como el tondero, la cumanana y el vals peruano. En Argentina, la influencia africana tuvo muchísimo que ver en la formación de ritmos tales como: la Chacarera, el Malambo, la Payada, el Tango, la Milonga (campera y urbana); y por supuesto, el Candombe argentino y sus variantes (el afroporteño, el afrolitoraleño, etc.). Otros elementos musicales africanos son más prevalentes en la música religiosa de tradiciones sincréticas y multifacéticas, como el candomblé brasileño y la santería dominicana y cubana. La síncopa, técnica musical en donde se prolonga el sonido de una nota de un compás, es otra característica de la música latinoamericana. El énfasis africano en el ritmo también se heredó, y se expresa mediante la primacía dada a los instrumentos de percusión (que en conjunto se conocen como "percusión latina"). El estilo de llamada y respuesta es común en África, y también está presente en la música de América Latina. // <http://www.taringa.net/posts/videos/14336411/La-musica-popular-de-America-Latina---parte-1.html> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁶² Antequera, José. Oralidad y, Difusión poética en la Nueva Canción Latinoamericana, pp. 91-111, voz y escritura. revista de estudios literarios. n° 16, enero-diciembre 2008.

¹⁶³ En ocasiones el español usa modismos, lenguaje autóctono, palabras de origen coloquial y resabios populares surgidos del lenguaje urbano; sin embargo éstos tienen como línea preponderante el usar el español como lengua común.

llamada «Nueva Canción Latinoamericana». Ésta aparece en la década de los sesenta. Es un género de creación poética y musical que apareció conectado con los movimientos de izquierda simultáneos y posteriores a la revolución cubana de 1959, con claros objetivos ideológicos y dentro del optimismo por el triunfo que Fidel Castro y el Che Guevara habían obtenido en Cuba.¹⁶⁴

Inserta en casi todos los países de América latina¹⁶⁵ e interpretada en su muy peculiar estilo, la nueva canción latinoamericana tomó cartas de identidad con toda la problemática social vivida en esa época histórica, se adaptó a las necesidades de cada pueblo del subcontinente y universalizó el dolor de los pueblos latinoamericanos en su lucha contra la opresión. Se erigió como canal de reacción y expresión en contra de la dictadura, a favor de los derechos de los ciudadanos, en contra del imperialismo, sobre la base de sabidurías populares que no querían perder sus identidades.

Así, la Nueva Canción Latinoamericana se convirtió en un símbolo de conciencia latinoamericana, expresada en la continuidad y en la consonancia de ideas compartidas sobre el destino que debían tener los pueblos de América Latina. Esta canción se hizo eco también de las ideas y posturas políticas de una élite intelectual de izquierda que creía poseer la fórmula ideológica y cultural necesaria para la emancipación del pueblo.¹⁶⁶

Al destacarse como portadora de los reclamos del pueblo esta canción trascendió los años setenta y ochenta al conservar la esencia que la distingue. Aunque evolucionó, algunos historiadores de la música consideran a algunas composiciones y a algunos autores de los noventa y de los primeros años del siglo XXI como continuadores de este movimiento; si bien lo que los hace diferentes a sus antecesores es que no viven en los mismos contextos sociopolíticos de la época en la que esta canción nació y se desarrolló, con el sonido de una guitarra como el

¹⁶⁴ Yepes, Enrique, La nueva canción latinoamericana; - Se buscaba crear conciencia, especialmente en la clase media y obrera, de la necesidad de un cambio radical de las estructuras socioeconómicas, presentando temas relacionados con la represión militar o la desigualdad social. También buscó fomentar un sentido de unidad latinoamericana en torno al objetivo común de despertar y movilizarse políticamente en contra de la élite y de los intereses de las corporaciones multinacionales, en particular las norteamericanas. La mayoría de estas canciones han sido escritas por intelectuales y artistas de clase media, muchos de ellos universitarios. El género se desplegó principalmente en el Cono Sur, pero ha sido cultivado en toda Suramérica, Nicaragua, El Salvador y también, aunque con menor intensidad, en el resto de Centroamérica, Puerto Rico y México. // <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/nuevcanc.htm> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁶⁵ El venezolano Alí Primera es un ejemplo clásico del cantautor de protesta, opuesto a la comercialización, creador e investigador de tradiciones musicales de su tierra, y también, como miembro del Partido Comunista de su país, interesado en un programa político de izquierda, razón por la cual sus discos fueron censurados en varios países. Soledad Bravo es otra representante de la Nueva Canción venezolana que ha tenido considerable difusión internacional. La Nueva Canción chilena ha tenido un desarrollo extraordinario, con obras de gran belleza poética y figuras altamente representativas, tales como Inti-Illimani, Quilapayún, Violeta Parra y Víctor Jara. Todos estos artistas contribuyeron de manera importante en el proceso de elección del candidato socialista Salvador Allende en 1970, así como en el desarrollo de sus programas de gobierno. Cuando una junta militar tomó el poder en 1973, muchos de ellos fueron asesinados, y otros se exiliaron en Europa. Los que sobrevivieron, han regresado a su país durante los años 1990. Nuevos grupos y solistas chilenos siguen cultivando con gran éxito y creatividad este género musical, con particular énfasis en la instrumentación indígena andina. En Argentina, la Nueva Canción tiene una presencia considerable, con cantautores tan reconocidos como Horacio Guarani, Facundo Cabral, Alberto Cortez y Atahualpa Yupanqui. Originaria de Tucumán, en la zona norte de Argentina donde predomina la población mestiza y de ascendencia indígena, la cantante Mercedes Sosa «la negra», es una embajadora de la Nueva Canción latinoamericana, que ha llevado los temas más populares a todas partes del continente americano y europeo. Su bella voz es reconocida por cualquier latinoamericano, joven o viejo. // <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/nuevcanc.htm> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁶⁶ *Presente y Pasado*. Revista de Historia. ISSN: 1316-1369. Año 12. Nº 23. Enero-Junio, 2007. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. Velasco, Fabiola. pp. 139-153.-

estandarte que daba voz a los nuevos reclamos de justicia, mediante tonadas y melodías que hablaban de la condición del pueblo.

Estas canciones, además de incluir contenidos poéticos, dieron cara a los voceros del pueblo, Incluidas las canciones de Chava Flores, porque su contenido social lo distingue como vocero de una sociedad proveniente del conglomerado urbano inmersa en la sociedad moderna. Que se hicieron escuchar de entre las sombras mediáticas y encontraron su identidad en esa música. También incluyeron a los que con crudeza interpretativa hablaron de sus enojos sociales y políticos, y expusieron las injusticias, aquí se encuentra inscrito Virulo, quien sabe construir su obra a partir de los disgustos que le ocasiona la vida, y que relata a su manera, bajo una visión muy personal enmarcado en la Nueva Trova Cubana, y a los que se valieron del uso de instrumentos regionales o, en algunos casos, poco convencionales, para alimentar su discurso y darle una personalidad definida a su música. Aquí entonces queda la inclusión de Les Luthiers, con la creación de los Instrumentos informales, que, con su sonido, dan una visión muy particular del mundo al parodiar los esquemas de la música “cultura” mediante el uso del idioma y sus juegos de palabras a través de sus sátiras musicales.

La Nueva Canción Latinoamericana fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los nuevos tiempos que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del Hombre Nuevo; ese que haría la revolución política socialista y reivindicaría a las clases tradicionalmente oprimidas.¹⁶⁷

Un claro ejemplo de esta canción se presenta con el nicaragüense Carlos Mejía Godoy y Los de Palacagüina:

El Cristo de Palacagüina
Autor: Carlos Mejía Godoy
Intérprete: Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina
(1979)

Por el Cerro de la Iguana,
montaña adentro de las Segovias
se oye un resplandor extraño,
como una aurora de media noche.
Los maizales se prendieron,
Los quiebra-plata se estremecieron,
llovió luz en Mollogalpa,
por Tepaneca, por Chichigalpa.

¹⁶⁷ En la Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta, que tuvo lugar en Varadero, Cuba, en 1967, los cantores que se suscribieron al movimiento de la Canción Protesta, luego denominado la Nueva Canción Latinoamericana, apoyaron abiertamente las posturas y procesos políticos vinculados con las tendencias izquierdista que se gestaban a escala mundial. De hecho, el vocabulario utilizado para referirse a las realidades sociales y políticas del mundo estaba enmarcado en las categorías propias del materialismo histórico, y las luchas que se plantearon desde el punto de vista ideológico, apuntaban hacia la liberación de los pueblos a través de la revolución de corte socialista. *Presente y Pasado*. Revista de Historia. ISSN: 1316-1369. Año 12. N° 23. Enero-Junio, 2007. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. Velasco, Fabiola. pp. 139-153. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf> (Consulta: Mayo 2012)

Cristo ya nació en Palacagüina,
de Chepe Pavón y una tal María
ella va a planchar, muy humildemente,
la ropa que goza la mujer hermosa del terrateniente.

(...)

José pobre jornalero,
se mecatella todito el día,
lo tiene con reumatismo
el tequio de la carpintería.
María sueña que el hijo
igual que el Tata sea carpintero
pero el cipotillo piensa:
mañana quiero ser guerrillero.

Otro claro ejemplo ilustrativo es la canción:

—El Tolima”

Compositor. Atahualpa Yupanqui
Intérprete Ángel Parra

Sólo una vez he llorado,
callado llanto de indio;
fue en la sierra del Tolima
al tirar mi tiple al río.

Nos íbamos monte adentro,
era noche de peligro.
Que nadie fume ni hable,
era noche de peligro.

Andábamos silenciosos,
corazón endurecido,
cuando llegó la consigna
como un puñal de dos filos:
—El que lleve tiple en mano,
que arroje su tiple al río”.

Tal vez otro haya pasado
aquello que yo he vivido:
Ser hombre de causa firme
y no temerle al peligro.

Sentí su queja en las piedras
al rodar por el abismo,
como pidiéndome ayuda
con el último sonido.

La noche creció dos veces:
en el monte y dentro mío.
Y yo me fui monte adentro
y el tiple cayó en el río.

Adiós, compañero fiel
de juventudes y amoríos;
tú tendrás que comprenderlo:
era noche de peligro.

Nos mordía los talones
la sombra del enemigo.
Tú tendrás que comprenderlo:
era noche de peligro.

Soy hombre de causa firme,
yo no le temo al peligro,
pero me fui monte adentro
y el tiple cayó en el río.

Mañana cuando amanezca
han de oír los campesinos
un nuevo canto en el agua,
mitad canto, mitad grito.

Madera rota en las piedras,
alma que busca un camino.
Lo encuentra, y se va cantando
sobre la espuma del río

Con el paso del tiempo, esa emancipación y propuesta revolucionaria, se fue integrando poco a poco al sistema, los cambios enarbolados fueron adecuados a la política colindante entre el joven revolucionario evolucionado y el político iluminado que se adecuó a los sistemas políticos dominantes.

Así la canción latinoamericana, dividida entre el comercialismo y la alteridad, se vio con el paso del tiempo, tentada por las circunstancias que antes criticaba, para dejar la clandestinidad e integrarse a la competencia por ser el número uno en las listas de popularidad, hasta desaparecer de las marchas juveniles, los movimientos obreros y reuniones masivas de protesta social.

El sello distintivo de esta música latinoamericana estaba conformado por la identidad revolucionaria, que planteaba que la música revolucionaria sólo podía provenir de hombres revolucionarios, identificados con el pueblo y vinculados con la realidad social que los envolvía.¹⁶⁸ El cantor y compositor debía devolverle al pueblo su legítima identidad cultural, definida por lo autóctono latinoamericano y enmarcada en la sensibilidad poética propia de cada país.¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Ibíd.*

¹⁶⁹ Piénsese por ejemplo, en las declaraciones de los cantautores de la Nueva Canción, que apuntaban hacia la necesidad de que la música revolucionaria fuese hecha por hombres verdaderamente revolucionarios, tal y como lo señaló Víctor Jara, en la mesa redonda denominada "Música y Liberación". Piñero Loredo, Carlos. *Música y liberación* (Mesa Redonda). Casa de las Américas. (La Habana) (76): 116-121. Enero- Febrero 1973. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf> (Consulta: Mayo 2012)

Acerquémonos, por ejemplo, a un fragmento de la canción, “Te quiero”, proveniente de la corriente poesía-música¹⁷⁰ en la que destacan Joan Manuel Serrat y otros autores que musicalizaron poemas reconocidos para convertirlos en canciones.¹⁷¹

—Te quiero”

Autor: Poema de Mario Benedetti¹⁷²

Intérprete: Nacha Guevara¹⁷³

(...)

Si te quiero es porque sos
mi amor, mi cómplice, y todo.

Y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos,
Somos mucho más que dos.

Tus ojos son mi conjuro
contra la mala jornada;
te quiero por tu mirada
que mira y siembra futuro.

Tu boca que es tuya y mía,
Tu boca no se equivoca;
te quiero porque tu boca
sabe gritar rebeldía.

Si te quiero es porque sos
mi amor, mi cómplice, y todo.
Y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos,
Somos mucho más que dos.

El discurso de la nueva canción latinoamericana, desde el punto de vista de los canta-autores, permitió que se encontraran los factores ideales para que se conjuntaran lo urbano y lo social, relatado por los letristas que componían postales musicales con imágenes del acontecer diario.

La nueva canción latinoamericana ha evolucionado y sus intérpretes han cambiado... pero su fuerza se conserva y ha quedado como una de las aportaciones culturales más importantes del siglo XX. Para comprenderla es importante conocer entender la época en la que floreció y su narrativa, que tuvo la virtud de enamorar,

¹⁷⁰ El poeta chileno Hernán Valdés planteaba en mil novecientos setenta que no escribía ya poesía porque los poetas se leían sólo entre ellos, que él estaba dispuesto a buscar un contacto con la canción para ser oído por más gente. Bianchi, S. y Bocaz, L. (1978). *Discusión sobre música chilena. Araucaria de Chile*, 2, 111-173 <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/29451/2/articulo3.pdf> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁷¹ En México, “Te quiero” fue cantada por el dueto Guadalupe y Viola Trigo que incrustaron algunas adaptaciones a sus letras y le dieron una interpretación muy particular.

¹⁷² Benedetti, Mario; (Paso de los Toros, 1920 - Montevideo, 2009) Escritor uruguayo. Mario Benedetti fue un destacado poeta, novelista, dramaturgo, cuentista y crítico, y, junto con Juan Carlos Onetti, la figura más relevante de la literatura uruguaya de la segunda mitad del siglo XX. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/benedetti.htm> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁷³ Guevara, Nacha (n. Mar del Plata, 3 de octubre de 1940) actriz, cantante, bailarina y política argentina. <http://cantantesargentinas.blogspot.mx/2007/04/nacha-guevara.html> (Consulta: Mayo 2012)

provocar, ilustrar, denunciar, protestar, proponer, dar esperanzas al pueblo y hacerlo llorar y reír y movilizarse y temer con su ritmo, sus letras y su crítica social.

3.3.4.- El relato en la música latinoamericana

La canción latinoamericana se distingue por considerarse música popular, porque desde sus canciones se escucha la voz del pueblo, lo mismo del campo que de la ciudad. Está además caracterizada por un relato que la distingue como género, pese a ser parte de un ámbito en el que priva la heterogeneidad a nivel continental, integrada por distintos países y por distintos orígenes y mezclas racio-étnicas y formas de ver la vida. Este relato proviene del uso común del idioma el español y de rasgos que América latina comparte, a pesar de la heterogeneidad mencionada.

A la noción de música latinoamericana, sin embargo, no podemos atribuirle una identidad tan irreductible como la que se desprende del puro gesto de habla. La homogeneidad del concepto no es tal desde el momento en que sólo sirve para contener un sinnúmero de sub-identidades, divisibles a su vez hasta el infinito, en otras sub-identidades: música mexicana, música peruana, música chilena, o bien, música chilota, música altiplánica, música rural, música urbana, o bien, música callejera, música de salón, etc. La especificidad de cada una de estas categorías no es absoluta, sino relativa ni su identidad es homogénea.¹⁷⁴ Pero el sentimiento común es innegable y se sujeta a una noción narrativa desde el idioma, que se concentra en describir una realidad y en la lucha por construir la libertad de pensamiento y de acción que reclamaban sus tiempos.

Durante ese lapso, el discurso narrativo de la canción latinoamericana se comprometía con lo social y advertía una integración visible, puesto que los años sesenta fueron la matriz de cambios ideológicos mundiales que marcaron nuevos ejes directrices en la conciencia social y colectiva de los jóvenes.¹⁷⁵ El relato entonces se concentra en la denuncia de los hechos debidos al “mal gobierno” y a la exaltación de los héroes populares que se benefician como figuras míticas al ser repetidos sus nombres en cada tonada. Los hechos, los dichos y los acentos formaron la ideología política que este relato debía contener, adoptando una postura contracultural que tuvo la virtud de ser definida en un consenso entre sus actores.

¹⁷⁴ Revista musical chilena; versión impresa ISSN 0716-2790; Rev. music. chil. v.52 n.190 Santiago jul. 1998; doi: 10.4067/S0716-27901998019000004; Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano por Gabriel Castillo Fadic. En // http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901998019000004&script=sci_arttext (Consulta: Mayo 2012)

¹⁷⁵ En América Latina, Cuba acababa de estrenar su Revolución en 1959 y se erigía como un estandarte de esperanza, libertad y lucha antiimperialista anhelada y admirada por los grupos de izquierda que proliferaban con rapidez en los países latinoamericanos. En Brasil, comenzaba un proceso de modernización y reformismo dirigido a la consecución de un proyecto nacional desarrollista, que posteriormente se vería truncado por un régimen militarista de derecha. Análogas situaciones se dieron a lo largo de todo el continente americano, donde comenzaban a modernizarse las estructuras económicas y sociales, y las nuevas burguesías iniciaban un proceso de renovación. Desde su comienzo, estos nuevos proyectos nacionales precipitaron crisis estructurales, lo que trajo como consecuencia un oleaje de represión, violencia, persecución y censura. Justamente, frente a este ambiente enrarecido y militarizado, la juventud reaccionó elaborando propuestas estéticas e ideológicas que hicieron del arte un vehículo para la protesta y la crítica. *Presente y Pasado. Revista de Historia. ISSN: 1316-1369. Año 12. N° 23. Enero-Junio, 2007. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. Velasco, Fabiola. pp. 139-153.* <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf> (Consulta: Mayo 2012)

En el Festival de la Canción de Protesta de 1967, organizado por Casa de las Américas, en Varadero, Cuba, se definieron algunas características de lo que debía ser la *Canción Protesta* y se resaltó su función social como aparato de fuerza y arma de lucha a favor de procesos revolucionarios políticamente de izquierda. El fin principal perseguido con este encuentro fue responder a preguntas sobre el género, y abrir canales efectivos para la divulgación de esta nueva manifestación musical.¹⁷⁶

Entre los puntos tratados estuvo el uso de la canción latinoamericana que debía llegar a los menos privilegiados, entre ellos los analfabetos. Para ellos la cultura debía servir para reclamar sus derechos sociales. Por ello se proclamó al cantante de protesta como trabajador del pueblo, trabajador cultural obediente a los principios revolucionarios, tal como lo proclamaba la resolución de ese congreso:

Los trabajadores de la canción protesta deben tener conciencia de que la canción, por su particular naturaleza, posee una enorme fuerza de comunicación con las masas, en tanto que rompe las barreras que, como el analfabetismo, dificultan el diálogo del artista con el pueblo del cual forman parte”.¹⁷⁷

El idioma y sus modalidades nacionales y locales es así integrante de la construcción narrativa, y su uso se hace presente en la canción popular latinoamericana como punto de convergencia de música, poesía y oralidad; adoptando una de las formas más antiguas y a la vez novedosas de expresar musicalmente la poesía y la literatura.

En el caso de “La Nueva Trova Cubana”, la versión cubana de la *Nueva canción latinoamericana*, el relato traduce, a partir de mediados de los años sesenta, la alegría y el orgullo con que las generaciones jóvenes perciben los cambios revolucionarios en Cuba, las nuevas relaciones socioculturales que se estaban formando, y la solidaridad con las luchas por la justicia social en otros países latinoamericanos. Esta “escuela” de la música popular latinoamericana se estableció como movimiento a partir de un concierto de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola en La Habana, en 1965.¹⁷⁸

Sin embargo no toda la canción latinoamericana fue canción protesta o canción júbilo revolucionario. Otros autores con menos militancia simplemente se integraron a la corriente de los tiempos, y unidos a las convenciones del momento avanzaron rompiendo los paradigmas impuestos por este entorno, y sin ser cantores de protesta fueron clasificados dentro del estilo musical en boga como músicos populares.

Por ello tuvo cabida la canción del pueblo, y dentro de ella la de los tres personajes musicales aquí estudiados:

¹⁷⁶ Presente y Pasado. Revista de Historia. ISSN: 1316-1369. Año 12. N° 23. Enero-Junio, 2007. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. Velasco, Fabiola. pp. 139-153.-

¹⁷⁷ Ossorio, J. (1967). Encuentro de la canción protesta. Casa de las Américas, 45, 139-145. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/29451/2/articulo3.pdf> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁷⁸ <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/nuevcanc.htm> (Consulta: Mayo 2012)

- la de Chava Flores, nacido como artista musical popular en los cincuenta, quien, redescubierto más adelante por los jóvenes, con lujo de un humor netamente -ehilango" (del D.F.) expresado en el caló correspondiente, narraba la experiencia de vivir en la sociedad urbana mexicana con la cual estaba completamente identificado, por ello su obra estaba dirigida a un público amplio;
- la de Les Luthiers, quienes, partiendo de una formación culta de clase media argentina porteña, en el proceso de construcción de su música y letras siempre obedecieron a la sátira tanto de la música culta como de cierta música popular latinoamericana, desde una mirada humorística particular que integraba la identidad de lo porteño, lo italiano, lo judío, que es la clase de público al cual estuvo dirigido y que integró por mucho tiempo la clase media argentina y media alta;
- la de Virulo, quien se desprende de la Nueva Trova Cubana como un inconforme de la vida misma que, en medio de estas expresiones de júbilo y contagio socialista cubano, reconfigura la vida muy a su manera y reflexiona con gran humor -un humor muy cubano y de la Habana- hasta con la misma creación del universo o, como lo diría él mismo, hablando a partir de las circunstancias que le rodean en la vida. En este caso, su público se integró por una clase de escucha con tendencia de izquierda política ilustrada, dónde su humor cupo y supo expandirse, gracias a la inteligencia que le permitió acoplarse a otros ámbitos en países fuera de Cuba, cuyas sociedades identificadas con la ironía y acidez de sus canciones fueron capaces de comprender su tipo de humor.

Si bien el relato de la música latinoamericana se sustenta desde sus referentes comunes -la pobreza, la miseria, el analfabetismo, la opresión, la desigualdad, la represión, la injusticia- construyéndose fundamentalmente como un canto doloroso, de esperanza de la desesperanza, de la razón sin razón, este relato logra también convertirse en una expresión catártica que, en voz de algunos de sus intérpretes, hace uso de la burla de nosotros mismos, los latinoamericanos, sin dejar ser crítica y plena.

América latina debe mucho a su historia y dentro de ella debe también mucho a su música popular, ya que ésta ha narrado los cambios sociales y le ha dado presencia al folklore y a sus personajes.

De estos no puede quedar fuera la referencia en la lucha en la figura de la mujer, y los ideales de la juventud latinoamericana, como sucede con el militante comunista José de Molina y su canción "A parir madres latinas" convertida en un himno popular.

Esto lo resume un comentario en Internet de una mujer llamada Meche que recuerda así esa época:

Si, los estudiantes de los años setentas éramos ingenuos pero llenos

de ideales. Hoy me acordé de la Canción "A parir madres latinas" (Que cantaba por cierto José de Molina) que me trae recuerdos de mis años de prepa y de la ENAH (2005)

Himno a las Madres Latinoamericanas
Compositor y Cantante: José de Molina
Álbum: Se Acabó

A parir madres latinas,
A parir más guerrilleros,
Ellos sembraran jardines,
Donde había basureros.

Ay América Latina,
Como puedes soportar,
Que te maten a tus hombres,
Que te quieren libertar.

A parir madres latinas,
A parir más guerrilleros,
Ellos sembrarán jardines,
Donde había basureros.

Pobre América Violada,
Por el sable corrompido,
Tus hijos están cayendo,
Como Fénix Malheridos.

A parir madres latinas,
A parir más guerrilleros,
Ellos sembraran jardines,
Donde había basureros

A Extranjeros y Paisanos,
Que nos vengán a explotar,
Con las armas en la mano,
Les vamos a contestar.

A parir madres latinas,
A parir más guerrilleros,
Ellos sembraran jardines,
Donde había basureros

De la Sierra de Bolivia,
De Guerrero a Michoacán,
La Sangre viene Rugiendo
En pos de la Libertad.

A parir madres latinas,
A parir más guerrilleros,
Ellos sembraran jardines,
Donde había basureros

En la Fábrica y la Iglesia,
En Campos y Universidad,
La semilla del Rebelde,
Ha empezado a Germinar.

A parir madres latinas,
A parir más guerrilleros,
Ellos sembraran jardines,
Donde había basureros

A parir madres latinas,
A parir más guerrilleros,
Ellos sembraran jardines,
Donde había basureros

A parir madres latinas,
A parir más guerrilleros,
Ellos sembraran jardines,
Donde había basureros

Finalmente la canción latinoamericana, da muestra de ese folklore y la música popular con la obra de Armando Tejada Gómez y César Isella, quienes, en voz de Mercedes Sosa, regalan al mundo "Canción con todos".

Canción con todos
Autores: Armando Tejada y César Isella
Intérprete: Mercedes Sosa

Salgo a caminar
por la cintura cósmica del sur
piso en la región
más vegetal del tiempo y de la luz
siento al caminar
toda la piel de América en mi piel
y anda en mi sangre un río
que libera en mi voz su caudal.

Sol de alto Perú
rostro Bolivia, estaño y soledad
un verde Brasil
besa a mi Chile cobre y mineral.
subo desde el sur
hacia la entraña América y total
pura raíz de un grito
destinado a crecer y a estallar.

Todas las voces, todas
todas las manos, todas
toda la sangre puede
ser canción en el viento.
¡canta conmigo, canta
hermano americano
libera tu esperanza, con un grito en la voz

Si la América que se dice latina representa en sí misma un objeto de estudio demasiado vasto, una constelación de mundos demasiado compleja y, como idea, un concepto demasiado extenso como para ser definida a través de un supuesto rasgo común, también lo es su música. América Latina es menos una totalidad cultural que una agrupación de países muy diversos con un ritmo histórico propio y con diferencias entre ellos. Su música refleja bien esto. Sin embargo, cosas en común tienen los países del subcontinente y sus respectivas canciones populares. Lo que es cantado desde cada país es comprendido muchas veces desde fuera de sus fronteras, dentro del ancho mundo latinoamericano. Esto puede resumirse en la canción:

—Cada Latinoamericano”
Autor e intérprete: Guadalupe Trigo¹⁷⁹
(1969)

Hay un mestizo
un indio, un negro
que corren por la sangre
de cada latinoamericano
Hay un poeta, un artesano y un profeta
que brillan en el corazón
de cada latinoamericano

Cuando lloro, lloro cantando
cuando canto, canto llorando
prefiero ir al infierno
con mis hermanos
que ir cobarde al cielo
con extraños

Hay un mismo suelo
un destino y un anhelo
que guardan en la vida
de cada latinoamericano

Hay gentiles hombres,
mas también
muchos sin nombre
que andan por la senda
de cada latinoamericano

Por ello, el relato vasto y divergente, a veces de denuncia a veces de amor a veces de risa, le da impulso a la música latinoamericana para permanecer dentro del gusto popular, para permanecer como un fuerte rasgo de identidad.

3.4. El relato humorístico en la música latinoamericana

De las muchas narrativas que contiene la canción latinoamericana, el relato humorístico se destaca por ser descriptivo, usar frases simples, hacer de los adjetivos

¹⁷⁹ Guadalupe Trigo; compositor y cantante cuyo nombre real era José Alfonso Ontiveros Carrillo de Mérida Yucatán, y su esposa la cantante Viola Tapia, de Monclova Coahuila.

elementos imprescindibles y poseer un ritmo y una estructura que plantean un desarrollo y un desenlace en el reconocimiento de las acciones que él mismo describe para producir la risa.

Pero la risa no es un elemento espontáneo por sí mismo; éste debe tener características que permitan entender su constitución, es decir debe valerse de los referentes que describan lo correcto y lo incorrecto, aplicado a determinadas situaciones fuera de lo común.

Los chistes, de acuerdo a Violette Morín, deben su eficacia a la situación, el desarrollo y la sorpresa que producen en quien mira la lógica de una escena y luego mira su ruptura, a partir de saltos imprevistos que pese a todo hacen evolucionar la historia. (Morin, 1991: 131) Y una de las características del relato humorístico latinoamericano es precisamente la ruptura en la lógica de su discurso, generalmente proveniente del pueblo, pero inserto hasta en los círculos de mayor influencia.

Muchas veces ellas han sido llevadas a la canción popular latinoamericana, y cuando se prestan al humor o a la burla lo han sido por los intérpretes que hacen del humor y del sarcasmo el objeto de su qué hacer musical. Por ejemplo, Virulo, en su espectáculo, habla sobre su canción "Gomes y te vas",¹⁸⁰ que hace referencia a la tristemente célebre conversación telefónica¹⁸¹ entre Fidel Castro, presidente de Cuba y Vicente Fox, presidente de México en 2002. En ella Fox, engolosinado con su nuevamente adquirido poder presidencial, encumbrado en él por 46% de los electores mexicanos, tuvo la osadía de advertirle al viejo y respetadísimo zorro de la revolución cubana hecha gobierno, Fidel Castro, que lo invitaba a venir a México para un evento de la Cumbre de Naciones Unidas para el Desarrollo, a efectuarse en Monterrey. Sin embargo le advertía que sólo le invitaba a estar presente en la comida, pero que inmediatamente después debía marcharse, para no coincidir con su homólogo de Estados Unidos, George Bush. Fidel obviamente se las arregló para, más tarde que temprano, divulgar el audio de dicha conversación y exhibir al Presidente Fox.

¹⁸⁰ Fox, durante su presidencia, cometió varios errores que le han valido el hazmerreír de muchos: 1. En una conferencia en Los Ángeles el ex presidente mexicano cometió varios errores al hacer alusión a una frase del escritor Mario Vargas Llosa. Afirmó: "América Latina debe huir de la dictadura perfecta, como lo dijo el premio Nobel colombiano de Literatura, Mario Vargas Llosa". Todos sabemos que Vargas Llosa aún no había ganado el Nobel y que no es colombiano sino peruano nacionalizado español. Además, esa frase la había pronunciado el famoso escritor en alusión a México y no a América Latina; 2. En el Congreso de la Lengua Española en Madrid, ante el Rey Juan Carlos de España, le cambió el nombre al escritor argentino Jorge Luis Borges, al llamarlo José Luis Borgues; 3. Un día espetó su célebre frase "¿Y yo por qué?" que le salió espontáneamente al responder a los periodistas sobre el conflicto que tenían dos televisoras en el 2003 (TV Azteca y CNI Canal 40), con la que dio a entender que a él por qué se le pedía que resolviera nada, que él qué tenía que ver.; 4. Quizás uno de sus comentarios más polémicos fue el realizado en mayo del 2005, cuando dijo que en Estado Unidos los inmigrantes mexicanos hacen trabajos "que ni siquiera lo negros quieren hacer"; finalmente, el 8 de febrero de 2006 señaló que el 75% de los hogares mexicanos tenía lavadoras "y no precisamente de dos patas", en alusión a las mujeres. (Redacción EL UNIVERSAL.com.mx ; El Universal; Ciudad de México, Martes 30 de enero de 2007) <http://www.eluniversal.com.mx/noticias.html> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁸¹ En Marzo del 2002, en la Cumbre de Naciones Unidas para el Desarrollo, realizada en Monterrey, Fox le dijo al presidente cubano Fidel Castro: "Gomes y te vas", para que no coincidiera con su homólogo de Estados Unidos, George Bush. // Redacción EL UNIVERSAL.com.mx; El Universal; Ciudad de México, Martes 30 de enero de 2007 <http://www.eluniversal.com.mx/noticias.html> (Consulta: Mayo 2012)

—Comes y te vas”
Autor e Intérprete: Virulo
2003

DICE FOX:

Hay que recibir a Bush, como si fuera un hermano
a ver si el recibe allá de igual modo a los paisanos
si llega a encontrarse a Castro, cuando venga a Monterrey
me va armar tremendo pancho y es muy rencoroso el güey.

Por eso con diplomacia, con astucia y con nivel
con simpatía y con gracia yo voy a hablar con Fidel
con simpatía y con gracia yo voy a hablar con Fidel

(ringgg, riingg)

Oye Fidel, te queremos invitar
disfruta de tu cabrito pero comes y te vas
hay taquitos al pastor, pero comes y te vas
gorditas de chicharrón, pero comes y te vas
ensalada de nopal, pero comes y te vas
rica torta de tamal, pero comes y te vas
te la envolvemos para llevar, pero comes y te vas

No sé porque se ofendió, no sé que le disgustó
grabó la conversación, la puso en la televisión
qué quisquilloso es Fidel, ya no lo vuelvo a invitar.
a mí a la hora de comer, Martita me dice igual.

hay taquitos al pastor, pero comes y te vas
gorditas de chicharrón, pero comes y te vas
ensalada de nopal, pero comes y te vas
rica torta de tamal, pero comes y te vas
te la envolvemos para llevar, pero comes y te vas.

En el espectáculo del que es parte esta canción, Virulo parafrasea a algunos dirigentes latinoamericanos de diversas nacionalidades e integra, en una composición que incluso refiere a otros pasajes también musicalizados por la misma razón, el absurdo en el que incurren estos personajes con toda solemnidad. Así Virulo¹⁸² cuenta que hay una frase no divulgada públicamente por la prensa pero que le fue referida por Germán Dehesa, durante una visita que hizo Fox a Chiapas para revisar los daños en una comunidad y darles ánimo a sus habitantes con sus palabras:

De repente llega la comitiva presidencial... Le ponen un taburetito a Fox para que se suba... No hacía falta, si Fox es grandísimo y los chiapanecos son chaparritos... Se subió en su taburete y se dirigió a los damnificados y les dijo... (Voz solemne) Chiapanecos... Saldrán adelante, porque de todas las personas que yo conozco... los únicos que son solidarios son los seres humanos...

¹⁸² N. del A. Espectáculo de Virulo en la Peña Albanta de la Ciudad de México Abril 2010

Virulo asegura que la única frase que supera a esta es una frase de Pinochet cuando dio el golpe de Estado en Chile y afirmó:

(Voz chillona) El país estaba al borde del abismo, nosotros hemos dado un paso al frente.

También afirma que en esto de las frases los cubanos no se quedan atrás, ya que hay un dirigente sindical cubano que dice lo siguiente:

(Voz de dirigente sindicalista cubano) Resistiremos, aunque el pulpo capitalista intente asfixiarnos con sus poderosos testículos.

En referencia a otros dirigentes latinoamericanos habla de un General uruguayo que dijo:

No sé porque los judíos y los árabes no resuelven sus problemas como buenos cristianos

El relato humorístico latinoamericano contiene política y proviene desde ese ámbito; es detectable y se comparte porque tiene un común denominador; las figuras son recurrentes, públicas y simbólicas, y por ello son fácilmente caricaturizables.

Pero no todo son las figuras gobernantes, también los personajes del pueblo, los hechos cotidianos, las fiestas patronales, vecinales, y los festejos personales como los cumpleaños, los bautizos y las bodas sirven para componer canciones populares. Éstas no tiene sentido si no se reconoce el pueblo en las mismas, ya sea por situaciones o por similitudes en las vivencias contadas en ellas, en las que toman forma los personajes que se reúnen como referentes.

El relato humorístico en la canción latinoamericana proviene de la parodia, de la sátira y de la burla del diario acontecer. Si los chistes tienen referencias a la sexualidad, la diversidad y la cotidianeidad, debe entonces verse que el relato humorístico se presenta en la forma de interpretar al mundo.

3.4.1.- Construcción del relato humorístico

El humor se incorpora entonces en las canciones en forma de coplas, de "bombas" yucatecas o de dichos populares. Antes de entrar en las canciones la gente se divierte sin integrar la letra de esas coplas, dichos, etc., a las melodías, pero recitando mientras procura hacer pausas cuando recita la copla simpática.

Bomba Yucateca

Estaba feliz Cerezo,
Porque dio a luz su mujer,
Pero eso no puede ser,
porque Cerezo no puede

Tanto en las coplas como en otros medios la música sólo es un vehículo que enmarca la construcción del modo humorístico, un modo que no proviene de la canción en sí, pero que sí se adapta a compartir la música con la forma poética oral que da intención del mensaje. La construcción humorística entonces se construye desde la letra y se adapta a la música. Esta técnica no es exclusiva de la música latinoamericana, es una herencia del legado europeo, principalmente español, pero bien adaptado a las costumbres de las regiones donde se usó como modelo.

Una vez más debe tenerse en cuenta que es la sátira y la ironía la que rige el discurso humorístico, ya que estas figuras permiten hacer un retrato caricaturizado de la realidad, exagerando sus intenciones. De hecho el relato humorístico musical se parece al chiste en su construcción, ya que se sujeta a la ruptura del discurso lógico para devenir en la sorpresa, y ella se fortalece si ese corte humorístico tiene un rumbo o un final impensado.

Sin los referentes sociales, los personajes no tendrían razón de ser y eso es lo que alimenta toda narración activa. En el caso de la música latinoamericana el humor es protagonizado por los personajes emblemáticos, y queda definida su situación lo mismo por sus despistes o por sus características ridículas que por sus mentiras o sus cualidades.

Por ejemplo, hablando de despistes, hay una canción chilena maravillosa llamada

—EDespistao”
Letra Tito Fernández
Música: Mario Vásquez.
Año: 1971

Anoche de puro curda
me fui a meter a un velorio
Cómo sería mi cura
que creí que era casorio/ bis.

Me salió a atender la viuda
toda vestida de negro
La casa estaba re oscura
la confundí con el suegro/ bis.

El casamiento p'a raro
estaban todos llorando
Cuando yo saqué el regalo
se anduvieron enojando/ bis.

Yo no soy naita'e leso
pero me dio mala espina
al ver al novio tan tieso
metío en una vitrina/ bis.

Me fueron entrando dudas
nadie bailó chacarera,
Cuando fui a sacar la viuda
querían echarme p'a juera/ bis.

Después cuando vi las velas
me di cuenta de mi engaño
así es que abracé a la suegra
gritando ¡feliz cumpleaños! (bis).

Hablando de características risibles de la gente, hay otra excelente canción argentina llamada

—Lagorda”
Chacarera compuesta por Rodolfo Zapata
Argentina
Año: 1965

Señores yo soy muy flaco,
pero de corazón tierno,
y tengo una novia gorda
para pasar el invierno.

Pesa ciento treinta kilos,
se come un lechón entero,
que me importa que sea gorda
si pa' correr no la quiero.

De espaldas parece un horno
y de ombu tiene la forma
caliente cuando hace frío
y en verano me da sombra

Qué lástima, che compadre,
la chacarera se acaba,
y entre empanadas y vino
se viene la madrugada.

Anoche la llevé a un baile
a mi novia la Ruperta,
pa' que ella pudiera entrar,
hubo que ensanchar la puerta...

La bajaron del camión
rodeada e' gente mirona
y un estanciero gritaba...
yo compro esa "vaquillona"...

No cabe en ningún sillón,
se sienta sobre una mesa.
Quien tuviera un litro 'e vino
por cada kilo que pesa.

Qué lástima, che compadre, la chacarera se acaba,
y entre empanadas y vino
se viene la madrugada.

Dice Julio Cesar Parissi que o el humor popular captura la sonrisa o la risa de inmediato (Parissi, 2010) o no lo hace nunca, puesto que además debe tener cualidades para superar el paso del tiempo, las situaciones y los personajes.

La construcción humorística basa su relato en la experiencia y la adapta al lenguaje de quien lo escucha. Como se ha definido, el relato humorístico en la canción tiene características de síntesis, ya que cuenta una historia en un breve periodo de tiempo. Esa síntesis que ahorra todos los detalles intrascendentes para formar una historia con fragmentos de la realidad, para construir una canción centrada en una idea que sugiera imágenes que llevan a la risa. La idea de la que parte el relato construye dentro de su discurso historias referentes al retrato musical. La risa es provocada por esos factores y, una vez construida, ella misma provoca más risa por identificación, ya que el escucha tiene al menos un referente que le hace ver reflejado algún lado cómico o ridículo de sí mismo en algún punto de la historia o le recuerda a alguien conocido. Por ello es importante el referente, que debe ser tratado como parte de la personalidad que construye las historias humorísticas desde el ámbito socio-cultural del individuo.

3.4.2.- Texto y contexto del relato humorístico en la música popular

El relato humorístico en sí mismo posee un texto y un contexto totalmente analizables que pueden ser desglosados estructuralmente, y su relato define las formas adecuadas para constituir la narrativa del chiste.

Al final un relato humorístico no deja de ser un chiste contado de formas infinitas. Es tiempo de reconocer que toda situación humorística tiene un reflejo en la realidad, ya sea por caricaturización, por deformación grotesca o por la impostura de atributos susceptibles de ser ridiculizados y capaces de ser contados en una pequeña historia. Pero el humor sólo puede desarrollarse cuando la experiencia hace uso del referente, sin el cual no podría identificarse la explicación humorística ni la ruptura de lógicas o identificar la sorpresa para hacer reír.

La risa provocada por un chiste surge regularmente de una historia breve pero divertida, a veces tan breve que su valor como relato podría ser cuestionado” (Morin, 1991). Sin embargo, inserta en cualquier expresión cultural, no pierde su valor, puesto que entra entonces a la categoría de sátira, parodia o ironía.

Como todo discurso, el relato humorístico está compuesto por un texto y un contexto, que enmarcan la situación de la expresión, donde un chiste, por breve que sea, tiene un texto capaz de ser interpretado y enmarcado por un contexto que lo ilustra, como el ejemplo que se muestra a continuación:

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none">- ¿Cómo sabrías si hay un elefante en tu nevera?- Por las huellas en la mantequilla. |
|---|

En este caso, el contexto tiene un animal enorme, el elefante, colocado en una primera situación imposible como es la de habitar en un refrigerador y, algo aún más improbable aún, caminar sobre una barra de mantequilla.

El relato indica cómo se desarrolla el acto y como se van dando las significaciones. Esto está dado primeramente por la pregunta al inicio del relato en el cual está inmerso el desarrollo, y en la conclusión surge una oración afirmativa e inesperada. El sentido utilizado en este ejemplo está determinado por el nivel de asignación de significado a las expresiones y, en segundo lugar, por el nivel semántico asegurado por sus referentes en el texto (Ruiz-Trejo, 2005).

En el relato humorístico la infinidad de contenidos ubican soportes capaces de encajar, junto con sus estructuras, en unidades que pueden descomponerse desde su inicio, desarrollo y conclusión, tanto en la linealidad de su secuencia, como en la disyunción de sus esquemas.

Por esa razón se puede analizar el relato humorístico de la música popular, ya que su narrativa se identifica con el discurso, texto y contexto que coloca a los integrantes de la historia como sujetos de una acción social.

Así sucede por ejemplo con la siguiente canción de Carlos Mejía Godoy:

Clodomiro —EÑajo”
Autor e Intérprete: Carlos Mejía Godoy
Año: 1979

Solista: En el barrio La Reinaga al final de aquel atajo
Vive Clodomiro Arteaga a quien le dicen 'El Ñajo'
Clodomiro es entenado como bien lo sabes vos

Coro: Del celador mal pagado de la farmacia de Cleto Urros
Del celador mal pagado de la farmacia de Cleto Urros

Solista: Clodomiro, Clodomiro ¿para dónde vas tan serio?
Voy a ver un partidito allá por el cementerio
Y en asunto de mujeres ¿cómo te trata la vida?
Me defiando, me defiando como gato panza arriba
En la farmacia surtida del mentado Cleto Urros
Tiene 'repis' Clodomiro es el 'cachimber boy'
El boticario sin dientes a la calle lo mandó
Oigan amigos presentes lo que al Ñajo le pasó
Oigan amigos presentes lo que al Ñajo le pasó

Hablado -A ver Clodomiro, andate a la ferretería y me comprás una libra de clavos y un formón.

Cantado: -Una libra de clavos y un formón. Una libra de clavos y un formón.

Hablado: -No, no, no. Tenés que apuntarlo porque se te olvida.

Hablado: -No se me olvida, patroncito. Yo tengo un truquito para que no se me olvide.

Hablado: -¿Cómo es ese truquito?

Hablado: -Ah, le pongo musiquita.

Hablado: -¿Cómo que le ponés musiquita?

Cantado: -¡Oiga! Una libra de clavos y un formón. Una libra de clavos y un formón.

Coro: Clodomiro, Clodomiro ¿para dónde vas tan serio?

Clodomiro: Voy a ver un partidito allá por el ce... Una libra de clavos y un formón.
Una libra de clavos y un formón.

Coro: Y en asunto de mujeres ¿cómo te trata la vida?

Clodomiro: Me defiendo, me defiendo como gato pa... Una libra de clavos y un formón.
Una libra de clavos y un formón.

Cantado:

Clodomiro como siempre en la calle se topó
Con su cuate 'pico-liendre' que es un gran vacilador
Clodomiro por vergüenza la estrategia transformó
Y en vez de la cancioncita solo la música chifló

Coro: Y en vez de la cancioncita solo la música chifló

Coro: Clodomiro, Clodomiro ¿para dónde vas tan serio?

Clodomiro: Voy a ver un partidito allá por el cemen... (Chiflido)

Coro: Y en asunto de mujeres ¿cómo te trata la vida?

Clodomiro: Me defiendo, me defiendo como gato pa... (Chiflido)

Cantado:

Cuando a la ferretería el Ñajo llegó por fin
Le preguntó el dependiente: ¿en qué te puedo servir?
Clodomiro muy tranquilo de su truco musical
Le silbó la cancioncita con toda seguridad

Coro: Le silbó la cancioncita con toda seguridad

Clodomiro: -Esto es lo que yo vengo a comprar, oí, oí (chiflido)

Dependiente: -Bueno, bueno, bueno, pero ¿qué significa ese silbido, hombre? Rápido que estoy muy ocupado.

Clodomiro: -Yo qué culpa tengo si no entendés nada. Te lo voy a barajar despacito tal cual, ¿eh? tal cual. Oí (chiflido)

Dependiente: -¡Un momento! ¡O me decís lo que querés o te saco a puñetazo limpio de aquí de la ferretería! Najo tonto.

Clodomiro: -E-e-e-es que... ya me llevó el diablo... e-e-es que yo me acuerdo bien de la musiquita, pero se me olvidó la letra...

Coro:

Clodomiro, Clodomiro ¿para dónde vas tan serio?
Clodomiro: Voy a ver un partidito allá por el cementerio

Coro: Y en asunto de mujeres ¿cómo te trata la vida?

Clodomiro: Me defiendo, me defiendo como gato panza (chiflido)

El discurso que plantea la canción es el dilema de un chico del pueblo con problemas de habla, que trata de hacerse entender pese a la predisposición de la gente para verlo como un personaje pintoresco.

El texto cuenta cómo se significa por ser una persona interesada en sobrevivir en algún trabajo, que en este caso se le ofrece por ser entonado, es decir recogido y depender de un adulto que no es de su familia. Como es huérfano es una figura desprotegida e indefensa, que además es burla del pueblo por su forma de hablar ya que tiene el labio leporino, y cuando utiliza su ingenio, la pérdida de confianza en sí mismo lo hace caer en errores constantes que le derivan golpes y sornas¹⁸³.

Dentro del esquema socio-cultural propuesto, puede entenderse que Clodomiro pertenece a una sociedad urbana de los barrios marginales de Managua, donde la vida es semi-rural. Esta canción proviene de una Nicaragua recién salida de su espacio revolucionario y proclama cómo, en medio de las vicisitudes, aún conserva fuerzas para reír.

La música, completamente regulada por el folklore centroamericano, denuncia su propia identidad gracias al uso de coloquialismos: desde el término “ñajo” que quiere decir “niño con problemas de lenguaje, y que por lo mismo aparenta tener retraso de entendimiento, según el lenguaje coloquial nicaragüense¹⁸⁴, hasta el uso denominativo de los trabajos que Clodomiro realiza; por ejemplo cuando dice “el es el cachimber boy”, quiere decir “el mandadero”, también conocido como *Office Boy*.

¹⁸³ N. del A. Como paréntesis habría que decir que en la actualidad y con los criterios utilizados por los programas de derechos humanos, esta canción podría haber sido clasificada como inapropiada y propiciatoria de bullying, con lo que seguramente habría sido retirada de la radio.

¹⁸⁴ Consulta a la Embajada de Nicaragua en la ciudad de México 2012, sobre el término “ñajo”, (usualmente es un chico con labio leporino).

Todo ello compone una situación reconocible, porque la serie de sucesos contados en la canción crean un texto fácil de entender, y la melodía las hace digeribles por que tiene una tonadilla repetitiva que permite a todo aquel que escucha repetir la canción hasta popularizarla.

Para concluir este capítulo es necesario mencionar, que la música latinoamericana tomó rasgos de identidad al incorporar a su instrumentación acentos sudamericanos, caribeños o mestizos y destacar con sonidos de bombos, charangos, y guitarras que generalmente llevaban en sus letras un discurso de contenido social y libertario.

Sin embargo, aunque la misma historia de la música latinoamericana ha dejado en claro que el dolor y la rebeldía ante él son constantes, también queda asentado que el humor y sobre todo la risa, siempre han estado presentes gracias a su discurso puntual, crítico y mordaz.

Pero no es nada más reír por reír: es pensar y reflexionar, es saber comprenderse como producto de una identidad social - urbana, es saber que el humor también está presente y hay personajes destacados, Les Luthiers, Chava flores y Virulo, que contribuyeron a generar una corriente destacada de críticos musicales, identificados y comprometidos con su labor en la creación de la música humorística latinoamericana.

CAPÍTULO IV LES LUTHIERS

*“Mi intención es pasar la vida
junto a tí desde ahora
y si no toda la vida
por lo menos una hora.”
Le insistí tan dulcemente
que al fin dijo:
“Está bien, iré.
Mi marido hoy está ausente
es guitarrista en Les Luthiers.”
(Amor a primera vista)
(Bossa Libidinosa)¹⁸⁵*



4.1. La historia

Si uno ~~googlea~~ a Les Luthiers, encuentra 2, 710, 000 resultados relacionados a ellos, incluyendo la página oficial del grupo <http://www.lesluthiers.com/> (Consulta: Mayo 2012). En las páginas siguientes reconstruiremos la historia del grupo, basándonos en espacios biográficos existentes en sus páginas oficiales de Internet, en libros, en su discografía y en una entrevista que sostuvo el autor de esta tesis con Daniel Rabinovich, uno de los principales integrantes del grupo.

¹⁸⁵ Amor a primera vista, **Subtítulo/Género** Bossa libidinosa, Guitarrista y cantautor: Jorginho da Bahía, Sinopsis: El protagonista de esta historia muestra su éxito con las mujeres contando, a través de una bossa nova, lo que le ocurrió cierta noche en la que conoció a dos bellas mujeres en una reunión, **Número de registro**159**Año de estreno**2005, **Autor:** Les Luthiers. 2006, Vídeo "Los Premios Mastropiero", <http://www.youtube.com/watch?v=YnEJg5...> // <http://www.lesluthiers.org/verobra.php?ID=192> (Consulta: Mayo 2013)

En palabras propias de Daniel Rabinovich: Les Luthiers es una especie de error... histórico. Les Luthiers debió haberse llamado Pepe o Juan Carlos... y elegimos este nombre tan imposible y por otro lado que no tiene traducción al español... porque en la Real Academia creo que ponen Lutero (Óp. Cit)... Pero un luthier es un artesano de instrumentos en general... eh, y cómo nosotros hacíamos nuestros instrumentos nos pusimos "Los Luthiers"...

LOS y LUTHIERS era como una especie de choque entre el español y el francés o era Los Luteros o era Les Luthiers... Una vez que decidimos ponernos Les Luthiers, cerca de 1967... pasamos los siguientes 43 años hasta hoy explicando que quiere decir Les Luthiers... Primera parte de tu pregunta...

Respuesta, que es Les Luthiers... Les Luthiers es una institución soberbia, es una potencia que va muchísimo más allá de la sumatoria de nosotros cinco,... ni nosotros nos damos cuenta la potencia que es... Es un fenómeno extraordinario de la música, del humor y de la inteligencia... y para mí, es una enorme suerte, es una fortuna enorme haber caído ahí...

Uno puede caer en cualquier lado... ¿Por qué? Porque los que integramos Les Luthiers somos tipos inteligentes, unos tipos normales... Les Luthiers es una cosa absolutamente anormal, fenomenal...

Y una cosa más te digo, el último espectáculo se llama Lutherapia. Es un espectáculo en el que se halla un paciente, es un músico al que las cosas le van mal, un terapeuta que lo ayuda, y a lo largo de dos horas de excelente música y humorismo, la gente se muere de risa, y con el máximo tratamiento que se le puede dar al humor y a la música, es que ese personaje se cura y le va muy bien...

Yo creo que la Lutherapia no es un nombre casual, yo creo que Les Luthiers es una enorme terapia para los cinco tipos que estamos ahí [...] es poco peligroso, divertido y dulcemente inteligente y, como si todo eso fuera poco, está la música... Entonces yo realmente tengo un agradecimiento tan grande que no me puedo disociar... ¡No, yo tengo agradecimiento de estar ahí...!¹⁸⁶

4.1.1.- Quiénes son y quiénes fueron Luthiers

Es necesario saber quiénes son ellos hoy, ya que a lo largo de su historia desde su fundación han transitado por sus filas varios integrantes que por razones muy diversas han dejado a la agrupación.

Hablemos antes que nada de los integrantes que se ha mantenido unidos de manera constante. Ellos son:

¹⁸⁶ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Daniel Rabinovich de Les Luthiers En Buenos Aires, Argentina, (2010) para la tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos: "Sonamos Pese a Todo", El Humor en la Música Latinoamericana, Análisis de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo



Carlos López Puccio, nacido el 9 de octubre de 1946, en Rosario, Argentina, Casado, 2 hijos, Licenciado en dirección orquestal, director de coros, docente universitario. En sus palabras:

Soy de entre mis compañeros, el único que no ha sufrido tantos desvíos universitarios en el sentido tradicional. En efecto, mientras todos ellos llegaron a la música con exclusividad, después de un largo proceso de compartirla con sus respectivas carreras, yo sufrí un desvío tardío y comencé a compartirla con la ingeniería dos años después de iniciar mis estudios de Dirección Orquestal en la Universidad de La Plata. Finalmente y luego de larga lucha, regresé definitivamente a mi primer amor. Por esa feliz coincidencia de músico y luthier, soy de aquellos a los que menos cuesta mantener sus ocupaciones fuera del conjunto que, obviamente, son musicales. Así es como alterno mi trabajo en el conjunto con la docencia y con la dirección de mi coro favorito: Estudio Coral de Buenos Aires. Creo que mi caso es aleccionador para aquellos que piensan que de la música seriamente hecha no se puede vivir. Tienen Razón.¹⁸⁷



Jorge Maronna, nacido el 1º de agosto de 1948 en Bahía Blanca, Argentina, Casado, 2 hijos. Compositor y guitarrista. En sus palabras:

¹⁸⁷ Existen numerosas páginas que pueden ser consultadas internet, oficiales y extraoficiales, donde puede conocerse más ampliamente la trayectoria de cada uno de Les Luthiers. Sin embargo para este trabajo se escogió este resumen proporcionado por <http://usuarios.tinet.cat/rvb/luthiers/integ.html> (Consulta: Mayo 2012), página creada en marzo de 1996, cuando apenas había nada sobre ellos en Internet; actualmente la situación ha cambiado radicalmente y se puede encontrar mucha información.

Se han escrito tantas cosas sobre mi vida, que parece difícil agregar algo nuevo a esa enorme cantidad de información que continúa apareciendo en periódicos, revistas del corazón y enciclopedias. Me limitaré entonces a corregir algunos pequeñísimos errores de esas publicaciones: No nací en Shanghái (China) en 1895. Fue en Bahía Blanca (Argentina), algunos años después. No tuve veintisiete hijos sino dos, Pablo y Lucía. No recibí el Premio Nobel de Física en 1972. Tampoco fui bailarín del Ballet de la Opera de París. Mi formación es musical: compuse algunas obras de cámara y música para espectáculos teatrales. No fui uno de los hermanos Marx. Soy integrante de Les Luthiers desde su fundación.



Marcos Mundstock, nacido el 25 de mayo de 1942 en Santa Fe, Argentina, locutor profesional, redactor publicitario, humorista en diversas publicaciones. En sus palabras:

Nací en Santa Fe, no así en Buenos Aires, adonde me trajeron a los seis años. Quise ser abogado, ingeniero, aviador, cow-boy, benefactor de la humanidad, tenor de ópera, Tarzán, amante latino, futbolista y otras cosas más. Después le hice la corte a Ingeniería, novié con la redacción publicitaria, estuve casado con la radio y tuve algunas escapadas con el Teatro. Vivo con Les Luthiers desde su prehistoria.



Carlos Núñez Cortés, nacido el 15 de octubre de 1942 en Buenos Aires, Argentina, casado, dos hijos, Leonardo y Nathalie, Doctor en Química, concertista de

piano, compositor y arreglista, y varias veces premiado por partituras para obras de teatro. En sus palabras:

Tenía 19 años y cursaba mi segundo año de facultad, cuando una vez frente a un intrincado enunciado de análisis matemático (de esos descubiertos por sabios enemigos), pensé que lo recordaría con más facilidad si le acoplaba una melodía cantáble. ¡Así lo hice... y resultó! Claro que aquello sólo fue una pequeña trampita mnemotécnica. Pensé entonces si no podía ponerle música a todo un problema matemático. A todo un teorema, digamos. Entonces fui a mi biblioteca, desempolvé el Repetto, Linskens y Fesquet, ubiqué el teorema de Thales y le puse música. Al día siguiente les canté mi teorema a un grupito de locos lindos del coro de Ingeniería. Me lo festejaron. Así entré en Les Luthiers.



Daniel Rabinovich, nacido el 18 de noviembre de 1943 en Buenos Aires, Argentina, casado, 2 hijos, Notario, guitarrista, percusionista y cantante. En sus palabras:

Tengo una esposa, Susana, y dos hijos, Inés y Fernando. Me gustan (entre otras cosas) Bach, Verdi, Chico Buarque, Woody, la pizza, la nata con pan, el campo, el billar a tres bandas, el rugby, los autos, el Club Atlético Independiente, los perros Boxer y hacer fuego abajo de la carne cruda. Fui notario en una época. No me gustó estudiar. Tampoco me gustan la carne picada ni, paradojas de la vida del artista, los aviones. Nací en Buenos Aires, pero parte de mi infancia transcurrió en Mendoza y algunos de mis afectos están desperdigados por el mundo: España, Colombia, New York, México, Carlos Casares, Punta del Este... Amo a Les Luthiers. Lo integro desde su creación al igual que a I Musicisti; de vez en cuando (como hobby) toco con ellos. Puede decirse que soy un "bon-vivant". Y hasta puede que sea cierto.

En más de sus palabras, pronunciadas en entrevista para esta tesis, Daniel Rabinovich se define como

Un hombre de leyes, democrático, libre pensador... que tiene un enorme amor por la vida, pero fe en el humano... lo que incluye a ciertos animales... Un enorme amor por la naturaleza y un sentido del humor restringido pero presente... Digo restringido porque soy un hombre serio, vivo la vida y me preocupan muchas cosas... Pero tengo un buen sentido del humor en el sentido que puedo trabajar con el humor... utilizar el humor para comunicar... a la vez soy músico y a la vez soy actor.¹⁸⁸

En la formación previa antes de integrar Les Luthiers, Rabinovich habla cómo el bagaje cultural de su familia, influyó para convertirse en músico lo cual le dio una formación de vida.

A los seis años empecé a tomar clases de danza, porque mi hermanita bailaba, porque en mi casa había un piano, empecé a tocar el piano y, cuando tuve siete años, quise un violín.... mi mamá me trajo un violín que tenía [...] Siempre la música me ha apasionado. A medida que fui creciendo me fue apasionando otro tipo de música, el canto a voces, la música de cámara... sobre todo la música coral.

Sin embargo no se conformó con ser un músico más, ya que la música fue el vehículo que lo llevó a encontrarse con un abanico de posibilidades que pusieron ante sus ojos una alternativa profesional que no dejaría nunca.

En la post adolescencia entré a un coro universitario y ahí fue donde yo conocí la música coral... Fue un descubrimiento total. En ese grupo conocí a Les Luthiers y empezó lo que fue unir todas las cosas... Uní el baile, uní el aprendizaje de instrumentos, el canto y demás con un grupo de amigos y descubrí este juego que formamos hoy... en el que también aprendimos todos al mismo tiempo. Ya tenía yo una experiencia teatral mínima, antes de hoy, de hacer teatro creativo y me fue muy bien... pero realmente ahí fue donde aprendí... pero realmente ahí fue dónde nos desarrollamos.¹⁸⁹

Detengámonos un poco en otros integrantes del conjunto que sin embargo ya no están activos con la agrupación por diferentes motivos. Ellos son mencionados siempre en la historia del grupo; algunos de ellos son Luthiers itinerantes o invitados ocasionales.

¹⁸⁸ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Daniel Rabinovich de Les Luthiers en Buenos Aires, Argentina, 2010.

¹⁸⁹ *Ibíd.*

Entre ellos ocupan un lugar especial Gerardo Masana, fundador del grupo, Ernesto Acher, Roberto Fontanarrosa y *Carlos Iraldi*.



Gerardo Masana nació el 1º. De febrero de 1937 en Banfield, Buenos Aires y falleció el 23 de noviembre de 1973)¹⁹⁰. Fue nieto de catalanes emigrados a Argentina arquitecto, músico, fue el creador del grupo, y su influencia nunca dejó de ser patente en el mismo. Treinta años después de su muerte, instrumentos creados por él seguían empleándose en escena, y también incluso alguna obra en la que él había participado.

Criado en un ambiente donde la música, el teatro y la literatura eran parte de la familia, pronto sintió el deseo de participar en el Coro de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, donde conoció a los que luego serían integrantes de Les Luthiers.

Compuso las primeras obras (como la Cantata Laxatón), creó los primeros instrumentos informales (como el bass-pipe a vara), y en definitiva sentó las bases de lo que fueron y siguieron siendo Les Luthiers. Desde luego que en el desarrollo de una brillante carrera de décadas de duración del grupo sus integrantes siempre han mencionado que tienen una deuda de gratitud con Gerardo. Ello queda plasmado en el hecho de que en los programas de mano del grupo siempre figura su nombre como fundador del mismo.

Gerardo Masana murió de leucemia el 23 de noviembre de 1973. Su biografía queda perfectamente contenida en el libro *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*, que escribiera su hijo, Sebastián Masana, en 2004(Samper Pizano, 1992).¹⁹¹

¹⁹⁰ <http://www.taringa.net/posts/info/6704031/gerardo-masana- el-Equot flacoEquot -difunto-de-les-luthiers.html>
(Consulta: Mayo 2012)

¹⁹¹ Referencia tomada del libro -De la a la S" de Daniel Samper PizanoBs As 1992 y la página electrónica de Gerardo Masana <http://www.taringa.net/posts/info/6704031/gerardo-masana- el-Equot flacoEquot -difunto-de-les-luthiers.html>
(Consulta: Mayo 2012)



Ernesto Acher,¹⁹² nacido el 9 de octubre de 1939 en Buenos Aires, Argentina, graduado como arquitecto en la Universidad de Buenos Aires en 1964, llegó a Les Luthiers en 1971 para reemplazar a Mundstock, que se tomó un año sabático. Se integró a la parte musical, además de dar lectura a los textos de presentación de las obras. Se desvinculó del grupo en 1986,¹⁹³ habiendo compuesto gran cantidad de obras, entre las que destacan especialmente "Teresa y el Oso" y todas las obras de jazz a partir de "Manuela's blues". Ernesto se caracterizaba por su habilidad con los instrumentos de viento, aunque incursionó también en piano y otros. En 1987 llevó al disco sus bromas musicales (Juegos) en donde mezcla con humor músicas de distinto origen. Este disco, editado en EEUU, fue merecedor de varios premios.

¹⁹² http://www.videomaniaticos.com/comprar/ficha_actores.asp?id_personaje=16604 (Consulta: Mayo 2012)

¹⁹³ Según fuentes no oficiales pero difundidas por medio de pláticas y entrevistas, detrás de esa separación hay razones muy complejas y que implican asuntos financieros, artísticos, musicales y sociales. Los seis luthiers que quedaron desde la muerte de Gerardo eran todos grandes amigos, pero también cada uno con su ego (si no tuviesen "ego" no tendrían una profesión que implicara aplausos y que la gente fuera a verlos, y no hay nada malo en eso), y sobre cada obra, cada chiste, cada puesta escénica, había, y sigue habiendo, visiones distintas de cada uno sobre lo que debería ser. Ernesto tuvo muchos aportes creativos importantísimos, y son pocos los que saben que todas las piezas folclóricas de 'Don Rodrigo' las inventó él, así como varias piezas clásicas (Teresa y el oso, Cardoso en Gulevandia, Cuarteto Op 44, Entreteniciencia) y corales (como el 'Take Me Home' de Cartas de color). Les Luthiers fueron cambiando a un humor mucho más masivo con la entrada de Fontanarrosa al equipo creativo a finales de los setenta, y eso tuvo enormes ganancias y pérdidas: la informalidad iba desapareciendo y Les Luthiers iban dependiendo más de los instrumentos "normales" como el bajo eléctrico, la batería y los sintetizadores, y cada vez menos del bass-pipe, el calephone, el gom-horn da testa, etc. Dentro de las obras que dentro del grupo fueron "condenadas a muerte" están 'La gallinita dijo "eureka"', que después de 1980 nunca se volvió a interpretar pese a ser tan popular entre el público (mientras que 'Canción para moverse', que es popular pero no tanto, se metió como bis en muchos espectáculos posteriores), también "Cardoso en Gulevandia" que se quitó del repertorio tras el primer año, y la "Epopéya de los quince jinetes" que no se interpretó por fuera de Argentina. Eso afectó directamente a Ernesto, quien protagonizaba una de las obras y había escrito la música de las otras dos. También parece que hay una cuestión personal en medio de eso. Nótese que en los setenta las obras folclóricas las escribían Ernesto y Jorge juntos (El explicado, Si no fuera santiagueño, La bossa nostra - con Núñez), pero en los ochenta las empezó a escribir Ernesto solo (Añoralgias y Epopeya, ambas con letra de Marcos y Fontanarrosa), lo cual puede que refleje algo que ocurría a nivel personal entre ellos. Un detalle que fue sumando también es que Acher tuvo la idea de combinar la 40 de Mozart con el tango El Choclo, pero cuando le mostró eso a Les Luthiers a ellos no les causó ninguna gracia (algo un tanto irónico ya que una de sus mejores y más populares obras es Concerto Grosso...). Y así ocurrían cosas que les iban mostrando que ya era hora de buscar caminos separados. También intervinieron en la decisión la necesidad de resolver unas cuestiones personales y los consejos del psicoanalista del grupo, Fernando Ulloa, quien desde varios años atrás le había sugerido a Ernesto buscar otro camino. Fue una lástima pero también ha dado frutos positivos: la Banda Elástica fue maravillosa y Les Luthiers pasaron a crear cosas interesantísimas más humorísticas que musicales como "Radio tertulias" o "La comisión", así que de algún modo ambas partes salieron bien libradas. Eso sí, se re-nota la importancia que Ernesto sigue teniendo en Les Luthiers: su obra más popular hoy en día es la versión nueva de 'Pepper Clemens' (la cual la compuso Ernesto en 1983), e incluso varios de los integrantes del grupo tienen 'Teresa y el oso' o 'Don Rodrigo' como sus preferidas (ambas compuestas total o parcialmente por Acher), y el espectáculo que casi unánimemente eligieron como el mejor de su historia es 'Luthierías', en el cual Ernesto escribió o co-escribió gran parte de las obras (Marcha de la conquista, Añoralgias, Cuarteto Op 44, Papa Garland). Ni hablar de la poca cantidad de obras informales que han hecho desde entonces, y lo que dependen ahora de los media, cuando con Ernesto sí era 100% en vivo todo (salvo 'Rock del amor y la paz' y 'Cartas de color'). Pero, contrario a lo que muchos chismes dicen, ellos no se odian: Marcos fue a ver La banda elástica en alguna ocasión, Ernesto también fue a un par de espectáculos de Les Luthiers, y cuando por primera vez dirigió una orquesta en público tuvo a Carlitos Núñez como pianista, etc. <http://es.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090527083643AAyNLmr> (Consulta: Mayo 2012)

Al año siguiente, Acher formó La Banda Elástica, con la que realizó varias temporadas y giras, además de grabar tres discos y recibir más de quince premios.

En los años siguientes incursionó en la dirección orquestal, hizo radio, presentó su espectáculo unipersonal y dirigió una variedad de programas sinfónicos. Radicado en Chile desde el 2002, Acher ha continuado ligado a la música y al humor, destacando sus creativos trabajos en arreglo y dirección con varias orquestas chilenas, además de su trabajo con la agrupación Quorum de Concepción.



Roberto Fontanarrosa (1944 - 2007) nació en la ciudad de Rosario, Argentina, y él tiene un lugar especial en Les Luthiers ya que desde 1979, según la biografía de su página oficial de internet, "el Negro" Fontanarrosa¹⁹⁴ cumplió la misteriosa tarea de colaborador creativo dentro de Les Luthiers. Su función era la de tirar ideas y chistes, sobre algún tema en particular sin participar en las cuestiones musicales. Dentro del repertorio de Les Luthiers, Fontanarrosa participó activamente en las obras "La gallina dijo Eureka", "Canción para moverse", "Cartas de color", "Epopéya de los 15", "El sendero de Warren Sánchez", por nombrar algunas".

Además publicó una docena de libros de cuentos y 3 novelas.¹⁹⁵ También participó en casi todas las revistas argentinas con sus viñetas de humor gráfico y sus historietas. Fue el creador de personajes tan célebres como "Boogie, el aceitoso",¹⁹⁶ el gaucho "Inodoro Pereyra" y "Sperman", entre otros.¹⁹⁷

¹⁹⁴ <http://www.taringa.net/posts/videos/2060328/El-Negro-Fontanarrosa-Y-Les-Luthiers-Viceversa.html> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁹⁵ Entre los que se incluyen: 1981: Best Seller (las aventuras del mercenario sirio homónimo, 1982: El área 18, 1985, La gansada Libros de cuentos : El mundo ha vivido equivocado (1982) No sé si he sido claro (1986) Nada del otro mundo (1987) y Libros de cuentos: El mundo ha vivido equivocado (1982), No sé si he sido claro (1986), Nada del otro mundo (1987), El mayor de mis defectos (1990), Uno nunca sabe (1993), La mesa de los galanes (1995), Los trenes matan a los autos (1997), Una lección de vida (1998), Puro fútbol (2000), Te digo más... (2001), Usted no me lo va a creer (2003), El rey de la milonga (2005), 19 de diciembre de 1971 (2006), cuento incluido en el libro Once contra once. Cuentos de fútbol para los fanáticos del fútbol y Negar todo (Inédito).

¹⁹⁶ "Inodoro Pereyra" apareció a fines del 72 en Hortensia, en una historieta que parodiaba el mundo gauchesco. Fontanarrosa decidió continuar con el personaje, al principio con aventuras continuadas, para luego ir transformando la historieta en la versión definitiva que salía en Clarín, con episodios humorísticos unitarios. En ella, Inodoro, acompañado del perro Mendieta (más otros personajes, entre los cuales el principal era Eulogia, su mujer) está siempre en su rancho, campo de horizonte infinito y situación intemporal, donde recibe la visita de sorprendentes personajes, dando lugar a toda clase de reflexiones, muchas veces ligadas a la actualidad, con un increíble dominio del lenguaje y el humor cuadro a cuadro. En el mismo año nace Boogie, el aceitoso. Fontanarrosa le envió una historieta por carta a su amigo Crist, a Córdoba. Una parodia policial, ya que Crist era un seguidor del género. Este se la mostró a Cognini, director de Hortensia, y salió publicada tal cual. Boggie es un mercenario, un asesino a sueldo, insensible.

Otro personaje que no debe dejarse fuera de cualquier mención de Les Luthiers es Carlos Iraldi, creativo y constructor de instrumentos, entre ellos los instrumentos informales, por ello tiene un lugar muy particular en esta historia.

Carlos Iraldi, nacido en el barrio porteño de Barracas en 1920, fue, entre 1975 y 1995, el principal constructor de instrumentos de Les Luthiers. Médico y psicoanalista, a comienzos de los sesenta había conocido, en la casa del melómano Julio Kacs a algunos de los futuros integrantes de Les Luthiers, quienes lo llevaron a cantar al coro de Ingeniería. Pronto trabó una intensa amistad con Masana, por quien Iraldi profesaría siempre una gran admiración, a pesar de ser mayor que él. Iraldi colaboró con I Musicisti,¹⁹⁸ y luego con Les Luthiers. Su interés por la robótica lo llevó a

Historieta de humor negro, en absoluta políticamente incorrecta, presenta un Boogie racista, xenófobo, misógino, dispuesto a maltratar cualquier minoría. Violencia llevada al extremo, detrás el humor deja un regusto amargo por reflejar, por la exacerbación, formas de pensamiento existentes. Confiesa Fontanarrosa: "He recibido muchas cartas en contra Boogie, pero las más preocupantes eran las que me llegaron a favor. Eran una cosa terrible, tipos felices porque por fin llegaba alguien que les pegara a los negros y a las mujeres".

<http://www.historieteca.com.ar/Autores/fontanarrosa.htm> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁹⁷ Página oficial de Roberto Fontanarrosa <http://www.negrofontanarrosa.com/main.htm> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁹⁸ **I Musicisti**- Pocos meses después de la presentación de la "Cantata Modatón" en Tucumán, el cronista de la sección Columnas de la juventud, del diario *La Nación*, fue a entrevistar a aquellos jóvenes que tan buena impresión habían causado. En esa entrevista, el grupo reveló que acababa de adoptar el nombre de I Musicisti. -En esa época estaba de moda el conjunto italiano I Musici, que tocaba música barroca. Como nosotros hacíamos chistes, nos pareció gracioso el nombre", recuerda Daniel Rabinovich. I Musicisti estaba conformado por diez integrantes: Carlos Núñez Cortés, Raúl Puig, Guillermo Marín, Jorge Schussheim, Daniel Rabinovich, Marcos Mundstock, Daniel Durán, Jorge Maronna, Horacio López y Gerardo Masana. Un periodista les ofreció contactarlos con el dueño de un teatro, llamado Artes y Ciencias. Estaba ubicado en la calle Lavalle al 700, en el microcentro porteño. "¿Música? Sí, claro", fue el título del espectáculo con el cual el grupo abandonó su carácter amateur e ingresó al mundo del profesionalismo, el 17 de mayo de 1966. En aquel espectáculo, I Musicisti interpretaba la "Cantata Modatón", junto con otras obras, también compuestas por Masana, como "El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá", y la "Obertura Trágica Atlantic 3,1416". Gerardo Masana, con una peluca que había sido de su abuelo, improvisa un personaje dramático. Varios años antes, a comienzos de los años 60, Marcos Mundstock había creado un personaje: un misterioso compositor musical, al que había bautizado Freddy Mastropiero. En "¿Música? Sí, claro", se decidió utilizar ese personaje. Sin embargo, le cambiaron el nombre. Dado que Masana era el principal compositor musical del grupo, y había firmado la partitura de la "Cantata Modatón" como Johann Sebastian Masana, decidieron otorgarle ese nombre al personaje de Mundstock. "¿Música? Sí, claro" le dio a I Musicisti cierta fama de alcance nacional, y lo llevó a tocar en otras ciudades argentinas. En 1966, Maronna, Masana y Mundstock, junto con otros integrantes de I Musicisti, se subieron por primera vez al escenario del célebre Instituto Di Tella, como parte del elenco de *Mens sana in corpore sano*. La repercusión de ese espectáculo hizo que algunos integrantes de I Musicisti fueran convocados para participar en una obra en el Instituto Di Tella. Se llamaba *-Mens sana in corpore sano* y había sido compuesta por Carlos del Peral. La dirección estaba a cargo de Norman Brisky. Integraban el elenco la actriz Nacha Guevara y tres actores. -Era una obra teatral conformada por distintos sketches", explica el luthier Jorge Maronna. -En algunos aparecíamos de fondo, mientras que en otros interpretábamos algunas canciones y hasta actuábamos." A comienzos de 1967, Marcos Mundstock le elevó a Roberto Villanueva, el director del Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella, el proyecto de un espectáculo llamado "I Musicisti y las óperas históricas (IMYLOH)". Sobre la base de "Il Figlio del pirata", que constituía el eje central de la obra, Mundstock había añadido una historia más amplia, que incluía a personajes históricos como el famoso luthier Nicolás Amati, Antonio Stradivarius, Francisco I de Francia, Thales de Mileto y Segismundo Freud. Una de las primeras fotos de I Musicisti (1965) muestra a Carlos Núñez Cortés (tubofono parafínico cromático), Marcos Mundstock (gom-horn), Daniel Durán (cornetofono d'Amore) y Gerardo Masana (bass-pipe a vara). Guillermo Marín (yerbomatofono), Raúl Puig (manguelódica), Horacio López (serrucho), Jorge Maronna (el más joven del grupo, con 17 años, interpretando el contrachitarrone da gamba) y Jorge Schussheim. Están interpretando un fragmento del libreto de IMYLOH, donde se indica el momento en que se ejecuta el *-Teorema de Thales*" (compuesto por Carlos Núñez Cortés) que se transformó en una de las canciones más aplaudidas del espectáculo. A lo largo del espectáculo se interpretaban, además de la obra de Mangiagalli, distintas canciones, entre las que se destacó "Si tres o más", que más adelante adoptaría el nombre de "Teorema de Thales", compuesta íntegramente por Núñez Cortés, basándose en el enunciado del mencionado teorema. IMYLOH se estrenó el 8 de mayo de 1967, y fue un éxito. Las críticas periodísticas elogiaron ampliamente el espectáculo. Pese a ello, una serie de conflictos internos terminarían provocando la ruptura del grupo. "Era un conjunto muy heterogéneo", reconoce hoy Raúl Puig, uno de sus integrantes. -Era muy difícil conciliar decisiones y fijar un rumbo claro entre tantas personas." Las tensiones fueron en aumento y estallaron el 4 de septiembre de 1967, minutos antes de la función número 57 de IMYLOH. Luego de una fuerte discusión entre varios miembros del grupo, "Gerardo Masana, fundador, director y principal animador del incipiente pero exitoso conjunto entendió que, tres años después de que el asunto comenzara como un pasatiempo de camaradas, había llegado el momento del divorcio", señala el periodista Daniel Samper Pizano en su libro "Les Luthiers, de la L a la S" (Ediciones de La Flor). Por lo tanto, Masana se puso de pie y anunció que se retiraba del grupo. "Unos instantes de silencio y expectativa siguieron a las palabras de Masana. Entonces se escucharon voces conciliadoras que pretendían hacerle reconsiderar su determinación. Pero él ratificó que era una

crear, en 1979, a "Antenor". Este robot musical pesaba 80 kilos y estaba dotado de varios motores que le permitían desplazarse por el escenario y girar su cabeza. Poseía 13 cornetas con altavoces y una batería de tambores. Iraldi construyó, en colaboración con Núñez Cortés, los instrumentos más espectaculares de Les Luthiers, como "el órgano de campaña", "la mandocleta" y "la gaita de cámara" (Samper Pizano, 1992).

4.1.2.- La trayectoria del grupo

Todo comenzó¹⁹⁹ a principios de los años sesenta, en el coro de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires (UBA), dirigido por el maestro Virtú Maragno. Aquel coro, como todos los de la UBA, estaba abierto a estudiantes de cualquier carrera. Por aquella época, se desarrollaba en la Argentina una intensa actividad coral universitaria. Todos los años se realizaban festivales corales nacionales, que duraban una semana y representaban un importante acontecimiento cultural.

Era costumbre que, en el cierre de esos festivales, los estudiantes presentaban entremeses humorísticos.²⁰⁰ Un día, a comienzos de 1964, Gerardo Masana, un integrante del coro de Ingeniería, se presentó a un ensayo con un libreto y unas partituras bajo el brazo, una caja con pelucas y un sueño: poner en escena una opereta cómica llamada *Il figlio del pirata*, con música de Carlos Mangiagalli. La obra había sido estrenada en Madrid en 1883, y desde entonces, había pasado al olvido. El libreto era un cuadernillo de papel amarillento copiado a pluma y cosido a mano, que tenía más de 70 años, y que había traído desde Barcelona por el abuelo materno de Gerardo, un inmigrante catalán que había sido actor y director teatral. El argumento de la obra era muy divertido y satirizaba varios lugares comunes de las tragedias operísticas.

La intención de Masana era presentar esa obra en el cierre del Quinto Festival Nacional de Coros Universitarios, a realizarse en la ciudad de La Plata. El proyecto representaba todo un desafío. La parte lírica era exigente y los estudiantes deberían actuar, algo a lo que no estaban muy acostumbrados. Además, la puesta en escena incluía vestuario de época, escenografía y efectos especiales, como truenos, rayos y una burbujeante pócima venenosa. El entusiasmo con el que Masana se abocó a los preparativos, hizo que un grupito de coreutas lo siguieran sin vacilar. Finalmente, el sábado 26 de septiembre de 1964, la obra fue presentada, y tuvo una magnífica repercusión entre el público.

Por primera vez actuaron juntos en un mismo escenario Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés, Daniel Rabinovich y el propio Masana. Al año siguiente, lejos de dejarse intimidar por la súbita fama adquirida en el mundillo coral universitario, el

decisión irreversible. Se retiraría y se llevaría consigo sus instrumentos", narra Samper. "Casi en un solo movimiento se incorporaron otros tres músicos". Ellos fueron Marcos Mundstock, Daniel Rabinovich y Jorge Maronna, que, a los 19 años, era el más joven del grupo. <http://www.gerardomasana.com.ar/espectaculos/index.html> (Consulta: Mayo 2012)

¹⁹⁹ http://www.lesluthiers.com/frame_historia_60.htm (Sitio Oficial) (Consulta: Mayo 2012)

²⁰⁰ Entremés: *Del diccionario de autoridades, 1732, puede leerse: "Representación breve, jocosa y burlesca, la que se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para divertir o alegrar al auditorio."* http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=466 (Consulta: Mayo 2012)

–Flaco” Masana decidió doblar la apuesta, y compuso *la Cantata Modatón*. Ésta era una obra escrita al estilo de *La Pasión según San Mateo*²⁰¹ de Johann Sebastian Bach, pero con la letra tomada de la etiqueta de un laxante.

Masana propuso, además, que la interpretaran con una orquesta conformada por exóticos instrumentos contruidos por ellos mismos. –El Flaco” había dado el ejemplo al crear, con tubos de cartón, papel maché y las ruedas de un carrito, el *–bass-pipe a vara*”, instrumento que aún hoy, cuarenta años más tarde, sigue siendo empleado por Les Luthiers. Núñez Cortés, que por aquel entonces era estudiante de Química se entusiasmó con la idea y construyó el *–tubófono parafínico cromático*”, un instrumento de viento hecho con tubos de ensayo. Su afinación era tan precisa que, al escribir la partitura, Masana lo eligió para que llevara la melodía. Otros instrumentos desarrollados por aquel entonces, como *“el gom-horn”* y *“la manguelódica neumática”*, también son empleados hoy en día por Les Luthiers.

El debut tuvo lugar al cierre del Sexto Festival de Coros Universitarios, en la ciudad de Tucumán. Con la incorporación de Jorge Maronna, de sólo 17 años de edad, participaron en aquella obra cinco componentes que más tarde serían integrantes de I Musicist y posteriormente de Les Luthiers.

El resultado fue apabullante. Nadie esperaba semejante grado de creatividad y elaboración en un festival amateur. Esta vez el éxito trascendió más allá del ámbito universitario. Algunos periodistas dedicaron más espacio en sus comentarios a la *Cantata Modatón* que al resto del festival. Dijo el cronista de la revista *Confirmado*:

Hace un año habían cautivado a sus colegas cuando interpretaron una increíble ópera de Mangiagalli... Sin embargo, Modatón barrió con cualquier precedente. La cantata fue ideada por Gerardo Masana, y se inspira en el prospecto explicativo de un laxante... La composición química del remedio, sus propiedades, las indicaciones, sus efectos y la posología son tratados en forma precisa en la cantata... Los responsables de Modatón, opus No debe ser utilizado en caso de náuseas” debieron inclinarse ante el vendaval de aplausos que siguió a la interpretación.

La Cantata Modatón significaría, para el grupo liderado por Masana, su ingreso al profesionalismo. Pero aquellos jóvenes ni siquiera lo sospechaban.

El paso de Les Luthiers por –La Cebolla”²⁰² les abrió las puertas para ir a tocar al *café-concert* del mismo nombre, ubicado en la ciudad costera de Mar del Plata, que

²⁰¹ La PASIÓN SEGÚN SAN MATEO, de Juan Sebastián Bach (1685-1750), una experiencia estética y religiosa decisiva La segunda esposa de Bach, Ana Magdalena, confiesa en su Diario que su admirado Sebastián –así le llamaba- fue la persona más sensible a los valores religiosos que conoció en su vida, en la que pudo tratar a personas de alta espiritualidad. De esa profunda y sincera piedad surgieron sus dos inigualables Pasiones: la Pasión según San Juan (1724) y la Pasión según San Mateo (1729). Este tipo de música debe ser oída y vivida en el contexto para el que fue compuesta: los actos litúrgicos del Viernes Santo. Tuve el privilegio de experimentarlo por mí mismo en una tarde de Viernes Santo, en una iglesia evangélica de Munich. La Pasión según San Mateo fue considerada como una oración de contemplación y de súplica. No hubo aplausos, sino profundo silencio en todo momento, incluso durante el descanso. Consultar: http://www.riial.org/espacios/dpersona_doc14pm.pdf (Consulta: Mayo 2012)

²⁰² El 26 de noviembre de 1969 en el Café Concert “La Cebolla” se estrena Querida Condesa <http://www.leslu.com.ar/crono/cronoll.htm> (Consulta: Mayo 2012)

en los meses de vacaciones tenía una intensa actividad artística. Hacia allí se dirigieron Les *Luthiers*, dispuestos a conquistar al público de la llamada "Ciudad feliz". Pero aquella primera experiencia no fue muy buena. El creciente protagonismo de Les *Luthiers* irritó a la cantante Nacha Guevara²⁰³, otra de las figuras incluidas en la programación artística de La Cebolla. Una discusión hizo que Guevara agrediera a Marcos Mundstock con un vaso de vidrio. El episodio derivó en seis puntos de sutura en el rostro del *luthier*, y una condena para la agresora.

La década de los años setenta es conocida en algunos medios relacionados con el grupo como la década de Mastropiero.²⁰⁴ Inicia en el año 1970 cuando se producen cambios de suma importancia en Les *Luthiers*. El más importante es el salto que dan, pasando del ámbito del Di Tella a uno que estaba causando furor en esa época: los Cafés-Concert. En un bar equipado con un escenario y unas cuantas mesas y sillas se llevaban a cabo pequeños conciertos. Unos mozos llevaban y traían cafés.

El primer lugar de Les *Luthiers* en el ámbito del Café-Concert fue "La Cebolla", donde estrenaron el show "Querida Condesa: cartas de Johann Sebastian Mastropiero a la Condesa de Shotshot", en el año 1970. Y, si de novedades se trataba, en el programa de Les *Luthiers* aparecía un nombre desconocido: Carlos López Puccio.

Anteriormente, la persona encargada de leer en latín era la señora Clara de Rabinovich (sin parentesco con Daniel Rabinovich), pero al irse ella del conjunto el cargo de violinista quedó vacío. Carlos Núñez Cortés se acordó de López Puccio quien les fue presentado en 1966 y que había sido requerido tanto por Les *Luthiers* como por *I Musicisti* cuando se separaron, pero que no había aceptado esos ofrecimientos. Viendo esta como una gran oportunidad para probar de nuevo, Núñez lo invitó a participar como violinista de Les *Luthiers*. Pero no lo integraron al conjunto, sino que quedó en calidad de empleado. Con esto muchas posibilidades dentro del grupo le eran negadas: no tenían importancia alguna sus opiniones sobre qué obra hacer ni cómo hacerla. Cuando se trataban esas cuestiones, tanto Puccio como Mario Neiman (que ya estaba con ellos desde 1969) eran invitados a retirarse.

Para aquella época, el conjunto no gozaba de la fama de hoy en día. Por lo tanto sus actuaciones no eran tan concurridas. En la época de los Cafés-Concert, los *Luthiers* se paraban frente a la puerta del lugar para intentar tentar a algún peatón desprevenido a que entrara a ver lo que ellos hacían. Si hacemos algunos cálculos, podríamos decir que si los muchachos solamente hacían esto se morían de hambre. Por suerte la gran mayoría tenía su propio título y trabajo, que les daba de comer: Gerardo Masana era arquitecto de una cooperativa de viviendas; Marcos Mundstock era locutor de radio y redactor de textos publicitarios; Daniel Rabinovich tenía su despacho de abogado; Carlos Núñez fabricaba fármacos; Jorge Maronna trabajaba

²⁰³ Nacha Guevara (n. como Clotilde Acosta el 3 de octubre de 1940, en Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires), es una famosa actriz, cantante y bailarina argentina. Referente de la canción latinoamericana, la canción de protesta y la nueva trova, aun activa en el escenario musical, mayores referencias en <http://www.musicalizando.com/catalogo/biografia.php?Interprete=80> (Consulta: Mayo 2012) y <http://www.nachaguevaraweb.com/portal/> (Consulta: Mayo 2012)

²⁰⁴ <http://www.peseatodo.com.ar/historia/70/info.htm> (Consulta: Mayo 2012)

como guitarrista acompañante de conocidos cantantes y Carlos López Puccio dirigía coros, igual que ahora.

En 1971: fueron contratados para ir a hacer su show a un balneario de Mar del Plata durante las vacaciones. Durante los meses de enero y febrero de ese año, Les Luthiers presentaron el mismo show del año anterior en Mar del Plata. Lamentablemente aún eran desconocidos, pero su nombre comenzó a repetirse o escucharse de playa y playa. Además, la situación económica no era la deseada por ellos, ya que salía más plata de la que entraba.

Muchos Luthiers, para esta época, comenzaron a preguntarse si lo que estaban haciendo podía llegar a ser su trabajo de tiempo completo. El trabajo que les daría de comer por el resto de sus días. López Puccio y Núñez Cortés no abandonaron sus empleos, al menos por el momento. Mario Neiman renunció a Les Luthiers después de Mar del Plata. El que le siguió fue Mundstock, que decidió tomarse el año sabático, para decidir qué hacer en su vida y replantearse mejor las cosas.

Sin embargo, Masana sí estaba decidido a dedicarse de lleno a Les Luthiers, renunciando a su trabajo y abandonando la Arquitectura. Los otros dos arriesgados fueron Rabinovich, que decidió colgar su título de abogado y dedicarse a Les Luthiers y al billar a tres bandas, y Maronna, que abandonó el estudio de Medicina (recuerden que Maronna es el más joven de los Luthiers) y se empezó a dedicar de lleno a la música.

En el lugar de Mundstock entró Ernesto Acher, quien empezó a hacer la parte de locutor y escribió las introducciones del siguiente espectáculo, llamado "Les Luthiers Opus Pí". Junto con él, el 11 de Febrero de 1971 le ofrecieron a López Puccio el lugar de violinista del grupo, pero ya como parte de Les Luthiers y no sólo como empleado. López se arriesgó en lo que él llamó "una desventura, la bancarrota" y decidió unirse al conjunto. Cuenta la leyenda que al día siguiente López les presentó al resto la obra "Voglio entrare per la finestra", que sería una parte fundamental del show de ese año. Pero no fue el único nuevo en componer cosas: Acher participó en la composición aportando su "Manuela's blues".

El show "Les Luthiers Opus Pí" fue estrenado en Rosario con cambios otra vez. El show después también se representó en La Cebolla y otros lugares. Aparte de los shows, Les Luthiers fueron contratados para hacer canciones para publicidad, "jingles". Y, en Septiembre del mismo año, salió su primer placa sonora titulada "Sonamos, pese a todo", que se grabó a fines de 1970, por lo que en ella no participa Ernesto Acher.

A fines de 1971, los Luthiers ya tenían organizada una temporada de verano, por la cual Núñez Cortés (el único con un trabajo y un horario estricto) tuvo que pedir una licencia para ausentarse durante esa época. Su jefe, el Señor Martínez, le aconsejó dejar esos juegos de chicos y dedicarse a cosas más serias y con un futuro. Núñez, después de replantearse un poco, se dio cuenta de que su jefe tenía absoluta razón y, consecuente con ello, renunció a su empleo.

En Abril estrenaron el "Recital '72" (con el cual empezó una decadencia total a la hora de elegir nombres para los shows) en el Teatro Astral de Buenos Aires. Era la primera vez que tocaban en un teatro. Después el show continuó presentándose en "La Cebolla" y en el Teatro Margarita Xirgu.

En Agosto salió la segunda placa del grupo, que llevó por título el de la obra que los puso en el mapa en un principio: "Cantata Laxatón".

El 6 de Noviembre de 1972 Les Luthiers unió fuerzas con el Ensamble Musical de Buenos Aires y juntos hicieron el espectáculo "Recital Sinfónico '72", en el mítico Teatro Ópera. Compusieron 6 obras, de las que dos eran obras sinfónicas: "Concerto Grosso Alla Rustica" y "Concierto de Mpkstroff". Éste fue el primer recital sinfónico de Les Luthiers.

En 1973 se les presentó a los Luthiers la oportunidad de ir a Caracas, un lugar desconocido para todos, a probar suerte. Fueron y presentaron el "Recital '73", con tanta suerte que a la gente le gustó y excedió todas las expectativas. Eso les dio coraje para hacer más conciertos fuera del país. Y mientras más lejos mejor.

Al regresar de Caracas, se metieron en el estudio de grabación para grabar lo que después salió a la venta con el nombre de "Volumen 3". Mientras continuaban haciendo el Recital '73. Pero esas fueron las únicas noticias buenas del año.

En 1963, Gerardo Masana se casó con Magdalena Luisa Tomás, y en 1966 nació su primer hijo, llamado Sebastián en honor a Johann Sebastian Bach, uno de los ídolos de Gerardo. En 1968 Magdalena volvió a quedarse embarazada y Gerardo empezó a sentirse enfermo. Los médicos lo examinaron durante meses, pero nunca encontraron nada mal en él. Un psicoanalista sugirió que padecía un síndrome psicósomático que le transfería los trastornos del embarazo de Magdalena, argumento que desapareció, junto con el psicoanalista, cuando nació Ana y los malestares de Gerardo continuaban. En 1971, Gerardo fue internado para poder averiguar cuál era el problema. Poco tiempo después, al punzar la médula ósea, se dieron cuenta que Masana padecía de una variedad de leucemia que debilitaba sus defensas y le impedía producir glóbulos rojos. La enfermedad era grave e incurable. Masana, decidido a pesar de ello a participar de lleno en Les Luthiers, llegó a firmar contratos para volver a Caracas en 1974, y seguir luego a México y España. Él llegó a participar en la grabación del Volumen 3. Pero la enfermedad pudo más, y el 23 de Noviembre de 1973 Gerardo Masana falleció.

El golpe anímico fue muy duro para todos. Los Luthiers decidieron consultar a un psicoanalista para poder sobrellevar la situación, y desde entonces Magdalena y sus dos hijos son considerados parte del grupo a la hora de repartir los bienes. Muchos pensaron que no podían seguir porque Gerardo era el motor que impulsaba la máquina que eran Les Luthiers. Pero después de muchas consultas y charlas, decidieron seguir. Como bien dijo Carlos Núñez: "Gerardo dejó una semilla tan grande que no podíamos dejar todo allí, así que decidimos continuar".

Como ya habían arreglado el año anterior, Les Luthiers partieron a México a hacer algunas funciones de su nuevo show llamado Recital '74. Los recitales fueron en la Ciudad de México, Guadalajara y Puebla. Aproximadamente 6,300 personas los vieron en total en aquellas funciones. Teniendo en cuenta que eran casi desconocidos, es un excelente número.

Poco tiempo después se fueron a España, para la época de primavera. Allí, entre ciudad y ciudad (Madrid, Barcelona y Las Palmas), el número de espectadores creció considerablemente. Más de 15,000.

En Argentina también hicieron el -Recital '74". Bien se podría decir que los años 1973 y 1974 fueron los del gran crecimiento del conjunto. A partir de allí todo iría cuesta arriba. O sea, llegarían a los Estados Unidos.

En 1975 decidieron arriesgarse e ir a un recinto en el que entrara más gente, en el que se pudiera dar renombre al grupo: el Teatro Coliseo. Allí continuaron con las funciones del Recital '74. Para anunciar esta representación el 25 de Mayo sacaron una pequeña propaganda en los periódicos, y el 27 las entradas ya se habían agotado. Los shows fueron un éxito, y los Luthiers comenzaron a sentirse cómodos allí. El 1 de Junio hicieron el último show del Recital '74 y se fueron del Coliseo... por el momento.

El 2 de Julio estrenaron en el Teatro Odeón (que serviría de plataforma para los dos shows siguientes también) el -Recital '75". Éste es el espectáculo de Les Luthiers que posee la menor cantidad de obras, tan solo 5, pero la gente se rió lo mismo.

En 1976 los Luthiers decidieron que era hora de hacer una pequeña antología de obras, para que la gente que recién los empezaba a conocer viera algo de lo primero que habían hecho. El show se llamó -"Viejos Fracasos" y fue estrenado el 22 de Julio en el Teatro Odeón. Llevaba como subtítulo "lo peor de su repertorio 1970-1973". Una curiosidad del show fue que una de las obras era puesta por primera vez en escena. La misma era la "Epopéya de Edipo de Tebas".

En noviembre salió, a través del sello "Mastropiero Records" (único disco que saldría por este sello discográfico), el "Volumen 4", que contiene la gran obra "Teresa y el Oso", considerado por los Luthiers como la Biblia de los instrumentos informales, ya que allí aparecen casi todos los que existían hasta el momento.

Una curiosidad es que hubo dos versiones del disco. La primera es la que tuvo menos difusión, la tapa es muy normal, sin fotos y se puede leer el nombre del disco, el sello y las obras incluidas. En la parte de atrás se puede leer la siguiente frase: "¿Disco es cultura?" (Broma a la frase que aún hoy sigue apareciendo en algunos discos en la Argentina, donde se fomenta la compra de la música). Y, un poco más abajo, y en letras más pequeñas, se podía ver "El mejor regalo es un libro".

El show fue presentado hasta alcanzar mayo de 1977, época en la que salieron de gira, llegando, por primera vez, hasta Chile y Brasil. Cuando el show fue montado en las costas brasileñas (más específicamente en Curitiba, Sao Paulo y Porto Alegre) fue traducido por completo al portugués. No solo eso sino que también cambiaron algunas obras, muy probablemente porque era más fácil traducirlas y para que el chiste no se perdiera.

Ya de regreso, en septiembre, se estrenó el show *–Mastropiero que nunca*. En este show se produjeron nuevos cambios en el conjunto: dos de los más importantes fueron que los estrenos, de ahí en adelante, se harían cada dos años porque ya las giras eran demasiadas y no tenían el tiempo suficiente como para sentarse a escribir obras, como en los tiempos del *Café-Concert*; y que empezaron a utilizar la luz como una ayuda teatral, lo cual ayudó mucho en obras posteriores (un ejemplo: "Quien conociera a María amaría a María").

Además, empezando con este show, los Luthiers se instalaron ya en el Teatro Coliseo.

En 1978, Les Luthiers salió de gira con *–Mastropiero que nunca* por México, Venezuela, Uruguay y Chile. También, en la gira dentro de su país, visitaron Tucumán, Corrientes y Córdoba. Es en ese mismo año que los Luthiers llegaron a Rosario y descubrieron, con un poco de sorpresa, admiración y desagrado, al que terminó siendo un gran asesor creativo dentro del grupo: el "Negro" Roberto Fontanarrosa. A él le pidieron ayuda para el argumento de una película que Les Luthiers quería escribir. Y después, en el show, Les Luthiers hacen *–Muchas gracias de nada*. Era fácil ver al Negro en el programa como "asesor creativo".

En Mayo de 1979 salió al mercado el disco doble en vivo *–Mastropiero que nunca*. Al mes se estrenó en el Teatro Coliseo el show *–Les Luthiers hacen muchas gracias de nada*. Gracias a él Les Luthiers pudieron empezar con el pie derecho la nueva década.

Durante los años ochenta el conjunto realizó tres funciones inolvidables. La primera tuvo lugar en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center de Nueva York, el 2 de noviembre de 1980, con un espectáculo traducido íntegramente al inglés. La respuesta, tanto del público como de la crítica, fue altamente favorable. *El New York Times* escribió que tenían *–credenciales excepcionales*, y *Variety* señaló que el debut había probado ser *–un éxito hilarante*.

Por aquel entonces, Les Luthiers no tomaban muy en serio la posibilidad de tocar en el Teatro Colón,²⁰⁵ uno de los más importantes escenarios de la lírica mundial, a la altura de la Escala de Milán en Italia, Bellas Artes en México o el Carnegie Hall en Nueva York, ya que sólo está reservado para espectáculos de alto nivel cultural y es el

²⁰⁵ Teatro Colón [...] BUENOS AIRES | Martes 25 de mayo de 2010 José Vales / Corresponsal | El Universal18:46; Considerado uno de los mejores teatros líricos del mundo, a los 102 años de su inauguración, [...] Argentina logró recuperar una de las obras de su patrimonio cultural más dilectas y apreciadas, con "su gran defecto", la sonoridad, intacto. El mundo de la lírica, da las gracias. <http://www.eluniversal.com.mx/notas/683089.html> (Consulta: Mayo 2012)

máximo escenario artístico de la Argentina. El 1 de agosto de 1986 el público porteño se enteró, a través de una rueda de prensa difundida masivamente, de que Les Luthiers se presentaría, ese mes, en el mencionado teatro, donde interpretaría una recopilación de obras llamada *Recital Sinfónico 86*, a beneficio de la fundación "Convivir" de lucha contra la drogadicción. El 11 de agosto Les Luthiers se subieron a las tablas del Colón. Allí interpretaron cinco obras solos, y luego otras tres con la orquesta sinfónica del teatro: *–el Concerto Grosso alla rustica*, *–el Concierto de Mpkstroff* y la zarzuela náutica *“Las majas del bergantín”*.

La tercera función inolvidable que el conjunto protagonizó durante los años ochenta fue el lunes 26 de diciembre de 1988, en el marco del festival "Tres días por la Democracia", que se realizó al aire libre, en un gigantesco escenario montado en la intersección de las avenidas 9 de Julio y del Libertador. El objetivo era celebrar el quinto aniversario de la recuperación de la democracia argentina, junto con el cuarenta aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Dijo el diario *La Razón*:

Les Luthiers hizo su aparición, y en pocos segundos la risa iluminaba las varias decenas de miles de rostros. Debieron salir a saludar varias veces al público agradecido que no dejaba de aplaudirlos.²⁰⁶

Más de 50,000 personas presenciaron aquel espectáculo. Todo un récord. *Actuamos con pantallas de video a los costados*, dijo Rabinovich, quien añadió: *“fue un show que personalmente me encantó, aunque no transitaría ese camino. Lo nuestro no es para eso, si bien prefiero teatros grandes o mini estadios antes que reductos pequeños”*.²⁰⁷ Y López Puccio aclaró: *“lo que ocurre es que no podemos actuar en espacios tan grandes, porque nuestros espectáculos son muy teatrales, y al no haber transmisión directa, se pierden muchas cosas, aclaró”*.

Durante los años ochenta los logros continuaron. Les Luthiers siguió sumando países a sus giras, incorporando a Colombia, Paraguay, Perú, Cuba y Ecuador. En esta década presentaron cinco espectáculos: *Luthierías*, *Por humor al arte*, *Humor dulce hogar*, *Viegesimo aniversario* (la segunda recopilación del grupo) y *El reír de los cantares*. También lanzaron dos discos: *Muchas gracias de nada* (1980) y *el Volumen 7* (1983). *Humor dulce hogar* (1985) fue el último espectáculo que contó con la participación de Ernesto Acher, quien se retiró al año siguiente, poco después de la mencionada función en el Teatro Colón.

Los años noventa abrieron con una buena noticia: la publicación de un libro sobre la historia del conjunto. Se trata de *Les Luthiers de la L a la S*, del reconocido periodista y escritor colombiano Daniel Samper Pizano (Ediciones de La Flor, 1991). Gracias a este libro, pleno de fotografías, documentos y anécdotas, los fans pudieron conocer la génesis y los detalles de la trayectoria del conjunto.

²⁰⁶ http://www.lesluthiers.com/frame_historia_80.htm (Consulta: Mayo 2012)

²⁰⁷ *Ibíd.*

Les Luthiers estrenó en los noventa su segundo espectáculo de recopilación: *Grandes Hitos* (1992). Le siguieron *Unen canto con humor* (1994), *Bromato de armonio* (1996) y *Todo porque rías*²⁰⁸ (1999).

En 1994, un problema cardíaco de Daniel Rabinovich durante una gira por España motivó su momentáneo alejamiento del escenario. Tras barajar distintas opciones, se optó por contratar al músico y cantante Horacio Fontova como reemplazante durante algunas funciones.

En 1995, Les Luthiers sufrió una importante pérdida con el fallecimiento de Carlos Iraldi, por lo que asumió la representación de Les Luthiers Lino Patalano²⁰⁹, un reconocido productor artístico. Luego de la grabación de *Cardoso en Gulevandía* (1991), Les Luthiers optó por no grabar más discos y lanzar, en cambio, una completa colección de videos con espectáculos grabados en vivo. El primero fue *Mastropiero que nunca*, al que progresivamente se fueron sumando ocho títulos adicionales.

La irrupción del DVD permitió nuevas posibilidades, hasta entonces insospechadas. Gracias al minucioso trabajo de un equipo de traductores supervisado por Núñez Cortés, los espectáculos fueron subtítulos en francés, portugués, inglés e italiano -además de español- sin que los chistes y las letras de las canciones perdieran sentido y rescatando, de esta manera, el arte de Les Luthiers para la gente de habla no hispana.

Los Luthiers iniciaron el nuevo siglo con una novedad: la incorporación de "suplentes", que eventualmente pudieran reemplazar a cualquiera de los integrantes en caso de necesidad. La selección de los candidatos no fue nada sencilla. Los postulantes tenían que saber cantar, moverse sobre el escenario e interpretar distintos instrumentos. Finalmente, se eligió a Gustavo López Manzitti (quien se retiraría tres años más tarde) y a Horacio "Fato" Turano, cantante, pianista, saxofonista y compositor. Desde mediados de 2000, Turano ha viajado con Les Luthiers a todos los lugares en los que el grupo se ha presentado.

Tal como lo habían hecho casi 15 años atrás, Les Luthiers volvieron a tocar en el Teatro Colón; en esta ocasión, a beneficio del Collegium Musicum de Buenos Aires. Fue acompañado por la Camerata Bariloche.²¹⁰ El show, llamado *Do Re Mi Já!*, se

²⁰⁸ aprovechan el título del espectáculo para hacer un juego de palabras (**Todo por que rías/ Todo porquerías**), como es costumbre en el grupo.

²⁰⁹ Patalano inició su carrera en 1963, y desde 1970 produce espectáculos por su cuenta. Fue fundador de algunos de los primeros cafés-concert de la Argentina, y desde 1986 es el manager del bailarín Julio Bocca y del Ballet Argentino. Desde 1995, es propietario del célebre teatro Maipo. La lista de artistas internacionales que fueron producidos en la Argentina por Patalano incluye, entre otros, a Liza Minnelli, el American Ballet Theatre y Shirley MacLaine. Patalano dio un renovado impulso a la proyección internacional de Les Luthiers, que como consecuencia, desde mediados de los 90'as intensificó sus giras por España y las principales capitales latinoamericanas.

²¹⁰ Camerata Bariloche- En la primavera de 1967 un grupo de intérpretes que daban y recibían clases en el *Camping Musical de Bariloche* comenzaron a ensayar juntos dando nacimiento a la Camerata Bariloche. Su nombre remite a los orígenes palaciegos del género musical donde un conjunto reducido de instrumentos componían el ensamble, y al lugar que los agrupó. Ofreció su primer concierto el 17 de Septiembre de 1967 en el auditorio de la Biblioteca Sarmiento, en la ciudad de San Carlos de Bariloche, provincia de Río Negro con la dirección del Maestro Alberto Lysy, violinista argentino de prestigio y fama internacional. En 45 años de actividad La Camerata registró más de 30 discos en Argentina, Estados Unidos y Europa. Representó al país en las Olimpiadas Culturales de México y de Munich; En 1991 fue la única agrupación de América Latina que participó del concierto homenaje por el centenario del Carnegie Hall.

presentó un solo día, el 21 de agosto de 2000, y fue todo un éxito. Les Luthiers y los integrantes de la Camerata se sintieron muy a gusto. Tanto que se comenzó a planificar la idea de hacer una serie de conciertos en conjunto.

El proyecto pronto se transformó en realidad. El 7 de diciembre del 2001 se estrenó *El grosso concerto*. Los shows se representaron en La Plata, Mar del Plata y Punta del Este (Uruguay). Al año siguiente, se realizaron una serie de funciones en el estadio Luna Park de Buenos Aires. En 2004, una versión ampliada y mejorada de *El grosso concerto*, se presentó en seis ciudades españolas, con la Orquesta Filarmonía de Madrid.

La abrumadora demanda de entradas para los shows de Les Luthiers en la Argentina hizo que en 2004 el conjunto buscara un lugar de mayores dimensiones para sus temporadas en Buenos Aires. Así, cambiaron al Teatro Coliseo, que fue su "sede" durante casi 30 años, por el Gran Rex, con capacidad para 3,300 espectadores (casi 1.500 más que el Coliseo). La reacción del público superó las expectativas. Ese año hicieron 43 funciones.

Desde el momento mismo de fundación de Les Luthiers, el folklore estuvo presente en el repertorio del grupo. A lo largo de sus casi 40 años de existencia, interpretaron numerosas parodias de chacareras, zambas, gatos, payadas y triunfos. La trayectoria folclórica del conjunto tuvo un merecido reconocimiento en enero de 2005, cuando se presentó por primera vez en el 45° Festival Nacional de Folklore de Cosquín.²¹¹ Allí, 11,000 espectadores celebraron y aplaudieron la recopilación de canciones autóctonas que Les Luthiers prepararon para esa ocasión. Fue otra función inolvidable para todos sus integrantes.

En julio de 2005, Les Luthiers estrenaron *Los premios Mastropiero*, un espectáculo que, además de introducir algunos cambios en la tradicional estructura de los espectáculos del grupo, presentó un nuevo instrumento: "El alambique encantador".

Para el 2007, como festejo de sus 40 años, Les Luthiers inauguraron la "Expo 40 años" en la Recoleta de Buenos Aires. Ésta duró un mes y medio, y en ella donde se celebraron charlas de todo tipo, muestras especiales, proyecciones y culminó con un show multitudinario al aire libre.

El día domingo 18 de noviembre de 2007, Les Luthiers celebraron su cuarenta aniversario con un recital al aire libre con entrada libre y gratuita en la avenida Figueroa Alcorta y La Pampa (Capital Federal). Previamente, se había suspendido dicho recital por mal tiempo. Les Luthiers pudieron reunir más de 120,000 espectadores.

Mayor información, discografía y trayectoria en su página oficial <http://www.cameratabariloche.org.ar/historia/>
(Consulta: Mayo 2012)

²¹¹ Festival Cosquín de Música Folclórica, Córdoba, Argentina. (Anual, Les Luthiers se presentó en el año 2005)

El 22 de Agosto de 2008 estrenaron *Lutherapia* en el Teatro Astengo, de Rosario, obra que presentaron en Buenos Aires, en el Teatro Gran Rex, a partir del 5 de septiembre de 2008. Ahí presentaron por primera vez los Instrumentos “Thonet” y “el Bolarmonio”.

Actualmente, en el año 2012, Les Luthiers continúan actuando. Casi igualan, en antigüedad, a los Rolling Stones que este año cumplen 50 años de trayectoria artística. Hasta ahora no han dicho que no pretendan seguir vigentes en el gusto del público durante mucho tiempo más.

Así es Les Luthiers. Su obra suele parodiar, desde el lenguaje de la alta cultura hispanohablante, a esa sociedad que asiste a la ópera, a esa que se define conocedora de los grandes autores de la música culta que tanto conoce de música clásica que hasta puede fabricar instrumentos y tocar y cantar piezas clásicas o folklóricas de varias partes de América latina con gran profesionalismo, hasta en los instrumentos inventados por ellos; tan culta que maneja el lenguaje y los juegos de palabras en forma bastante magistral, tan culta que su identidad los define como élite, que ha dejado de pertenecer a un segmento determinado, para convertirse en una identidad absoluta, es decir en Lutheristas.

No son populares por naturaleza, porque su obra no se dirige a todo público, además ellos mismos se definen como “culturales por naturaleza” porque hacen de ese bagaje suyo una expresión de identidad muy especial, mezclada con la historia, el tiempo y la cultura, y siempre unificadas por el eje transversal del humor.

Desde ese marco, el lenguaje que utilizan, la forma en que manejan las expresiones idiomáticas son indisociables de su origen sociocultural, que podríamos decir que, desde el punto de vista de clase, se adscribe a una clase media culta y educada, y que desde el punto de vista étnico o sociocultural se adscribe a orígenes diversos entre los que forman el mundo argentino de los hijos de inmigrantes.

Así Daniel Rabinovich describe su humor:

*En mi caso personal el humor proviene de la vida real, de la actuación que implica el pasar por la vida real... ahí es donde yo me informo y desarrollo lo que yo creo... en cuanto a la composición humorística de las experiencias que a uno le molestan, que a uno lo enamoran, es de lo que uno se nutre, de lo que uno vive, de las películas que vio, de las obras de teatro... de los libros, de la cultura que uno va adquiriendo a lo largo de esto...*²¹²

Les Luthiers provienen de varios orígenes desde el punto de vista de los territorios y las culturas de origen, desde las que sus familias inmigraron a Argentina. Hay entre ellos judíos, italianos, españoles, cosa que imprime a su humor características argentinas típicas, o sea, de las mezclas de inmigrantes.

²¹² Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Daniel Rabinovich de Les Luthiers en Buenos Aires, Argentina, (2010) para la tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos: “Sonamos Pese a Todo”, El Humor en la Música Latinoamericana, Análisis de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo

Y desde todo ese bagaje parodian a la sociedad culta, pero no solamente a esa sociedad. También, desde su propio bagaje culto, a otros estratos sociales latinoamericanos, que se identifican más con la música popular y folklórica. Por eso parodian las zambas, las chacareras, los tangos, la bossa-nova, los boleros, los corridos y más.

De hecho parodian mucho de la cultura popular de varios países latinoamericanos que se identifica con tipos de música y estilos de letra a ellos asociada. También parodian a personajes de circo, a políticos, a empleados de gobierno... Y luego hasta trascienden las fronteras latinoamericanas; Por eso hacen la parodia de "yogurtu nge"; por eso hablan del chino o japonés que dice "si un amigo te inselta (sic) un puñal por la espalda no es tu amigo".

Son por todo ello un producto y un reflejo de Buenos Aires, una capital latinoamericana, pero que también es cosmopolita. Son el resultado de un humor muy particular del que los porteños no están exentos, que hace acopio de todo lo planteado en el capítulo II, acerca del chiste, la broma, la comedia, el gag, la sorpresa, la parodia y la sátira.

Les Luthiers trabaja su humor centrándolo muchas veces en características muy conocidas de la cultura popular latinoamericana, características que ellos saben que sus escuchas, que también pertenecen a ese ámbito cultural, entienden. El escucha latinoamericano se siente en efecto identificado con el espectáculo cuando escucha alguno de los géneros musicales regionales - el candombe, la milonga, el tango, el mariachi, el bolero, la chacarera, la zamba y otros tantos ritmos que dan vida al alma musical del continente- interpretados desde el escenario. Dice Daniel Rabinovich:

El humor universal (Sic.) se entiende en cualquier situación, el dibujo de Faulkner o las películas de Cantinflas que no apelan a una cosa puntual, sino el humorismo del personaje.

El humorismo de Les Luthiers [pertenece a ciertas] comunidades, como en el caso de Cantinflas. Les Luthiers tiene el idioma como cinto, como continente...

El humor universal (Sic.) [...] funciona de la misma manera en cualquier cultura, en cualquier lugar que se entienda la palabra. [...] en las películas de Woody Allen [...] está [...] el humor hablando de realidad, [...] de los problemas que tiene el ser humano, sobre todo desde una óptica acerca de la muerte, de la religión, de la sobre vida, etcétera, del judaísmo, toda la tradición que tiene... Y lo hace en inglés, hay que escucharlo para entenderlo, aunque se puede entender un poquito de lo que hace aunque sus películas estén dobladas al español...

En Les Luthiers es mucho más difícil, porque el humorismo del juego de palabras es muy difícil de traducir... Si hay un vehículo necesario que es el idioma español.²¹³

²¹³ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Daniel Rabinovich de Les Luthiers en Buenos Aires, Argentina, (2010) para la tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos: "Sonamos Pese a Todo", El Humor en la Música Latinoamericana, Análisis de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo

Les Luthiers ha creado su propio estilo, enmarcado por lo humano, lo crítico, lo satírico, lo irónico y lo social, en el que un conocimiento y una interpretación magistral de la música son la base de su existencia y de su identidad como grupo, el punto central de su expresión cultural.

Aprovechan las circunstancias y desde la misma introducción provocan la risa al satirizar con toda formalidad esa explicación para exhibir al personaje junto con sus deseos, sus motivaciones y sus pasiones.

Les Luthiers hace música y basa su creatividad en la palabra, si la palabra siempre. Dice Daniel Rabinovich: —.Les Luthiers es un fenómeno de la comunicación, es un soporte sin vigencia, al servicio de humor y de la música...”²¹⁴

4.2.- Johann Sebastian Mastropiero el Centro de Altos Estudios Musicales Manuela y los demás —compositores” de la obra de Les Luthiers

Este apartado se ha tratado con especial cuidado y se sustenta en diversas fuentes electrónicas que contienen historias y citas referentes a los autores, que ni los mismos Les Luthiers conservan, como ejemplo están los libros que ha escrito Daniel Rabinovich —Cuentos en serio” y —Silencio del final” de Ediciones de la Flor²¹⁵, a quien en la entrevista en Buenos Aires se le preguntó fuera de grabación por sus libros, y con sorpresa encontramos que están agotados y no es posible una reedición próxima.

Por ello estas notas pertenecen a esas páginas especializadas provenientes de España, Buenos Aires, Colombia y otros lugares donde Les Luthiers tiene seguidores fieles que conservan datos que ni los mismos integrantes poseen.

También se referencian los libros de Daniel Samper Pizano, que pueden consultarse en la bibliografía de este trabajo y se completan con las entrevistas recopiladas en torno a los autores que el grupo ha inventado para darle autoría a sus canciones y espectáculos.

Por último es conveniente hacer mención que todas las páginas referenciadas tienen como cualidad haber sido asesoradas en su momento por los mismos integrantes de Les Luthiers en diferentes eventos alrededor del mundo y ello corrobora la autenticidad de su contenido. Entre ellos el material recopilado proviene de la Expo Les Luthiers, Madrid, España 2010, 40 años, 5 décadas, 2 siglos celebrada en el Teatro Fernán Gómez. Centro de Arte – Sala de Exposiciones se realizó en Marzo de 2010.²¹⁶

²¹⁴ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Daniel Rabinovich de Les Luthiers en Buenos Aires, Argentina, (2010) para la tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos: —Sonamos Pese a Todo”, El Humor en la Música Latinoamericana, Análisis de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo

²¹⁵ Ediciones de la Flor, Editorial visitada físicamente durante la estancia de Eddie Eynar en Buenos Aires, Argentina de Junio 2010 a noviembre 2010, en su dirección Ediciones de la Flor SRL - Gorriti 3695, Buenos Aires., en la cual se buscaron algunos títulos utilizados en este trabajo y no se encontraron recién editados y ya estaban agotados, estos posteriormente se encontraron en Internet , en saldos o en otros países, Venezuela, Chile, España, México.

²¹⁶ Referencia Expo Les Luthiers: http://www.lesluthiers.com/expo_lesluthiers/index.html (Consulta: Mayo 2012)

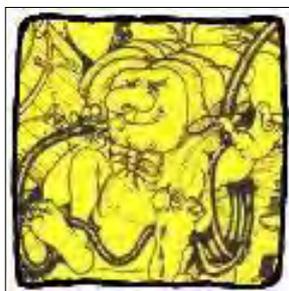
En 1970 Les Luthiers ingresó al circuito porteño de cafés-concert, con *Querida Condesa: Cartas de Johann Sebastian Mastropiero a la condesa de Shortshot*. Aquel espectáculo, presentado en el café-concert “La Cebolla” significó la incorporación definitiva de Mastropiero al repertorio del grupo.

El personaje había sido parcialmente creado en 1962 por Marcos Mundstock, quien leía su biografía en fiestas del coro y otros eventos informales. Lo acompañaba con el piano Rodolfo Melín, otro integrante del coro, hoy fallecido. Freddy Mastropiero fue su primer nombre. “Le puse Mastropiero porque sonaba medio mafioso”, explica Mundstock en *Les Luthiers de la L a la S*. “Freddy porque tenía un sabor gracioso antes del apellido italiano”. (Samper Pizano, 1992)

A comienzos de 1966, cuando I Musicisti comenzó a preparar su primer espectáculo y notó que las obras que tenía no alcanzaban para conformar un show entero, surgió la idea de resucitar al personaje de Mundstock. Pero entonces le cambiaron el nombre, y lo bautizaron Johann Sebastian Masana, apodo con el cual Gerardo Masana –autor de todas las canciones de que disponían hasta el momento– había firmado la *Cantata Modatón*. Años más tarde, cuando Les Luthiers decidió incorporar al personaje a sus espectáculos, le volvieron a cambiar el nombre, debido a que Masana ya no era el único compositor del grupo. Decidieron entonces bautizarlo con su nombre actual, Johann Sebastian Mastropiero.

4.2.1.-Johann Sebastian Mastropiero

Vida y Obra (en ese orden)



No se puede hablar o escribir de Les Luthiers sin sus inigualables personajes, esos que presumen de ser autores de sus obras, cantatas, boleros, chacareras, serenatas, tangos y gran variedad de creaciones interpretadas por los múltiples conjuntos que dan vida a la esencia de Les Luthiers.

Este espacio dedicado al gran compositor ficticio Johann Sebastian Mastropiero, se apoya principalmente en las referencias cibernéticas de dos páginas dedicadas al autor, ellas son <http://www.mastropiero.net/> (Consulta: Mayo 2012) y <http://www.leslu.com.ar/mastro/biojsm.htm> (Consulta: Mayo 2012) Por considerar durante la investigación que son las más apegadas y documentadas, sobre el principal autor creado por Les Luthiers.

Johan Sebastian (así pronunciado, sin acento en la á, para que suene más austriaco, aunque en realidad suena más porteño) Mastropiero, es una referencia ineludible a Johan Sebastian Bach, y eso podría suponer una fatuidad, ya que compararse con un genio de la música clásica, se prestaría a interpretarse como una irreverencia cultural.

Sin embargo, con el buen humor que caracteriza al grupo, la concepción de Johan Sebastian Mastropiero, es una idea que ha sostenido la identidad de toda su obra, incluso de sus andanzas por el mundo y de su legado, cuando decide crear el Centro de Altos Estudios Manuela, que da pié para que sus estudiantes desarrollen sus obras y con ello se amplíe el espectro creativo del grupo.

Así Johann Sebastian Mastropiero se convierte en el pilar creativo de Les Luthiers y para ello al igual que en otros apartados de este trabajo, se ha recurrido a la investigación empírica, fuentes electrónicas, investigación bibliográfica y está sustentada por el buen humor que le da vida a sus obras.

El célebre compositor Johann Sebastian Mastropiero nace un 7 de febrero, pero no se ponen de acuerdo respecto del año ni aún del siglo. Del mismo modo, diversos países se disputan su nacionalidad sin que hasta el momento ninguno de ellos haya transigido en aceptarlo. Tampoco se conoce la fecha exacta de su muerte; y ni siquiera si murió o no. Aún su nombre de pila, Johann Sebastian, es materia de discusión ya que también fue conocido por otros nombres: Johann Severo Mastropiano, Klaus Müller, Peter Illich, Wolfgang Amadeus, etcétera. Por ejemplo, firmó su tercera sinfonía como Etcétera Mastropiero. En verdad, lo único que se sabe con certeza sobre Mastropiero es que en el Viernes Santo de 1729, la Catedral de Leipzig fue testigo del estreno de una Pasión según San Mateo que, definitivamente, no le pertenece.

Familia y allegados: sobre el padre de Mastropiero es muy poco lo que se sabe, sólo que durante un tiempo mantuvo comunicación con su hijo es a través de cartas. El padre de Johann Sebastián conocía las interpretaciones musicales de su hijo y quizás por eso decidió mantenerse ausente. Johann Sebastian tiene en Nueva York un hermano gemelo y mafioso de nombre Harold que explotaba un sórdido local en el que funcionaban un cabaret clandestino, un salón de juegos prohibidos y un centro de apuestas ilegales. Y también un almacén. Su esposa (la de Harold, claro) entre otras cosas, se llamaba Margaret. Se sabe que tuvo una tía de nombre Matilde que fue (¿honrada?) con el Cuarteto Opus 44.

Cabe mencionar también a Teresa Hochzeitmeier. Fue su nodriza, con la cual durmió hasta los 26 años y en quien se inspiró para componer el cuento sinfónico "Teresa y el Oso". Años más tarde tomó a su servicio a una gitana de nombre Azucena y adoptó a su hijo (de la gitana) y fue llamado Azuceno Mastropiero con quién compuso varias obras, entre ellas "Il sitio de Castilla". Pero es sabido que durante su largo y tumultuoso romance con la condesa Shortshot (tiro corto) Mastropiero tuvo de ella variada descendencia, aunque nunca quiso reconocer a los niños. Lo que sí hizo fue darles nombres y apellidos que permitieran adivinar su origen.

Así tenemos a: Patrick Mc Kleinschuss, Giovanni Colpocorto, Rafael Brevetiro, Mario Abraham Kortzclap, Anatole Tirecourt y Johnny Littlebang.

(Todos los apellidos significan, en distintos idiomas, "golpe o disparo corto")

Conocimientos musicales: su primer maestro de música fue el maestro de capilla, un obeso sacerdote que había dejado los hábitos y no se acordaba dónde. A los 23 años, Mastropiero comenzó a tomar clases de música con Franz Schutzwarg de tan solo cuatro años de edad. El profesor Wolfgang Gangwolf también fue maestro de Mastropiero, durante la época de su composición de la opereta rusa.

Sus Viajes: Mastropiero recorrió varios países, lamentablemente también allí componía música. En uno de sus viajes a la Unión Soviética, Mastropiero trabó extraña relación con una robusta barrendera capataz, de nombre Natasha Frotalaeskoba. En las heladas noches de Ucrania, Mastropiero solía cantarle delicadas canciones de amor, entre ellas (entre las canciones) "Oi Gadóñaya". Durante su estadía en Viena, Mastropiero se enamoró de la archiduquesa Úrsula von Zaubergeige, cuyo Edipo reflató. También emprendió una gira por Europa. Principalmente en París tomó contacto con las últimas novedades musicales, gracias a la amabilidad de una hermosa dama: Madame Petitcoup. Viajó varias veces a los Estados Unidos, primero a ver su hermano Harold y también para componer música para cine. Conoció Praga, cuando compuso para el matrimonio Von Lichtenkraut. Siendo ya un compositor consagrado realizó un viaje al Medio Oriente, a la capital de las frías regiones montañosas de Arabia, la mítica ciudad de Uf-Que-Brr y también a las calurosas regiones de Uf-Al-Sudar. Se sabe también que vivió en Roma, en París y que también visitó Buenos Aires donde compuso algunos tangos en un local de los bajos fondos. También fue músico en El Vaticano.

Trabajos: Mastropiero trabajó durante un tiempo como músico oficial del Gobierno de la República de Banania y en la Corte de Mantua. Además muchas de sus obras fueron por encargo como *El Beso de Ariadna*. También compuso muchas canciones para varias series televisivas y para el Estudio de cine "Skinny Walrus", entre otros. Pero su aporte más importante fue dirigir el Centro de Altos Estudios Musicales Manuela.

Entre sus amantes más conocidas figuran: la Condesa de Shorshot; Beatrice Corsini; la duquesa Sofía von Stauben; la duquesa de Lowbridge, su hija, Genoveva y su nieta, Matilde; Gundula Von Von Lichtenkraut; la archiduquesa Ursula von Zaubergeige; La robusta barrendera capataz de nombre Natasha Frotalascova; Teodora Fluckweidel; Henriette Leforquière; la Bailarina Sue Ann Morgan; la gitana Azucena (madre del único hijo que lleva su apellido); la bella muchacha Elisabeth, a quién dedicara una sonata.

Otros datos: A Mastropiero se lo nombra por primera vez en el programa de TV "Todos somos mala gente" (1968) pero recién en 1969 Mastropiero se torna el eje central del Recital de Les Luthiers "Querida Condesa: Cartas de Johann Sebastian Mastropiero a La Condesa De Shortshot". Ocho años más tarde, vuelve Mastropiero a ser título de espectáculo en "Mastropiero Que Nunca" (Argentina, 1977) y en el 2005 se entregan los premios en su honor, "Los Premios Mastropiero". Johann Sebastian fue llevado dos veces a escena: la primera vez fue en la sonata a la carta "Para Elisabeth" en el espectáculo "Bromato de Armonio" (Argentina, 1996). La segunda vez fue en el tangum, "Gloria de Mastropiero" en el espectáculo "Todo Por Que Rías" (Argentina, 1999) Las dos veces fue representado por Marcos Mundstock.

Al momento hay dos imágenes oficiales de Mastropiero: la primera, que aquí se reproduce, se puede observar en la tapa del disco "Sonamos, Pese a Todo (Recital Mastropiero)" de 1971, pertenece al artista Amengual, en donde se ve al compositor en una cama, con el gom-horn natural y el dactilófono (máquina de tocar) escribiendo partituras con el pie, acompañado de cinco mujeres desnudas que tocan el Cello *legüero*, el *Bass pipe*, el *Tubófono parafínico cromático (flauta Bunsen)*, el *Latín (violín de lata)* y el *Yerbomatófono d'amore* (imagen que representa la introducción en vivo de "El polen ya se esparce por el aire"). La segunda pertenece a la portada del libro *Los juegos de Mastropiero*, de 2007, perteneciente al artista Leandro, diseño que fue modelado por Horacio Gatto. También hay otras imágenes de Mastropiero que se incluyen aquí, pertenecientes al autor de esta web.

Nota: Aunque no hay ninguna certeza de la autenticidad de todos estos datos, ya que fueron extraído de la biografía de Mastropiero, que, como bien se sabe, no es otra cosa de una copia textual de las memorias del compositor Günther Frager. Recopilado por: Leandro Devecchi (Luthierólogo)²¹⁷

Sin embargo, Johan Sebastian Mastropiero no es el único que aparece como compositor de las obras de Les Luthiers, entre ellos destacan otros autores ficticios que se han integrado al universo de Les Luthiers, entre ellos están:

- Cantalicio Luna El folklorista Cantalicio Luna vio la luz en la provincia de Buenos Aires... a los dieciocho años, la madrugada en que llegó de Santiago del Estero, donde había nacido. Claro vio la luz, la luz... Cantalicio, de joven, supo ser arriero. Después se olvidó. Después se puso a vender botas de potro; pero no vendió ninguna porque los potros andaban descalzos. En la guerra contra los indios, durante la conquista del desierto, Cantalicio recorrió los fortines con su guitarra cantando, entreteniéndolo a la tropa; esto le valió el agradecimiento... de los indios. Cantalicio es el autor de "El explicao"²¹⁸
- William Shakehands. Dramaturgo, poeta y actor inglés, recordemos, mediante la reproducción de un fragmento, -el Drama Enrique VI: la escena séptima del cuadro tercero del acto primero": -*El Rey Enrique VI*

²¹⁷ Leandro Devecchi (Luthierólogo)", actual administrador de la red <http://www.leslu.com.ar/leandro/leandro.htm> (Consulta: Mayo 2012), poseedor de material incontable sobre el grupo cuya experiencia ha destacado entre otros por conocer de cerca a los integrantes de Les Luthiers, se asume como todo un conocedor y fanático del grupo. En sus palabras: Esta web nacida el 19 de julio de 2006, es hija de la web "Todo sobre Les Luthiers" y nieta de "La página de Lelutié". Así que bajo diferentes formatos y mucho material nuevo, se podría decir que estoy difundiendo la obra de Les Luthiers en internet desde el año 1999 aproximadamente. La revelación de Les Luthiers me llegó a los 15 años, en 1990, cuando mi amigo Martín, me hizo escuchar los vinilos de "Sonamos, Pese a todo", "Vol.3" y "Vol.4", desde aquella tarde hasta hoy me han pasado muchas cosas relacionadas con Les Luthiers (y todas buenas!!!)(Op. Cit.) ¿Por qué esta web de Les Luthiers? Porque tengo mucho material y sería una pena no compartirlo. Porque Les Luthiers me enseñó sin proponérselo, una forma de trabajo (me he convertido en humorista de salón -incluso a veces me pagan y todo-). Porque me dio la posibilidad de conocer gente maravillosa que se han convertido en amigos. (Marcelo, los Carlos, Cristian, los Sebastián, Vicente, Lalo, Daniel, "Las tías y primas del viejo continente", son sólo algunas personas entrañables que conocí por el hecho de gustar de Les Luthier). Esta web no estaría "online" sin Carlos "Chuchurex" Martínez. Debo agradecer también a Seba Padilla por las imágenes de los '70 y algún que otro material y a los Luthiers de la Web por algunas de las imágenes de los instrumentos. A Hugo Domínguez y Sebastian Masana por cederme imágenes de sus respectivas webs (el resto lo escané y lo demás... bueno "por ahí"). Tampoco omitiré el nombre de Carlos Núñez Cortés que, siempre que ha podido, ha hecho posible que un ignoto dibujante de City Bell, colabore de alguna manera con Les Luthiers (entre otras tantas cosas). 18 de Julio de 2006.

²¹⁸ Video del espectáculo -Mastropiero que nunca" <http://www.lesluthiers.org/main.php>

*ha rezado la novena en su cuarto y después de unos segundos atraviesa la quinta.*²¹⁹

- El noruego Sven Kunsen, *–El Payo Kunsen*, *“Un gran investigador de nuestro folklore, un hombre del norte”*. *Arqueólogo, musicólogo, viajero infatigólogo.*²²⁰

Y también hay otros que aparecen en los espectáculos de Les Luthiers y que no pertenecen al prestigioso Centro de Altos Estudios Manuela (Ver 4.2.2.). Por ejemplo Maximiliano Robirosa, *–El compositor mexicano Maximiliano Robirosa descubrió la música siendo un niño apenas. Algunos opinan que para ese entonces la música ya había sido descubierta. Su padre envió a Maximiliano al conservatorio de un célebre músico, descendiente de los antiguos aztecas, el maestro Robustiano Quetalpepetocatealco, autor de la –Serenata Mariachi”*.²²¹

Pero es finalmente Mastropiero quien, aparezcan los otros compositores o no, acompaña todos los espectáculos de Les Luthiers, en los que es mencionado como el compositor por excelencia del grupo, y, al cabo de los años de popularidad, la sola mención de su nombre en cualquier espectáculo de Les Luthiers despierta una oleada de risas entre la platea.

4.2.2.- El Centro de Altos estudios musicales Manuela²²²

Es importante considerar en este apartado la posibilidad de respetar la obra íntegra del grupo, ya que en muchos casos explicarla o trata de referirla, podría romper la intención humorística del texto. Por ello aunque la cita pueda parecer muy larga, esta debe conservarse para recrear el ambiente y la dinámica en a intención del grupo, como en este caso donde se describe al entro de Altos Estudios Musicales Manuela, una vez más se ha recurrido a fuentes electrónicas de coleccionistas, tomando como base empírica su trayectoria como coleccionistas y escritores de web sobre la obra de Les Luthiers y sus personajes.

“Luego de la separación de su querida Condesa Shortshot, Johann Sebastian Mastropiero sintió que la inspiración escapaba de su mente. Sintió que comenzaba para él un difícil período de pobreza musical y de la otra. Es por esta época en que a Mastropiero lo persiguen la carencia de ideas y las compañías grabadoras de discos. Pero él, consciente de su total impotencia creativa, toma 3 decisiones fundamentales: aceptar el cargo de Superintendente Musical de la comuna, dedicarse a la crítica musical y dirigir un conservatorio. Es tal su falta de inventiva en esta época de su vida que, no ocurriéndole nada mejor, decide bautizarlo Centros de Altos Estudios Musicales “Manuela”, en honor a la portera de la vieja casona donde comenzó a funcionar”.

²¹⁹ <http://www.lesluthiers.org/main.php> (Consulta: Mayo 2012)

²²⁰ *Ibíd.*

²²¹ DVD Video Viejos Fracasos, 1977, consulta sólo canción en youtube <http://www.youtube.com/watch?v=9r4SmVVwfo8> (Consulta: Mayo 2012)

²²² Recopilado por: Leandro Devecchi (Luthierólogo). <http://www.leslu.com.ar/mastro/manuelajism.htm>

Alumnos más destacados del Manuela:

- Giovanni Colpocorto fue alumno de Mastropiero en el Centro de Altos Estudios Musicales Manuela. Más aún, fue el discípulo preferido del Manuela desde toda la época que va desde su fundación hasta la llegada del segundo alumno inscripto. A Colpocorto pertenece la ópera Leonora o El amor con juglar, cuyo fragmento más conocido es el aria de tenor: "Voglio entrara per la finestra". También fue el encargado de dirigir los ensayos de la suite "Los Noticiarios Cinematográficos";
- El sevillano Rafael Brevetiro, por encargo de Mastropiero compone una obra para el gran concierto de homenaje al segundo centenario del descubrimiento del compás de dos por cuatro. Brevetiro compuso y estrenó en el Manuela "Oda a la Alegría Gitana", scherzo para solaz y esparcimiento;
- Uno de los fenómenos más curiosos de la historia del Manuela fue el paso por sus aulas del desconcertante Johnny Littlebang, músico de color negro, muy afecto a la goma de mascar. Littlebang con sus poderosas manos, extraía del piano curiosas sonoridades. Estuvo a punto de romper los cánones del Manuela y los tímpanos de Mastropiero. Además cursó estudios en la Music University de Alabama y una vez segregado con el título de "Master of Arts", se ganó la vida tocando el piano en un prostíbulo de Harlem donde, entre otras, las pasó muy negras. Littlebang compuso "Tristezas del Manuela", Op.12, también conocido como "Manuela's blues";
- Mario Abraham Kortzclap, se destacó en el Manuela por ser un joven de ademán cadencioso y por tener una verdadera pasión por todo lo que significara suburbio arrabal y malevaje. A él pertenece "Pieza en forma de tango", Op.11, también llamada "Miserere";
- Patrick Mc Kleinschuss, personaje por cierto enigmático, cuyas características personales daban origen los más contradictorios comentarios, por ejemplo se sabía que cierta vez que le encargaron componer un aria de bravura, para bajo y banda militar, solo extrajo de su imaginación un delicado madrigal para soprano y arpa; y hasta corría una versión en el sentido de que Patrick en realidad era alemán, pero que había adoptado la nacionalidad escocesa por sus particulares convicciones en materia de indumentaria; A Mc Kleinschuss pertenece la "Romanza Escocesa sin palabras", Opus 4, obra de carácter autobiográfico, ya que Mc Kleinschuss era un gaitero romántico, escocés y mudo. O es lo que se piensa;
- El Coronel músico Nepomuceno De Alfa acudió al Centro de Altos Estudios Musicales Manuela a perfeccionar sus conocimientos. De Alfa. Bajo la directa supervisión de Mastropiero, compuso la marcha patriótica "Ya el sol asomaba en el poniente"; Otro alumno del Manuela fue Rudesindo Luis Santiago, autor de "Si no fuera santiagueño" también conocida como "Chacarera de Santiago";
- El compositor eslavo Sergei Dimitri Mpkstroff autor del "Concierto para piano y orquesta" Opus 57 en Re menor (mayormente), también fue alumno de Mastropiero;
- Dorival Lampada, músico "prolijito" del Brasil, conocido popularmente como Lampinho, perfeccionó sus dotes en el conservatorio municipal de Río de Janeiro bajo la experta vigilancia de Caetano Soares y otros dos policías. Luego realizó un seminario

en el Centro de Altos Estudios Musicales Manuela, durante cuyo transcurso y como obra de tesis compuso "La Bossa Nostra";

- Aunque la obra quizás más representativa del "Manuela" sea la que los alumnos del último curso, quienes compusieron en forma colectiva el vals inspirado en Chopin intitulado "El vals del segundo".

Nota: Aunque no hay ninguna certeza de la autenticidad de todos estos datos, ya que fueron extraídos de la biografía de Mastropiero, que, como bien se sabe, no es otra cosa de una copia textual de las memorias del compositor Günther Frager.

4.3.- La obra de Les Luthiers que ve, a través de la risa, a la cultura popular latinoamericana.

El espacio con el que cuenta un trabajo académico como el que aquí se presenta no le hará justicia jamás a la obra completa de ninguno de los tres exponentes de la música humorística latinoamericana aquí estudiados.

En el caso de Les Luthiers, su obra es tan vasta que ha llenado libros, páginas de internet, discos de acetato, viniles y cassettes, y aun más, horas y horas de escucha en infinidad de reproductores musicales. Por ello no nos queda, en las páginas que siguen, más que seleccionar una pequeña pero representativa muestra de sus obras, que nos permita dar cuenta cabal de su trascendencia como creadores de humor, al que presentan a través de la música, marcada por un sello particular y a la vez muy latinoamericano.

4.3.1. Los argentinos Les Luthiers se ríen de los argentinos Añoralgias (Zamba catástrofe)

A. La Zamba

La Zamba es, en Argentina, uno de los ritmos y de los géneros más populares de la canción folklórica nacional. *La zamba* "deriva de una danza peruana que diera origen a la *Zamacueca*. Aquella danza - *Zamba* - se conoció en Argentina alrededor de 1815 y fue absorbida por la *Zamacueca*, aunque siguió utilizándose el nombre de *Zamba* para referirse a la *Zamacueca* o *Cueca*, que será más lenta o más rápida de acuerdo con el lugar en que se baile y el intérprete que la ejecute. Es muy probable que la *Zamacueca* haya ingresado a la Argentina por la provincia de Mendoza, hacia 1825. Luego se expandió hacia el noroeste. En cuanto al uso del nombre, sirva como ejemplo que en la provincia de Tucumán se utilizan los nombres de *Zamacueca* o *Chilena* o *Zamba* o *Cueca*, en la de Formosa *Zamacueca* o *Chilena* y en la mayor parte del país, *Zamba* o *Cueca*. En Santiago del Estero, Tucumán y Salta se asimilan *Zamba* o *Chilena*.

Entre los intérpretes más conocidos de zambas están: Los Chalchaleros, Los Visconti, Mercedes Sosa, Jaime Torres, Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune, y

muchos otros. Entre las zambas famosas están: "Angélica", "Mama Vieja", "Luna Tucumana", "Alfonsina y el Mar", "La López Pereira", "Lloraré", , "Zamba de mi esperanza", "La Viajerita" o "Paisaje de Catamarca".

Muchas de las zambas argentinas hablan de amor, y la danza que las acompaña es una danza de cortejo. Sin embargo algunas, como las dos que presentamos a continuación, hablan, en tonos nostálgicos y a veces patrióticos, del amor por el terruño.²²³

-Paisaje de Catamarca" –con letra y música de Polo Giménez- dice así:

Desde la cuesta del Portezuelo
mirando abajo parece un sueño:
un pueblito aquí, otro más allá,
y un camino largo que baja y se pierde.

Hay un ranchito sombreado de higueras
y bajo el tala durmiendo un perro;
y al atardecer, cuando baja el sol,
una majadita volviendo del cerro.

Paisaje de Catamarca
con mil distintos tonos de verde;
un pueblito aquí, otro más allá,
y un camino largo que baja y se pierde.

Y ya en la villa del Portezuelo,
con sus costumbres tan provincianas:
el cañizo aquí, el tabaco allá,
y en la sogá cuelgan quesillos de cabra.

Con una escoba de pichanilla
una chinita barriendo el patio:
y sobre el nogal, centenario ya,
se oye un chalchalero que ensaya su canto.

La zamba "Pasto Verde", con letra y música de Marcelo Berbel, canta:

Aguada de los recuerdos, lejanos
Tapera de un dulce ayer,
Tiempo de la "Pasto verde",
Zamba del coraje hecho mujer.
Tiempo de la "Pasto verde",
Zamba del coraje hecho mujer.

Brava gaucha en los fortines, sureños,
Bella flor del jarillal,
Mil soldados te quisieron,
Pero la tierra te quiso más.

²²³ Referencia electrónica, El folklore argentino <http://www.elfolkloreargentino.com/danzas/zamba.htm> (Consulta: Mayo 2012)

Sobre la reja, entre las piedras
Donde duerme tu voz,
Mi guitarra lloró.
Sola, esta zambita por las noches
Quiere darte luz,
Porque le duele que digan
Que el criollo neuquino te olvido.

Estribillo

Quién te llamó "Pasto verde", fresquita
Tal vez tu aroma sintió,
Poema de los desiertos,
Besos de un coplero que pasó.

Quizás hablen de tus años, de moza,
La aguada, el grillo, el zampal,
Años de lanza y romance,
Sangre que secó el viento al pasar.

Al ojo irónico de Les Luthiers no podía escapar la posibilidad de reírse de sí mismos –los argentinos riéndose de los argentinos- a través de una parodia de este último tipo de zambas: de ello nos habla su espectáculo "Luthierías", en su versión del Teatro de la Ciudad, México, Abril, 1982²²⁴, por la característicamente culta y soberbia voz de tenor de Marcos Mundstock (MM):

La zamba Añoralgias ha sido recopilada por un gran investigador de nuestro folklore, un hombre nacido en el norte: el noruego Sven Kundsén..., el "Payo" Kundsén. A pesar de su origen escandinavo, Kundsén amaba a nuestra tierra. Solía decir: "yo soy más criollo que el bacalao", cuando le pedían su opinión sobre algún tema comprometido, él respondía: "Yo argentino"... Arqueólogo, musicólogo, viajero, infatigable... A su iniciativa se debió el simposio interdisciplinario que reunió a folkloristas y ginecólogos. El tema era "La relación entre el examen de mama y el alazán de tata". Fue en un pueblito de Salta donde Kundsén oyó por primera vez la zamba "Añoralgias", que escucharemos, cantada por una anciana de 108 años, a la que había encontrado en una de sus excavaciones arqueológicas. Dice Kundsén en sus memorias "la venerable anciana parecía confundirse con el paisaje, me dijo: Mira ese algarrobo señalando un guanaco...", en efecto se confundía con el paisaje. Cuando terminó de cantar la zamba -sigue diciendo Kundsén- le pregunté si la había aprendido de sus abuelos. Ella me contestó: "Esta zamba la aprendí en un compact que me mandaron de Buenos Aires. En versión de Les Luthiers, la zamba "Añoralgias"²²⁵, en versión teatral, Diciembre 2001 – El Grosso Concerto.²²⁶

²²⁴ Este texto era la presentación de "Añoralgias" cuando era representada fuera de Argentina (México, Venezuela y Colombia) - Narrador: Marcos Mundstock / Añoralgias (Zamba catástrofe) Obra n°: 089, Espectáculos: Luthierías, Recital Sinfónico 86, Discos: Cardoso en Gulevandia (VIII) //

<http://www1.icsi.berkeley.edu/~chema/luthiers/089.html> (Consulta: Mayo 2012 - Re- Mayo 2013)

²²⁵ <http://www.peseatodo.com.ar/espectaculos/grco/obras/grcoe.htm> (Consulta: Mayo 2012)

²²⁶ Participan MM: Marcos Mundstock; CNC: Carlos Núñez Cortés; DR: Daniel Rabinovich; JM: Jorge Maronna; Coro: Les Luthiers).

Carlos Núñez Cortés (CNC): *(Glosa)*

Yo canto porque me gusta
y soy hombre de valor
A naides tengo temor
ni cosa alguna me asusta
porque... ¡¡AAHH!!
¡Sacámela!! ¡sacámela!!

(Gran susto por una araña imaginaria)

CNC: ¡Primera! ¡Adentro!

Coro: *Esta zamba canto a mi tierra distante
cálido pueblito de nuestro interior
tierra ardiente que inspira mi amor,*

Daniel Rabinovich (DR): *gredosa, reseca, de sol calcinante,*

Coro: *recordando esa tierra quemante
resuena mi grito:
¡qué calor!*

*Cómo te recuerdo, mi lindo pueblito
con tu aire húmedo y denso de día
noches cálidas de fantasía*

DR: *pobladas de magia, de encanto infinito,*

Coro: *y el cantar de tu fresco arroyito,
salvo en los diez meses de la sequía.*

Siempre fue muy calmo mi pueblo adorado,

Jorge Marona (JM): *salvo aquella vez que pasó el huracán,*

Coro: *viejos pagos, ¡qué lejos están!*

DR: *mi tierra querida, mi dulce poblado,*

Coro: *tengo miedo que hayas cambiado
después de la última erupción del volcán.*

CNC: ¡Segunda! ¡Adentro!

Coro: *Tierra que hasta ayer mi niñez cobijaba
siempre te recuerdo con el corazón,*

aunque aquel arroyito dulzón

DR: *hoy sea un hirviente torrente de lava*

Coro: *que por suerte a veces se apaga,
cuando llega el tiempo de la inundación.
Los hambrientos lobos aullando estremecen,
cuando son mordidos por fieros mosquitos,
no se puede dormir por los gritos*

DR: *de miles de buitres que el cielo oscurecen,*

Coro: *siempre algún terremoto aparece
y al atardecer llueven meteoritos.*

Y si a mi pueblito volver yo pudiera,

JM: *a mi viejo pueblo al que no he regresado*

Coro: *si pudiera volver al poblado*

DR: *que siempre me llama, que siempre me espera,*

Coro: *si a mi pueblo volver yo pudiera,
No lo haría ni mamado.²²⁷*

B. La Chacarera

La chacarera es una danza vivaz que, como la mayoría de las danzas Folklóricas argentinas, se baila en pareja. Esta es suelta - ya que los bailarines no se tocan - e independiente, o sea que hacen solas sus evoluciones, sin combinarlas con las de otra pareja. Pertenece al grupo de danzas picarescas, de ritmo ágil y carácter muy alegre y festivo, gozó de la aceptación del ambiente rural y también de los salones cultos del interior hasta fines del siglo pasado, abarcando todo el país excepto el litoral y la Patagonia. Es una de las pocas vigentes, es decir que aun se baila especialmente en Santiago del Estero - donde parece que nació y se arraigó con gran fuerza - y en Tucumán , Salta, Jujuy, Catamarca, La Rioja y Córdoba ; su difusión abarca por lo tanto, los ámbitos del noroeste, parte del chaqueño y casi todo el central. Hay pocos documentos que nos hablan de su historia, mencionan que sería la más antigua y se baila en Tucumán desde 1850.

La Chacarera se estrena en Buenos Aires. A comienzo de 1921, cuando el tango ya contaba con carta de ciudadanía, irrumpe en la metrópolis el folklore santiagueño. La verdadera música vernácula fue traída de la mano de don Andrés Chazarreta. El debut tuvo lugar un 17 de Marzo de 1921 en el Teatro Politeama.

La gracia de los bailarines y las frescuras de las canciones, se ganan de entrada el aplauso del público. Integraban esa Compañía de Arte Nativo, unos treinta gauchos que hicieron un alto en las labores diarias en el campo, para acompañar al Maestro en la conquista de la gran Ciudad, con la humildad y la timidez propia del provinciano que por primera vez salía de su terruño. Guitarras, bombos, mandolín, arpa, flauta, eran la atracción de esta Compañía. Pero el número fuerte era el propio Chazarreta quien ejecutaba su vals "Santiago del Estero" poniendo de relieve su condición de eximio guitarrista. El comentario de la prensa de esa época fue unánime y coincidente:

"...Nunca se vio en Buenos Aires algo tan netamente criollo²²⁸, tan típicamente nuestro..."

²²⁷ En -argentino", -mamado" significa ebrio, borracho perdido.

²²⁸ El termino criollo es referente en Buenos Aires a lo que viene del interior, de las provincias, de hecho durante la investigación en visita a Santiago del Estero, por Eddie Eynar, en México lo que por mucho tiempo se dio en llamar

El éxito obtenido por Chazarreta solo puede medirse en la noche de la despedida:

A los aplausos de la sala llena, se sumo una lluvia de flores que cayeron sobre el escenario. La música nativa al igual que el tango, obtenía su credencial ciudadana.-. Diario LA NACIÓN- 18 de Marzo de 1921.²²⁹

Musicalmente consta de cuatro frases en las cuales se cantan las coplas y un interludio que es solamente instrumental, intercalado después de la primera y segunda copla y también sirve de introducción Este interludio una característica coreográfica, ya que puede durar seis u ocho compases y como corresponde a la figura de vuelta entera, varia de la misma forma la duración de ésta.

El acompañamiento musical que se utiliza generalmente es de guitarra, violín, acordeón y por supuesto, el bombo, que se luce con sus típicos repiques. En la coreografía se introduce una figura especial que es el avance y retroceso, que consta de cuatro compases. Al igual que en casi todas nuestras danzas, consta de dos partes. La segunda se baila idéntica a la primera, pero invirtiendo como es característico, la posición inicial.

Este ritmo y danza tienen una clara influencia africana-afroargentina, sobre todo en el toque del bombo legüero. Esto se podría comprender, sabiendo que casi un 70% de la población de Salavina a mediados-finales del siglo XIX (época en la que se gestó la chacarera) era afroargentina (argentinos descendientes de africanos subsaharianos negros).²³⁰

La chacarera, al igual que el resto de formas folclóricas argentinas, ha sido interpretada y compuesta tanto por músicos de formación académica como de formación popular. Algunos de sus intérpretes más conocidos han sido Los Chalchaleros, Los Nocheros, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, entre otros.

Entre las chacareras muy famosas están, por ejemplo: -Añoranzas", -Domingos santiagueños", -Desde el puente Carretero", -Entra a mi pago sin golpear", -Aunque me duela el alma", -Soy santiagueño , soy chacarera", -Hermano Kakuy", -Chacarera del Cardenal", -Borrando Fronteras" o -Embrujo de mi tierra".²³¹

Una chacarera muy famosa es -Añoranzas"; letra y música de Julio Argentino Jerez:

Quando salí de Santiago todo el camino lloré
lloré sin saber por qué pero si les aseguro

-música de protesta" o -música folklórica" por tener un sonido muy sudamericano con bombos y queñas, es conocido como música criolla.

²²⁹ Fuente electrónica Conociendo los Ritmos, <http://www.folkloredelnorte.com.ar/chacarera.htm> (Consulta: Mayo 2012)

²³⁰ Vega, Carlos; Moreno Chá, Ercilia, Las danzas populares argentinas , Volumen 2, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega," Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires 1986.

²³¹ Abecasis, Alberto, La Chacarera Bien Mensurada, Universidad Nacional Rio Cuarto, Córdoba, Argentina,2004

que mi corazón es duro pero aquel día aflojé

Dejé aquel suelo querido y el rancho donde nací
donde tan feliz viví alegremente cantando
en cambio vivo llorando igualito que el crespín

Los años ni la distancia jamás pudieron lograr
de mi memoria apartar y hacer que te eche al olvido
Ay mi Santiago querido yo añoro tu quebrachal

Estrillo

Mañana cuando me muera si alguien se acuerda de mí
llévenme donde nací si quieren darme la gloria
y toquen a mi memoria la doble que canto aquí

En mis horas de tristeza siempre me pongo a pensar
cómo pueden olvidar algunos de mis paisanos
rancho padre madre hermanos con tanta facilidad

Santiagoño no ha de ser el que obre de esa manera
despreciar la chacarera por otra danza importada
eso es verla mancillada a nuestra raza campera

La otra noche a mis almohadas mojadas las encontré
Mas ignoro si soñé o es que despierto lloraba
o en lontananza miraba el rancho aquel que dejé

Tal vez en el campo santo no haya lugar para mí
paisano le vo'a pedir que cuando llegue el momento
tírenme en campo abierto pero allí donde nací.

Estrillo

Mañana cuando me muera si alguien se acuerda de mí
llévenme donde nací si quieren darme la gloria
y toquen a mi memoria la doble que canto aquí

Este tipo de contenidos típicos de las chacareras y cargados de un sentimiento regionalista a ultranza de ninguna manera podrían haber pasado desapercibidos para el humor de Les Luthiers, que evidentemente los atendió como era debido, componiendo varias chacareras, entre las cuales aquí presentamos “Si no fuera santiagueño, también llamada Chacarera de Santiago”.²³²

En una primera instancia, la diferencia entre ellas se encuentra en la introducción. También hay una diferencia en la discusión que se suscita entre les Luthiers en escena, cuando se confunden por la posesión del bombo. Por ser más divertida, citaremos a continuación la versión en DVD de la introducción y, más adelante, por ser más divertida, citaremos la versión del acetato de la discusión arriba mencionada:

²³² En youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=dASijahn2gk&feature=related> . Décimo DVD de la colección de videos de Les Luthiers. (Consulta: Mayo 2012)

Aparece Marcos Mundstock en el DVD (Youtube), que lee:

La próxima obra que interpretarán Les Luthiers, será la célebre chacarera “Si no fuera santiagueño”, también llamada “Chacarera de Santiago” por llamarse su autor Rudesindo Luis Santiago, oriundo de Tucumán (Argentina).

Estando en Buenos Aires, Rudesindo Luis Santiago envió esta Chacarera a Clodomira Laguna su “noviecita” provinciana que lo esperaba en Tucumán. Acompañaba la partitura una carta en la que le decía: “Querida Clodomira de Mi Mayor consideración” - Rudesindo Santiago escribía todo en Mi Mayor-

Querida Clodomira, sobre versos del gran poeta Fugenio Pantalón Rosales, basados en la recopilación del folklorista Zenón Wenceslao Prado, de la famosa copla “Si no fuera Santiagueño”, encontrada en un rancho abandonada de Salta (Argentina), por el famosos Bate catamarqueño Zoilo Pardales, y atribuida al legendario arriero y pallador riojano Venancio Ríos, quien peleara en las montoneras del temido caudillo sanjuanino Filemón Antenor Pérez y sirviera como batiano del naturalista polaco Vladislav Ataniesky, he compuesto esta Chacarera que aquí te envío(MM suspira agotado)

Les Luthiers interpretarán a continuación pues, Si no fuera Santiagueño Chacarera de Rudesindo Luis Santiago.

Después de la presentación hecha por Marcos Mundstock, el grupo se presenta de pie en el escenario, donde se encuentran Ernesto Acher (EA), Carlos López Puccio (CLP), Carlos Núñez Cortez (CNC) (que lleva una baqueta en la mano con la que acompaña a contra-ritmo el sonido del bombo), Jorge Maronna (JM) (quien tiene un bombo y lo toca en ritmo para que al mismo tiempo Daniel Rabinovich (DR) levante la copla introductoria a la parte cantada):

Hablado:

DR: Caminos que retornan a su antigua raíz mineral, Tierra mineral, agua mineral; el que oracho y su ofrenda telúrica de tanino.

EA: ¿de qué?

DR: Tanino²³³

JM: Un italianito

DR: Y ya se oye a lo lejos el repiquetear de una Chacarera...

(Aquí debería iniciar el canto, sin embargo Rabinovich continúa con su alocución, ante el desconcierto del grupo cuyos integrantes se miran unos a otros, asombrados, con resignación continua sonado el bombo)

DR: Chacarera, Chacarera y los coyuyos sedientos, añorando el ritmo trunco y juguetón de la danza...

²³³ En referencia al gentilicio Tano, como diminutivo de Italiano o descendiente de Italiano en Argentina.

(Nuevamente mira Rabinovich al público y emocionado continúa hablando)

DR: Danza, Danza argentina y entrañable que surge de las grietasssssssss (queda como pasmado repitiendo la S hasta que es empujado por CNC con la baqueta y sigue) resacas, implorando la verdad primera... (Mira al grupo que impávido hace otras cosas sin hacerles caso y repite) Implorando la verdad... primera... (El grupo intrigado se agrupa y se le queda viendo sin comprender, cuando Rabinovich hace un ademán mímico separando las dos frases) Implorando la verdad...

DR: grita el inicio ¡Primera!

(A lo cual el grupo toma nuevamente posiciones, el bombo ahora lo toca Daniel Rabinovich y comienza el canto)

DR: ¡Primera!

JM: Bom bom bom bom bom bom bom bom
boro boro bom bom bom bom bom bom bom bom...

DR: Cuando bailo chacarera
levantando polvareda
siento como si estuviera
Coro: bailando la chacarera.

JM: Bombo bombo...

DR: Me ha despreciado una china
que seguí con mi mancho
no me había dado cuenta

JM: era la china
Coro: de Mao.

DR: ¡Bueno!

CNC: Santiagueño a mi me dicen
porque he nacido en Santiago

JM: si no fuera santiagueño
Coro: habría nacido en otro pago.

DR: ¡Segunda!

JM: Bombo, bombo, bombo....

Hablado, y en gran confusión de voces:²³⁴

DR: ¿Bombo?, ¿Bombo? ¿querés el bombo? ¿no querés el bombo?

GM: No Daniel, no, no te pide el bombo

CNC: ¿Qué bombo? No, no pide el bombo

DR: Dijo bombo, bombo

JM: Pero estaba cantando

GM: No tiene nada que ver

²³⁴ Esta es la versión del acetato "Santata Laxatón" de 1972 en los estudios ION, en Buenos Aires Argentina.

DR: Cantabas una letra que decía bombo
 GM: Si, no, pero no quiere usar el bombo, no, no quiere, no,
 él está diciendo otra cosa, ¿te das cuenta?
 CNC: Pero si bien lo dice... no es... él está diciendo un
 fonema onomástico, sin ir más lejos
 JM: Claro, claro
 DR: Vamos a ponernos de acuerdo, él dijo bombo, bombo o
 no...
 CNC: No, pero él dijo bombo, estamos de acuerdo
 JM: Si, pero estaba cantando, es la partitura
 GM: Es otra cosa
 DR: ¡Mirà viejo, si querés el bombo, acá tenés el bombo, yo
 no tengo ningún problema!
 CNC: Pero él no quiere el bombo, ¡no lo vas a entender!
 DR: Pero él dijo bombo, para mí que él quiere el bombo, está
 cantando bombo bombo, acá tenés el bombo viejo, sí querés
 el bombo. ¡No, hacéme el favor, dijo bombo bombo!
 CNC: Pero él dijo bombo...pero esta cantando si en la
 partitura figura bombo... pero no se trata de eso...pero por
 favor...
 MM: Porque parecía ser que lo pedía.
 CNC: Bueno ¡basta!²³⁵

DR: Si te crees que yo me llamo un bombo.

CN (*exclama con el mismo tono desesperado el gritito que
 suele preceder a la tercera copla de una chacarera*):
 ¡Tercera!²³⁶

*(Mientras, todos los demás vocalizan los instrumentos que
 tradicionalmente se tocan en una chacarera. El único
 instrumento que tienen en el escenario y que tocan de vez en
 cuando en el bombo*

JM: Bom bo bom bo...
 DR: Junto al fuego del arriero
 yo no sé lo que me pasa
 siento un calor aquí adentro
 Coro: para mí que son las brasas.
 JM: Bombo bombo...
 DR: Cuando salí de Santiago
 todo el camino he llorado
 lloré por que había dejado
 JM: todo el camino
 Coro: mojado.

DR: ¡Bueno!

²³⁵ En la versión grabada en DVD, la confusión dura menos, pero es mayúscula, puesto que hablan de pi,pi y entre el desorden fónico se pierden algunas frases, hasta que CNC grita ¡Basta!

²³⁶ Las chacareras se dividen en dos partes: Primera y Segunda. Antes de que empiece cada una se grita cuál es la que viene a continuación, por si algún desprevenido no se dio cuenta. Pero la Tercera que canta Núñez Cortés al final de la canción es inexistente, y él lo sabe (por eso la voz que pone al decirlo), pero no le queda otra ya que la Segunda fue suspendida por la duda de Daniel si le pedían el bombo o no...

CNC: Santiagueño a mi me dicen
porque he nacido en Santiago
JM: si no fuera santiagueño
Coro: habría nacido en otro pago.

C. El Tango

En su recorrido humorístico por la música popular argentina no podía evidentemente faltarles a los Luthiers el tango.

El tango es un estilo musical nacido en los barrios marginales de las ciudades capitalinas de Río de la Plata hacia finales del siglo XIX. El ritmo de la habanera y el de la milonga (baile-canción del folklore argentino que surgió hacia 1870) son antecedentes de él.

A mediados del siglo pasado, y debido a la inmigración reinante, confluyeron en Buenos Aires diversas culturas, de las que nació esta manifestación artística de tanta originalidad que es el tango. Comenzó siendo un baile rítmico y atrevido de los barrios bajos de la ciudad, que fue pasando, a través de los señoritos, a las clases sociales más elevadas, transformándose en un baile más comedido. Esta última versión llegó a Francia y conquistó más tarde toda Europa.²³⁷

De acuerdo a varios autores entre los que se encuentran Francisco García Giménez, *Así nacieron los tangos* (2006), Héctor Romay *El tango y sus protagonistas* (2004), El tango es como la fusión de diversas danzas existentes en la sociedad de aquél entonces, algunas olvidadas, otras menos populares, pero todas interpretadas continuamente hasta que se mezclaron, entre ellas se contaban la mazurca, la cuadrilla, la habanera, la polca y el baile africano "candombe". Debe recordarse que durante mucho tiempo, en el siglo XVIII en Buenos Aires, hubo una población alta de esclavos negros provenientes de África con los cuales llegaron diversos instrumentos de percusión.

Según Horacio Salas en su libro *Tango para principiantes* (2004), "los negreros" llaman tango a los lugares de concentración de esclavos. El Virrey Vertiz prohíbe los llamados bailes de tango por considerarlos impúdicos".

De acuerdo con la mitología que envuelve al tango, los mismos autores coinciden que con la palabra "tango" los esclavos negros hacían referencia a sus tambores, sus fiestas y sus bailes. Otras hipótesis más porteñas del siglo XX, dicen que su procedencia es del término español "taño", que deriva de tañer.

Otra versión más criolla dice que la gente del campo, los payadores, que improvisaban canciones acompañadas con la guitarra (las milongas) y los compadritos (los chulos de la época), que imitaban burlescamente la gesticulación que acompañaba a la música de los negros, fueron los que dieron origen al tango.

Como punto esencial debe tenerse en cuenta que el tango originalmente era un baile interpretado en los peringundines de la época, que son una especie de cafés que en la parte de atrás tiene piezas de prostíbulo (Salas, 2004).

²³⁷ <http://www.bailas.catalunyatango.com/tango.htm> (Consulta: Mayo 2012)

Además se bailaba de forma popular en las esquinas de las calles entre hombres, lo ratifican las imágenes recurrentes en el museo del barrio de la Boca, en diversas pinturas y litografías de la época consultadas en el Museo del Tango en Buenos Aires, Argentina, hasta que tuvo letra y comenzó a narra las historias de drama y arrabal.

Sin embargo de acuerdo a la página electrónica ¿Bailas? Dedicada al Tango, refiere que –el tango encierra en su esencia una melancolía desgarrada, que pudo originarse en la nostalgia de los inmigrantes y en su origen marginal entre los prostíbulos. En los años setenta alcanzó gran popularidad en Europa gracias al bandoneonista Astor Piazzolla, aunque la figura más nombrada a nivel popular fue Carlos Gardel, cuya voz cautivó a sus contemporáneos y que ha permanecido hasta ahora como el gran mito del tango”.²³⁸

Es importante mencionar que el Tango en palabras de Horacio Salas: –Encierra una metafísica, la de la esperanza y la frustración, la de los inmigrantes que añoraban el mundo perdido de su infancia, de la soledad del porteño y de la escéptica visión de la vida”, dice también Enrique Santos Discépolo, que –el tango es un pensamiento triste que se baila” y en ello encierra una filosofía de dramatismo del Juan porteño²³⁹ que habita en cada canción.

Un buen ejemplo de este dramatismo tanguero es el tango –Malena” (1941, Música de Lucio Demare y letra de Homero Manzi).

Malena canta el tango como ninguna
y en cada verso pone su corazón.
A yuyo del suburbio su voz perfuma,
Malena tiene pena de bandoneón.
Tal vez allá en la infancia su voz de alondra
tomó ese tono oscuro de callejón,
o acaso aquel romance que sólo nombra
cuando se pone triste con el alcohol.

Malena canta el tango con voz de sombra,
Malena tiene pena de bandoneón.

Tu canción
tiene el frío del último encuentro.
Tu canción
se hace amarga en la sal del recuerdo.
Yo no sé
si tu voz es la flor de una pena,
sólo sé que al rumor de tus tangos, Malena,
te siento más buena,
más buena que yo.

²³⁸ Referencia de la Página electrónica ¿Bailas?: <http://www.bailas.catalunyatango.com/tango.htm> (Consulta: Mayo 2012)

²³⁹ Juan Porteño es un personaje común que puede ser cualquier persona en Buenos Aires, como si en México se dijera que –es un Juan Pérez cualquiera”, por qué el apellido Pérez es el uno de los más comunes de este país.

Tus ojos son oscuros como el olvido,
tus labios apretados como el rencor,
tus manos dos palomas que sienten frío,
tus venas tienen sangre de bandoneón.
Tus tangos son criaturas abandonadas
que cruzan sobre el barro del callejón,
cuando todas las puertas están cerradas
y ladran los fantasmas de la canción.

Malena canta el tango con voz quebrada,
Malena tiene pena de bandoneón.

Con su desdén, su construcción semejante a una novela trágica llena de drama y de dolor, el tango se posiciona primero en Buenos Aires y posteriormente en el mundo.

De fecha imprecisa y origen aún más incierto, hay teorías que remiten a sus raíces negras y otras que aseguran su origen inmigratorio. Lo cierto es que a mediados del 1800, los conocidos conventillos de la pujante ciudad de Buenos Aires se llenaban de paisanos del interior, "gringos" recién bajados del barco y varios porteños de pocos recursos que, quizás para diferenciarse o para generar arraigo, marcaron con impulso propio las nuevas expresiones populares. Mezcla de códigos cerrados y con lenguaje particular, el tango germinaba en las casas de baile, orillaba el Riachuelo, los boliches de carreros y cuarteadores, los conventillos del barrio sur. Por esos años, muchos de los inmigrantes venían solos y las pocas mujeres que venían se encontraban en las academias o en las casas de citas. Se cree que el primer compositor de tango fue Juan Pérez, autor del tango "Dame la Lata". Sin embargo, es muy probable que hayan existido otros autores y canciones anteriores. Además de la obra de Pérez, las primeras composiciones fueron "El Tero" y "Andate a la Recoleta". El tango vive en los barrios de Buenos Aires y en las academias de Japón, en las calles de París y en los centros culturales neoyorquinos.²⁴⁰

Galleguita (1925)²⁴¹
Música: Horacio Pettorossi
Letra: Alfredo Navarrine

Galleguita²⁴²,
la divina,
la que a la playa argentina
llegó una tarde de abril,
sin más prendas
ni tesoros
que tus negros ojos moros
y tu cuerpito gentil;

²⁴⁰ <http://www.welcomeargentina.com/tango/historia.html> (Consulta: Mayo 2012)

²⁴¹ En Argentina es un referente de lugar o país, por ejemplo se les dice gallegos a todos los españoles o descendientes de españoles, no es despectivo, es afectivo.

²⁴² http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=urKD9/4eq0o= (Consulta: Mayo 2012)

siendo buena
eras honrada,
pero no te valió nada
que otras cayeron igual;
eras linda
galleguita
y tras la primera cita
fuiste a parar al Pigall.

Sola y en tierras extrañas,
tu caída fue tan breve
que, como bola de nieve,
tu virtud se disipó...
Tu obsesión era la idea
de juntar mucha platita
para tu pobre viejita
que allá en la aldea quedó.

Pero un paisano malvado
loco, por no haber logrado
tus caricias y tu amor,
ya pérdida la esperanza
volvió a tu pueblo el traidor
y, envenenando la vida
de tu viejita querida,
le contó tu perdición
y así fue que, el mes pasado,
te llegó un sobre enlutado
que enlutó tu corazón.

Y hoy te veo,
galleguita,
sentada triste y solita
en un rincón del Pigall,
y la pena
que te mata
claramente se retrata
en tu palidez mortal.
Tu tristeza es infinita...
Ya no sos la galleguita
que llegó un día de abril,
sin más prendas ni tesoros
que tus negros ojos moros
y tu cuerpito gentil.

El tango no es alegre porque su origen e idiosincrasia es triste, como su pueblo, tal como lo dijo Raúl Scalabrini Ortiz:²⁴³ “¿Quién dijo que los pueblos alegres son más felices? La alegría no es sinónimo de felicidad ni de bienestar. Es al contrario una válvula de escape” (Palacio, 1996). Pero esta apreciación es superada por Les Luthiers con agradable ironía, cuando revierten lo dramático, convirtiéndolo en satírico.

²⁴³ Raúl Scalabrini Ortiz (Corrientes, 14 de febrero de 1898 – Buenos Aires, 30 de mayo de 1959), pensador, historiador, filósofo, periodista, escritor, ensayista, y poeta argentino.

Tal vez sorprenda pero éste no es el primer y único tango humorístico hecho en la Argentina: Jorge Palacio -Farouk" en su libro *El humor en el Tango*, describe otros tantos tangos con esas características que, aunque carecen de ser intencionados como el que a continuación citamos de Les luthiers, sí obedecen a la intención de ironizar.

El humor es parte de la cultura que también incluye el sentido e identidad reconocible -en la parodia, la ironía y la sátira- por quienes comparten los códigos de entendimiento que disparan de manera espontánea la risa.

Fue así que Les Luthiers compuso -con letra y música de Carlos López Puccio y de Jorge Maronna -, para el disco *Cantata laxatón*, -la pieza en forma de tango Opus 11 (también llamada Miserere)",²⁴⁴ que musicalmente hablando está interpretada magistralmente, que está hablada en un Lunfardo muy prolífico y que relata una historia completa bien enmarcada en la narrativa trágica del tango.

Pieza en forma de tango Opus 11 (también llamada Miserere)

NARRADOR MM:

Desde un principio, se destacó en el Manuela un joven de ademán cadencioso y verdadera pasión por todo lo que significara suburbio, arrabal y malevaje: Mario Abraham Kortzclap. Kortzclap es autor de famosos tangos, como por ejemplo aquel célebre titulado "Asunto de Polleras", donde narra la trágica historia de amor de dos soldados escoceses".²⁴⁵ Les Luthiers interpretan a continuación y fuera de programa, su "Pieza en forma de tango", Opus 11, también llamada "Miserere".²⁴⁶

Cantado:

Cuando llego al bulín²⁴⁷ que vos dejaste
esa tarde de copas y palabras
rememoro el amor que me juraste
y los besos que a la noche vos me dabas.

En las horas de escabio²⁴⁸ y amargura
me pregunto si fue cierto tu cariño
y aunque busco en el hembraje²⁴⁹ no hay ninguna
que como vos, me quiera como a un niño.

¿Por qué te fuiste... mamá, con ese gil²⁵⁰ antipático?
¿Por qué te fuiste mamita, dejándome en mi dolor?

²⁴⁴ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=AdNgNOsj4cA>

²⁴⁵ Mario Abraham Kortzclap, seguramente alemán o húngaro, es presentado como el autor de este tango entre otros. Normalmente el tango venía de los barros italianos, en los que un alemán hubiese representado difícilmente el papel del macho, del Guapo.

²⁴⁶ Narrador: Marcos Mundstock - Cantante: Daniel Rabinovich - Bandoneón: Carlos Núñez Cortés

²⁴⁷ En lunfardo, BULÍN es vivienda, pieza, habitación, departamento de soltero.

²⁴⁸ Lunfardo: ESCABIO : Bebida alcohólica ("Cacho, ¿tenés dos mangos pa'l escabio?")

²⁴⁹ Lunfardo: Hembraje: Grupo de mujeres.

²⁵⁰ Lunfardo: Gil: Tonto

¿Por qué te fuiste mamá... con ese señor mayor?
¿Por qué te fuiste, viejita?
¿Qué tiene él que yo no?

Hablado:

(Dictando a un mecanógrafo)

Querida viejecita:

Decí por Dios que me has dao,
que tengo el corazón hecho pedazos.
De chiquilín te miraba de afuera... afuera... eso.
Viejita, que noches llenas de hastío... emmm... y de frío...
Punto y aparte...
No, no, aparte, aparte.

Cantado:

En la esquina del herrero la percanta²⁵¹
mano a mano con la seda y el percal
mira al músculo que ni una vez descansa
el romance otario²⁵² araca²⁵³ vil metal.

Metejón²⁵⁴, taimado, taita guapo²⁵⁵,
cafetines, suburbios, arrabales,
conventillos, Pompeya, esquina y tango,
ilusión de gigolós²⁵⁶ sentimenta... les

¿Por qué te fuiste, mamá? Poca ropa me lavabas...
¿Por qué te fuiste, mamita? Raras veces te pegaba...
¿Por qué te fuiste, viejita?
¿Por qué ya no estás mamá?...
Como madre hay una sola... amurado²⁵⁷ me largás²⁵⁸ ...
Si no me pasas más guita²⁵⁹ ...
me viá²⁶⁰ vivir con papá.

4.3.2. Les Luthiers parodian un género popular musical, creado en Cuba, pero adoptado por toda Latinoamérica y el mundo: el bolero.

Una parte importante del patrimonio de la cultura popular mestiza hispanoamericana del Siglo XX está conformada por el género musical conocido como Bolero (Muñoz-Hidalgo, 2007). El bolero, como ya se vio en el capítulo 3 de esta

²⁵¹ Lunfardo: Percanta: Mujer. Amante

²⁵² Lunfardo: Otario: Tonto, cándido

²⁵³ Lunfardo: Araca: Atención, Cuidado, alerta

²⁵⁴ Lunfardo: Metejón: Cariño, pasión, amor, Enamoramiento apasionado; (pop.) Igual que Metedura. Entusiasmo amoroso.

²⁵⁵ Lunfardo: Taita: Hombre valiente y audaz. Matón; Valiente, arrojado. Matón, chulo; individuo corajudo, prepotente y provocativo; guapo (BRA.); hombre malo, corajudo y valiente.

²⁵⁶ Lunfardo: Gigoló: Rufián. Rufián. (pop.) Amante joven mantenido por una mujer mayor; Galán de mujer madura.

²⁵⁷ Lunfardo: Amurado: Abandonado. Abandonado. (lunf.) Preso (AD), encerrado (AD), apresado (LCV), detenido (LCV), encarcelado, aprisionado; Arrinconado (YAC.) cercado Protegido; Empeñado (AD), Abandonado; Engañado, estafado (JFP); Derrotado (YAC.).

²⁵⁸ N. del a. Dejás, (Largada) Salida

²⁵⁹ Lunfardo: Guita: Dinero, Dinero. (lunf.) Dinero (BBL), caudal, hacienda, bienes, fortuna, moneda.

²⁶⁰ Lunfardo: Viá: Indigencia. Ir a la Indigencia. (pop.) Desamparo; indigencia; pobreza; Calle (JAS); vereda (JAS). (lunf.) ¡Fuera!; ¡váyase!; ¡afuera!

misma tesis, nació en 1883 bajo la autoría del cubano José -Pepe” Sánchez, con su canción *Tristezas*.

Les Luthiers aborda el género del bolero puesto que está inserto en la cultura popular de América Latina, y *además es un ritmo con raíces españolas, reinventado en varios países hispanoamericanos de la cuenca del Caribe: Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Colombia, México, Perú, Venezuela y otros.*²⁶¹

El bolero fue difundido y popularizado en forma importante por la radio desde México principalmente, con las aportaciones importantísimas de autores cubanos y puertorriqueños, quienes junto con sus intérpretes inmortalizaron este género fundamentalmente. En su artículo -Bolero y modernismo” Mariano Muñoz-Hidalgo escribe:

El bolero es la canción como literatura popular primordialmente, música popular, aunque su recepción social esté fuertemente condicionada por su discurso poético. Sin la letra, el bolero pierde su condición identitaria (cf. infra) y su capacidad de ser repetido y vehiculizado entre uno y otro oyente. Y del mismo modo como en el vasto repertorio de la tradición oral los textos son rítmicamente acompañados para facilitar su memorización, el bolero posee una melodía que perdura en la memoria del oyente y permite que, con tan sólo un verso emblemático, el oyente reconstruya el diseño melódico. V.gr.: Esta tarde vi llover; Solamente una vez; Tú me acostumbraste; Reloj, no marques las horas; En la vida hay amores que nunca pueden olvidarse... son frases que por sí solas evocan la melodía que las vehiculizó (Muñoz-Hidalgo, 2007).

Las letras de las canciones que conforman el Bolero latinoamericano casi siempre hablan de amor y, salvo por algunas connotadas excepciones, una enorme mayoría de ellas o incurre francamente o coquetea abiertamente con la cursilería.

Uno de los boleros que no es de ninguna manera cursi pero es considerado el más famoso del mundo es -Bésame mucho” de la mexicana Consuelito Velázquez

Canción: Bésame Mucho
Autor: Consuelito Velázquez
Año: 1940

Bésame, bésame mucho
Como si fuera esta noche
la última vez

Bésame, bésame mucho
que tengo miedo a perderte
perderte después

Quiero tenerte muy cerca
mirarme en tus ojos

²⁶¹ <http://elblogdelbolero.wordpress.com/2007/11/09/sintesis-de-la-historia-del-bolero/> (Consulta: Mayo 2012)

verte junto a mí
Piensa que tal vez mañana
yo ya estaré lejos
muy lejos de aquí

Bésame, bésame mucho
Como si fuera esta noche
la última vez
Bésame, bésame mucho
que tengo miedo a perderte
perderte después

música

Bésame, bésame mucho
que tengo miedo a perderte
perderte después

Quiero tenerte muy cerca
mirarme en tus ojos
verte junto a mí
Piensa que tal vez mañana
yo ya estaré lejos
muy lejos de aquí

Bésame, bésame mucho
Como si fuera esta noche
la última vez
Bésame, bésame mucho
que tengo miedo a perderte
perderte después

¡Bésame!

La relevancia de esta canción es que surge durante la Segunda Guerra Mundial, y, en palabras de Armando Manzanero (entrevista para el programa Conexiones de Jaime Almeida de la cadena MVS, Canal 52) se populariza, porque se traduce al inglés casi de manera literal, lo cual hace que se identifique con los soldados que eran reclutados y se despedían de las novias o los seres queridos, que al escucha con la canción, sentían su identidad sobre todo al escuchar las frases: “Bésame mucho, que tengo miedo a perderte, perderte después”, porque no sabían si iban a volver de luchar en Europa primero y el Océano Pacífico.”

El Bolero es culturalmente reconocible en América Latina como un género popular insertado en el gusto de todos los estratos sociales que lo reconocen como un hecho serio. El bolero “Bésame mucho”, por ejemplo, recorrió el mundo a través de las voces de cientos de cantantes que la acogieron de una forma extraordinaria y de los acordes sinfónicos de extraordinarias orquestas y agrupaciones musicales que igualmente tomaron esta canción y le realizaron infinidad de arreglos propios como para identificarse en esas magistrales interpretaciones, en diversos idiomas a lo largo

del tiempo y por múltiples interpretes de diferentes géneros, entre los que se cuentan The Beatles.²⁶²

Pero algunos de los más connotados boleros sí caen claramente en esta tendencia, porque están llenos de metáforas, analogías, hipérbolos, anáforas y juegos de figuras musicales contruidos para que el sentimiento aflore en quien los escuche. Sin embargo, al paso del tiempo, si nos situamos fuera del contexto histórico-cultural de la sociedad que produjo la mayoría de los boleros –la Latinoamérica de los cuarenta y de los cincuenta- la letra de muchos de estas canciones puede volverse ajena al escucha y a sus costumbres, valores y lenguaje amoroso, lo que la puede hacer ridículo a sus oídos, cursi, fuera de tiempo y de moda. Va por muestra la letra del siguiente bolero, que en su momento fue todo un símbolo de romanticismo

Te quiero dijiste
Autor: María Grever
Intérprete: Javier Solís (México)

Te quiero, dijiste tomando mis manos
entre tus manitas de blanco marfil.
Y sentí en mi pecho un fuerte latido después un suspiro
y luego el chasquido de un beso febril.

Muñequita linda de cabellos de oro
de dientes de perla, labios de rubí.
Dime si me quieres cómo yo te quiero,
si de mí te acuerdas como yo de ti.

Y a veces escucho un eco divino
que envuelto en la brisa parece decir:
Sí te quiero mucho, mucho, mucho, mucho
tanto como entonces siempre hasta morir.

Sin dejar de reconocer la musicalidad del bolero y de interpretarlo muy bien, es en este tipo de boleros en los que Les Luthiers se inspiran para construir su principal obra satírica del género en cuestión, el Bolero Mastropiero, sobre todo haciendo gala de una exaltación desmedida del cuerpo del ser amado y de sus atributos, parodiando la intensidad del romance, la dulzura excesiva y la cacofonía en las repeticiones constantes de frases y palabras edulcoradas con la melodía.

En su obra *Boleró*²⁶³ opus 62 o “*Bolero de Mastropiero*” (álbum: *Cantata Laxatón* compuesta en el año 1972, Les Luthiers nos ofrece una deliciosa parodia del bolero. Con absoluto respeto por su estructura musical, exhibe magistralmente la cursilería intrínseca a la expresión romántica que es la base del lenguaje

²⁶² <http://elblogdelbolero.wordpress.com/2008/04/15/besame-mucho-el-bolero-mas-famoso-del-mundo/> (Consulta: Mayo 2012)

²⁶³ En la grabación y la interpretación en vivo se acentúa en la ó para enfatizar el ánimo intelectual, equivalente al lenguaje de la ópera y los grandes conciertos.

característico del bolero, un lenguaje que nunca olvida los códigos sociales latinoamericanos:

El "Boleró de Mastropiero"
Disco: Cantata Laxatón
Año: 1972

Hablada:

Marcos Mundstock: Johann Sebastian Mastropiero, luego de separarse de su amada condesa Shortshot, pasó por una repentina ausencia de inspiración, por una total imposibilidad creativa. Consciente de su incapacidad, Mastropiero resolvió dedicarse a la crítica musical, aceptar el cargo de superintendente de música de la comuna, ocuparse de la supervisión artística de un importante sello grabador y dirigir un conservatorio: el Centro de Altos Estudios Musicales "Manuela". De esta época es su "Boleró opus 62" que interpreta la Camerata tropical de Les Luthiers.

Letra cantada:

Pasión abrasadora, pasión que me atormenta...
Pasión, que nos consume el loco amor... aaaaahhhh...
Ardor de tus labios en mi boca...
Ardor que sólo calma el Pancután, Pancután...

Huiremos por las praderas enloquecidamente... (meeenteee)
huiremos por los trigales con loco ardor... (con loco ardoor)
iremos... ¡!? tomados... ¡!? de la manooo... (maaanoooo)
iremos bajo el cielo de verano... (uuuuuhh)

Te amoo... cuánto te amo... te amo, te amo, te amo...te amo, te amo, te amo, te amo,
te amo...

En realidad...

Te aprecio... te estimo... bastante...

Mi amor, dientes de perla, mi amor, boca de fresa...
mi amor, belleza pura de nuestro edén...
candor de tu hermosura incomparable...
candor, ¡ay! que candor, ¡cuánto candor! (pero que inmenso candoor)

Tu piel, tersura incomparable cual suave terciopelo (peelooo)
Tus ojos, tus piernas, tus manos, tus dedos, tus narices (tus nariicessss)
Tu pecho, tu espalda, tu piel, tus cabellos, tu cintura, tu talle, tus dientes, tus labios, tus
codos, tus cejas, tus brazos, tus pies, tus pestañas, tus caderas, tus rodillas, tus
mejillas, tus falanges, tus muñecas, tus orejas, tus tobillos... (etcéteraaa)

Tu boca (Suu boca)...

Tu bella bocaaa (Su bella boocaaa)..
Me habla de Dios (Le habla de Dioos)
Me habla del cielo (Le habla del cieelooo)

Me habla (Le habla...)
Me habla (Le habla...)
Me habla (Le habla...)
Me habla (Le habla...)
Me habla, me habla, me habla, ¡ME HABLA!
(De amoooooooooor...)

4.3.3. Les Luthiers explotan la veta cómica de la canción ranchera mexicana: —Srenata mariachi”

Para cualquier conocedor de la música ranchera, la música de mariachi es la máxima expresión de una forma característica del de la época de oro del cine mexicano (años cuarenta a sesenta), de ver la vida, incluso de entender al mundo... arriba de un caballo, con una botella de tequila por compañera y enfrentando a la muerte en un sinsentido de pasiones.

Si algo identifica al cine mexicano en el mundo son las películas de charros²⁶⁴ y mariachis,²⁶⁵ lo cual ha traído una confusión sobre cuál de ellos es cuál: si el mariachi es el que anda a caballo haciendo gracias y el charro es el individuo vestido de traje típico que interpreta un instrumento, o viceversa.

Ni en México ni en Sudamérica, se puede desvincular a Jorge Negrete y a Pedro Infante de la imagen del Charro Cantor tan difundida por el cine mexicano en su época de oro: bravíos, valentones, sinceros y conquistadores - cantando a las mujeres que se atravesaban en su camino y que eran conquistadas tan sólo por su presencia; pero eso sí siempre cantores, enfundados en su traje ya sea de caporal, de gran gala, de ranchero o de hacendado, cabalgando por la serranía mexicana, valientes pero siempre gozando y también despreciando la vida y asumiéndose como seres que controlan su destino, dándole así sentido pleno a su propia y masculina existencia.

²⁶⁴ El traje que usaban en 1810 los charros o rancheros mexicanos, lo ha descrito Don Luis González Obregón como sigue: " Los campesinos del interior, los rancheros del Bajío, los bonachones y ricos hacendados, iban caballeros en hermosos cuacos. Estos, con mantas o sarapes más o menos vistosos, con sillas llamadas vaqueras, sencilla o con ribetes de plata incrustada, o de pelo josco amarillo y negro; con guarniciones coloradas, bordadas de pita de plata y blanca; las cabezas del freno y bozalillo, guarnecidas también de plata; y las anqueras, largas y colgantes, de piel curtida con campanillas o de peludas pieles de chivo, bayas o negras. " El jinete, de traje abigarrado, chaqueta y calzoneras de gamuza; cachirul con botonadura de plata, o chaparreras de zalea de chivo; espada al cinto; botas de campana, con ricas espuelas de metal fino o de hierro, pero grandes y labradas; la cabeza abigarrada, a modo de montera, con pañuelo de aguas llamado paliacate; y el sombrero ancho de copa redonda y baja, ribeteado con cinta de seda sencilla o de galón de plata u oro, según la fortuna o gusto del dueño, que como complemento se terciaba al hombro la manga o el sarape ". Al Charro mexicano le da carácter la pintoresca indumentaria, mundialmente conocida: la de trabajo es adecuada y práctica para las duras faenas del campo; la de gala es rica y de masculina elegancia: chaqueta corta de cuero con botones de plata y adornos de trencilla de seda, de plata o de oro; camisa de cuello vuelto, ceñida por una corbata de lazo de colores vivos; ajustado calzón de gamuza, con botonadura de plata y bordado de colores; chaparreras, especie de sobre pantalón abierto, de gamuza o de piel de chivo; sombrero jarano de ala ancha y altísima copa, con vistosos adornos y dibujos de oro y plata. En el Charro actual, el pantalón se ha ajustado más y se ha cerrado en la parte baja; la chaqueta cubre pecho y espalda, hasta la cintura; el sombrero se ha arriscado y crecido; y el caballo se ha hecho más pequeño. <http://www.mexico-tenoch.com/enmarca.php?de=http://www.mexico-tenoch.com/charro/charro.html> (Consulta: Mayo 2012)

²⁶⁵ Los trajes típicos del Mariachi es el "Charro Mexicano" originario de Jalisco, estado de Guadalajara donde lleva vestiduras de plata en los extremos del pantalón, chaquetín y sombrero de ala ancha con adornos y vestiduras de colores siendo el color negro de traje de charro de gala. // <http://www.webproject.cz/mariachi/es/historia> (Consulta: Mayo 2012)

Cómo olvidar ilustres canciones rancheras mexicanas que hacen gala de machismo conquistador y que son interpretadas por mariachis de voz potente y trompetas acompañadas de guitarras y guitarrones.

Por ejemplo “Dicen que soy mujeriego”-de Pedro de Urdemalas y Manuel Esperón-, interpretada por Pedro Infante como tema de la película *Los Tres García*, dirigida por Ismael Rodríguez, en la que tres primos se pelean por el amor de una mujer (por cierto rubia y “gringa”):

Dicen que soy mujeriego,
No lo puedo remediar,
Por eso sufro y reniego,
Pa' que lo voy a negar.

El matrimonio es tan bueno,
Que consuela todo mal,
Yo por las morenas peno,
Y por las rubias igual.

La nariz de una chatita
Es del fuego la señal,
A la hora de ir a la cita,
No deja ni respirar.

Si la chatita es trompuda,
Para mí es monumental,
Así no me cabe duda,
Que es producción nacional.

De entre mis dulces amores,
Uno vale mucho más,
Que me quiere sin rencores,
De mi baraja es el As.

Una viejita muy linda,
Que no creo yo merecer,
Con su corazón me brinda,
El más divino querer.

Otro ejemplo: “Soy el, Charro Mexicano”, en voz de Jorge Negrete:

–Soy el, Charro Mexicano²⁶⁶, noble, valiente y leal,
De su vuelo, siempre hermano,
Soy el charro que se llena, con el alma, con amor
El de la virgen morena, de su patria, y de su Dios.

Un tercer ejemplo es la famosa canción “Yo soy mexicano”, (de Manuel Esperón, con letra de Ernesto Cortázar, 1944):

²⁶⁶ Manuel Esperón, Autor, 1944

Hablado:

Yo soy mexicano, mi tierra es bravía,
palabra de macho que no hay otra tierra más linda
y más brava, que la tierra mía

Cantado:

Yo soy mexicano y orgullo lo tengo,
nací despreciando la vida y la muerte
y si echo bravatas, también las sostengo

Mi orgullo es ser charro, valiente y braga' o,
traer mi sombrero con plata borda' o,
que naiden me diga que soy un raja' o

Correr mi caballo, en pelo monta' o,
pero más que todo seré enamora' o
yo soy mexicano, muy atravesa'o

Yo soy mexicano, por suerte mía,
la vida ha querido que por todas partes
se me reconozca por mi valentía

Yo soy mexicano, de naiden me fío
y como Cuauhtémoc cuando estoy sufriendo,
antes que rajarme, me aguanto y me río

Me gusta el sombrero, echado de la'o
pistola que tenga cacha de pela' o,
fumar en hojita tabaco pica' o,
jugar a los gallos, saberme afama' o
pero más que todo, ser enamora' o

Yo soy mexicano, muy atravesa'o

En 1977 Les Luthiers presentó alegremente la "Serenata Mariachi", homenajeando y a la vez parodiando a la música ranchera de México, que presenta a dos rancheros mexicanos de parranda, que le llevan serenata a la misma mujer- su "ehaparrita": María Lucrecia.

La versión que se reproduce a continuación, es la que aparece en el DVD del espectáculo "¡Viejos Fracasos!", grabado en el año 1977.

Serenata Mariachi²⁶⁷

Marcos Mundstock: El compositor mexicano Maximiliano Robirosa (así escrito no con "v") descubrió la música siendo un niño apenas. Algunos opinan que para ese entonces la música ya había sido descubierta. Su padre envió a Maximiliano al conservatorio de un célebre músico, descendiente de los antiguos aztecas, el maestro Robustiano Quetalpepetocatealgo. Para evitar que el joven Maximiliano se arrepintiera y abandonara el conservatorio, su padre, siguiendo el ejemplo de Hernán Cortés al quemar sus naves, ordenó que le quemaran el caballo. Terrible episodio que al joven

²⁶⁷ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=-Ambx6PO-5A> (Consulta: Mayo 2012)

Maximiliano afectó su sensibilidad, su espíritu, y sobre todo su caballo. Maximiliano es autor de piezas basadas en ritmos folklóricos, como por ejemplo "Danzas rituales precolombinas" opus 6; su "Música para la conquista" boleros opus 17; y su ciclo opus 51 de corridos "Corridos por la revolución". Les Luthiers interpretan a continuación pues, de Maximiliano Robirosa, su célebre "Serenata Mariachi".²⁶⁸

(Los mariachis, Jorge-Puccio-Ernesto, se preparan para tocar. Entra Daniel)

Hablado:

Daniel Rabinovich: ¡liiiiiji! ¡Buenas noches, mis mariachis! ¿Qué hubo Margarito, cómo estás? ¿Qué tal tus niños?

(Entra Núñez)

Carlos Núñez Cortés: ¡liiji!

Daniel Rabinovich: ¡Hola, Porfirio!

Carlos Núñez Cortés: ¿Pos qué hubo, Bernardo?

Daniel Rabinovich: Pos aquí estoy, he venido a cantarle una serenata a mi chamaquita, que vive aquí por esta vecindad.

Carlos Núñez Cortés: Je, je, pos fíjate qué casualidad, Bernardo, la mía también vive por este vecindad, solo que un poquitín más allá. ¡liiji, iujujuy!!

(los mariachis repiten los gritos)

Daniel Rabinovich: ¿Y qué has venido a hacer, manito?

Carlos Núñez Cortés: He venido a cantarle una serenatita yo también. ¡lujujuy, iiii!!
(los mariachis repiten los gritos)

Daniel Rabinovich: ¿Adónde están tus mariachis?

Carlos Núñez Cortés: ¿Eh?

Daniel Rabinovich: Tus mariachis

Carlos Núñez Cortés: ¿Mis mariachis?

Daniel Rabinovich: Ahá

Carlos Núñez Cortés: Pos fíjate Bernardo, no he traído mariachis, pos la finanzas y esas cosas no me lo permiten... (Aparece Marcos con el gom-horn natural) ¿Pos qué hubo, Ordóñez?

Marcos Mundstock: ¿Pos cómo estás, mano?

Carlos Núñez Cortés: Pos aquí me ves, ¿se puede saber qué te ha traído?

Marcos Mundstock: Pos mi caballo

Carlos Núñez Cortés: No no no, ¿a qué has venido?

Marcos Mundstock: Pos he venido a acompañarte en tu serenata con mi instrumento

Carlos Núñez Cortés: Pos sabes, Ordóñez, que no tengo dinero con que pagarte, pos las finanzas...

Marcos Mundstock: ¿Pero eso qué importa, mano, entre nosotros? Toco gratis

Carlos Núñez Cortés: ¡Se agradece! ¿Y qué tocas?

Marcos Mundstock: Dime, ¿tú no conoces el refrán aquel que dice:... no, aquel...
"Ordóñez toca lo que usted le Ordóñez"?

Carlos Núñez Cortés: Jajaja ¿Y cómo tocas, Ordóñez?

Marcos Mundstock: Pos escucha. (MM consigue con esfuerzo sacar algunos sonidos del gom horn) ¡Y después sigue! Dime, mano, ¿qué te ha parecido?

Carlos Núñez Cortés: Pos ni gratis, Ordóñez.

Marcos Mundstock: Oye, sí otra un poco menos movidita...

Carlos Núñez Cortés: Ni gratis, Ordoñez, ni gratis

²⁶⁸ <http://www.lesluthiers.org/main.php> (Consulta: Mayo 2012)

Marcos Mundstock: ¿Y pagando yo?

(Núñez fuerza a Marcos a salir de escena)

Daniel Rabinovich: Ahorita, ¿y cómo le vas a cantar?

Carlos Núñez Cortés: ¿Ahoritita?

Daniel Rabinovich: Ahoritita

Carlos Núñez Cortés: A cappella

Daniel Rabinovich: Pero mano... entre cuetes... entre cuitas... entre cuotas...

Carlos Núñez Cortés: Entre cuates

Daniel Rabinovich: ¡Entre esos! Compartamos mi mariachi

Carlos Núñez Cortés: ¿Compartir tu mariachi? ¡Pos se agradece, Bernardo!

Daniel Rabinovich: ¡Pos te presto mi mariachi!

Carlos Núñez Cortés: ¡Pos se agradece, Bernardo!

Daniel Rabinovich: ¡Pos empieza tú primero!

Carlos Núñez Cortés: ¡Pos ándale Margarito, ándale, ándale!

Daniel Rabinovich: ¡Áaaaaandale, Margarito!

Cantado:

Carlos Núñez Cortés: ¡¡Aaaaay ay ayyyyy!!

Diez días y diez noches,
a mi potro prendido
desde Guadalajara
este cuate ha venido.

Y aunque estoy muy dolorido
el esfuerzo ha valido

pues tu amor me ha dejado estúpido.

Ándale, Bernardo, cántale ahorita a la tuya

Daniel Rabinovich: Se agradece

He cruzado los estados de Chihuahua,
Tamaulipas y Aguas Calientes,
Guanajuato, Durango y Zacatecas,
con amor y un clavel entre los dientes.

Galopando he cruzado tanto estado,
tanto estado interminable,
que el clavel me lo he tragado
y mi estado es lamentable.

Carlos Núñez Cortés: ¡¡Aaaaay ay ay, iuuuuju juji!!!

(se atraganta con tanto esfuerzo al gritar)

Carlos Núñez Cortés: Al pie de tu reja

Daniel Rabinovich: Al pie del balcón

Carlos Núñez Cortés: con alma y con arte

Daniel Rabinovich: estoy yo parao

Carlos Núñez Cortés: mi virgen morena

Daniel Rabinovich: mi linda rechula

Carlos Núñez Cortés: yo vengo a cantarte

Daniel Rabinovich: tu amor me ha flecha' o

Carlos Núñez Cortés: pos quiero llevarte

Daniel Rabinovich: me encuentro embarca' o

Carlos Núñez Cortés: mesmito a la iglesia

Daniel Rabinovich: en tal peripecia

Dúo:

pos quiero decirte
que mi alma te aprecia
María Lucrecia...

Hablado

Carlos Núñez Cortés: ¡Oye, mano, que María Lucrecia es mi chaparrita!

Daniel Rabinovich: ¿Qué estás diciendo?

Carlos Núñez Cortés: Que es mi chaparrita

Daniel Rabinovich: ¿Qué estás insinuando? (le muestra el revólver que lleva en el cinturón)

Carlos Núñez Cortés: Que.. que... que no te pierdas, Bernardo

Cantado

Daniel Rabinovich:

Siento que me atan a ti
tu sonrisa y esos dientes
el perfil de tu nariz
y tus pechos inocentes.

Carlos Núñez Cortés:

Tus adorados cabellos,
oscuros, desordenados,
clara imagen de un anzuelo
que yo mordí fascinado.

Daniel Rabinovich: Siento que me atan a ti

Carlos Núñez Cortés: tus adorados cabellos,

Daniel Rabinovich: tu sonrisa y esos dientes

Carlos Núñez Cortés: oscuros, desordenados,

Daniel Rabinovich: el perfil de tu nariz

Carlos Núñez Cortés: clara imagen de un anzuelo

Daniel Rabinovich: y tus pechos inocentes

Carlos Núñez Cortés: que yo mordí fascinad...

Daniel Rabinovich:

En esta noche
de pálidos contornos
yo vengo a ofrecerte
mi loca pasión

Carlos Núñez Cortés: ¡Huy, yo también!

Daniel Rabinovich: Si turbo tu sueño

perdóname, chula
pues vengo a ofrecerte
mi canto de amor.

Carlos Núñez Cortés: ¡Que sean dos los cantos!

Daniel Rabinovich:
¡Y qué caray!
apuro un tequila,
te cargo en las ancas,
y nos vamos los dos.

Carlos Núñez Cortés: ¡Huy, pos vámonos, Bernardo!

Daniel Rabinovich:
Y si echo bravatas
también las sostengo
pos todos se asustan
Carlos Núñez Cortés: Pos no seré yo quien se asuste
Daniel Rabinovich: de mi pistolón.
Carlos Núñez Cortés: Pos sí, seré yo

Carlos Núñez Cortés: ¡María Lucrecia, ay vente conmigo!
Daniel Rabinovich: ¡María Lucrecia, ay vente conmigo!

Dúo:
Ay, Lucrecia, no te rajes
pos yo te ofrezco...

Carlos Núñez Cortés: Una rosa
Daniel Rabinovich: Dos geranios
Carlos Núñez Cortés: Seis claveles
Daniel Rabinovich: Diez macetas, ¡pum!
Carlos Núñez Cortés: Una tormenta de pasiones
Daniel Rabinovich: Un impermeable, ¡pum!
Carlos Núñez Cortés: Un nidito de amor
Daniel Rabinovich: Una cama de seis plazas ¡pum!
Carlos Núñez Cortés: Un futuro venturoso
Daniel Rabinovich: Dos futuros venturosos ¡pum!
Carlos Núñez Cortés: Un ámbito bucólico
Daniel Rabinovich: ... ¡pum!

Hablado:
Carlos Núñez Cortés: Pos fíjate, María Lucrecia, lo que yo te ofrezco es un tierno hogar.
Daniel Rabinovich: ¡Departamento, lujoso, cuatro dormitorios, dos baños, dependencia de servicio, very pretty en Vitacura! ¡Intermediarios abstenerse!
Carlos Núñez Cortés: Óyeme, Bernardo, no sabes que me parece que...

Cantado y hablado:
Daniel Rabinovich:
Ay, Lucrecia, te has quedado muda,
siento que ya te estoy conquistando
Carlos Núñez Cortés: No, nada de eso...
Daniel Rabinovich: te has quedado tan quieta y silenciosa
Carlos Núñez Cortés: Óyeme, Bernardo

Daniel Rabinovich: no te oigo, porque estoy cantando

Carlos Núñez Cortés: No, que la has matado de un tiro.
Daniel Rabinovich: Te he dejado con los ojos en blanco
Carlos Núñez Cortés: Claro, si está muerta...
Daniel Rabinovich: has lanzado un gran suspiro
Carlos Núñez Cortés: ¡Como que fue el último!
Daniel Rabinovich: Te siento muerta de amor
Carlos Núñez Cortés: Eso, está muerta
Daniel Rabinovich: de amooooor...

Hablado:

Carlos Núñez Cortés: No de amor precisamente. Que la has matado de un tiro...
¡Que la has matado!
Daniel Rabinovich: ¿Que la he matado?
Carlos Núñez Cortés: ¡Todita!
Daniel Rabinovich: ¿Y cómo?
Carlos Núñez Cortés: Pos recién, con la balacera
Daniel Rabinovich: Recién con la balacera... por unos tiritos... ¡mira qué delicada!

Cantado:

Dúo:

La mujer que mi canto no quiere oír
Para mí ha dejado de existir.

4.3.4. Les Luthiers abordan a Brasil desde el humor: la Bossa Nostra²⁶⁹

La relación que Les Luthiers marca con América Latina, no podría estar completa si no se hubiera abordado al vecino Brasil y su música representativa a partir de la Bossa Nova.

–Durante los años 50, en Brasil, un grupo de jóvenes músicos y compositores de la clase media alta de Río de Janeiro comenzó a buscar algo nuevo y ser capaz de alejarse del estilo operístico que dominó la música brasileña. Estos artistas creían que Brasil podría influir en el mundo con su cultura, por lo que inician el nuevo movimiento dirigido a la internacionalización de la música brasileña.” (Traducido del portugués)²⁷⁰

A diferencia de la esencia dramática, con base musical de vals, del tango argentino, la esencia del ritmo de la bossa nova es la sensualidad de sus notas. Éstas, acompañadas con una letra no menos sugestiva, crean un canto suave que no pasa por el reconocimiento de la "gran voz". Todo ello combinado incentiva al oyente a compenetrarse con un alegre y desenfadado estado de ánimo, ya que la historia que cada canción cuenta es ligera y agradable. Si el Tango nos sirve -al igual que el bolero o el corrido al estilo José Alfredo Jiménez- para cuando nos deja la mujer, la Bossa Nova nos lleva al placer de los sentidos.

Para la mayoría de los críticos, la Bossa Nova comenzó oficialmente en 1958, con un disco sencillo del guitarrista Joao Gilberto, originario de San Salvador Bahía,

²⁶⁹ Ver http://www.youtube.com/watch?v=vYn_E4rBsZc (Consulta: Mayo 2012)

²⁷⁰ Fuente: <http://www.brasilecola.com/artes/bossa-nova.htm> (Consulta: Mayo 2012)

grabado en Sao Paolo, Brasil y titulado "Chega de Saudade", en algunos lugares fue traducida como "Basta de nostalgia", por su carácter melancólico y doloroso ante el duelo de una perdida, según testimonios recopilados en México y Argentina de algunas personas aficionadas a la Bossa Nova.

Chega de Saudade²⁷¹

(No más pérdidas)

(Antonio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes)

Cantan **Joao Gilberto** y **Bebel Gilberto**

Año: 1958

Vai, minha tristeza

Anda mi tristeza

E diz a ela que sem ela não pode ser

Y dile a ella que sin ella no puede ser

Diz lhe numa prece que ela regresse

Dile en una prece (oración) que ella regrese

Porque eu não posso mais sofrer

Porque yo no puedo sufrir más

Chega de saudade, a realidade

Basta de saudade ("nostalgia"), la realidad

É que sem ela não há paz, não há beleza

Es que sin ella no hay paz, no hay belleza

É só tristeza, e a melancolia

Es sólo tristeza, y la melancolía

Que não sai de mim, não sai de mim, não sai

Que no sale de mí, no sale de mí, no sale

Mas se ela voltar, se ela voltar

Pero si ella vuelve, si ella vuelve

Que coisa linda, que coisa louca

Que cosa linda, que cosa loca

Pois há menos peixinhos à nadar no mar

Pues habrá menos pecesitos nadando en el mar

Do que os beijinhos que eu darei na sua boca

Que los besitos que te daré en tu boca

Dentro dos meus braços os abraços

Dentro de mis brazos los abrazos

Hão de ser milhões de abraços apertado assim

Han de ser millones de abrazos apretado así

Colado assim, calado assim

pegado así, callado así

Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim

Abrazos y besitos y cariños sin fin

Que é pra acabar com esse negócio

Que es para acabar con ese negocio

²⁷¹ Video: <http://pacobernaberoca.blogspot.mx/2008/06/cheга-de-saudades.html> (Consulta: Mayo 2012)

De viver longe de mim
de vivir lejos de mí
Não quero mais esse negócio
No quiero más ese negocio
De você viver assim
tuyo de vivir así
Vamos deixar desse negócio
Vamos a dejar ese negocio
De você viver sem mim
Tuyo de vivir sin mí

En 1962 Tom Jobim y Vinicius de Moraes escribieron: "La chica de Ipanema",²⁷² que es sin duda una de las canciones más importantes de la historia de la música brasileña. Para tener una idea, esta pieza fue considerada, en 2005, por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos como una de las 50 grandes obras musicales de la humanidad.

La chica de Ipanema
Canción: Garota De Ipanema²⁷³
Autores: Tom Jobim y Vinicius de Moraes
Año: 1962
Intérprete: Stan Getz – Astrud Gilberto
Disco: Getz/Gilberto
Año del disco: 1964

Olha que coisa mais linda
mais cheia de graça
é ela menina
que vem e que passa
num doce balanço
caminho do mar

Moça do corpo dourado
do sol de Ipanema
o seu balançado
é mais que um poema
é a coisa mais linda
que eu já vi passar

Ah! porque estou tão sozinho
Ah! porque tudo é tão triste
Ah! a beleza que existe
A beleza que não é só minha
Que também passa sozinha

²⁷² El nombre Ipanema significa "aguas peligrosas, río sin peces" en tupi-guarani, lengua usada por los indígenas Tamoios. Fuente: <http://suite101.net/article/garota-de-ipanema-un-clasico-de-la-bossa-nova-a11909#ixzz22MBKaobC> (Consulta: Mayo 2012)

²⁷³ Garota de Ipanema, un clásico de la bossa nova: Los años 60 en las playas de Río de Janeiro, Brasil | Suite101.net Fuente: <http://suite101.net/article/garota-de-ipanema-un-clasico-de-la-bossa-nova-a11909#ixzz22MC6CTxY> (Consulta: Mayo 2012)

Ah! Se ela soubesse
que quando ela passa
o mundo sorrindo
se enche de graça
e fica mais lindo
por causa do amor.

Traducción al español:

LA CHICA DE IPANEMA

Mira que cosa más linda
más llena de gracia
es esa chiquilla
que viene y que pasa
con un dulce balancear
camino del mar.

Moza de cuerpo dorado
por el sol de Ipanema
su balancear
es más que un poema
es la cosa más linda
que yo haya visto pasar.

Ah! Por qué estoy tan solo
Ah! Por qué todo es tan triste
Ah! La belleza que existe
La belleza que no es sólo mía
que también está sola.

Ah! Si ella supiese
que cuando ella pasa
el mundo sonriendo
se llena de gracia
y parece más lindo
a causa del amor.

La playa de Ipanema es conocida mundialmente gracias a la canción de Tom Jobim y Vinicius de Moraes. Cuando se habla de Ipanema lo primero que viene a la mente es la bella muchacha del barrio que pasa para ir a la playa, al ritmo de la bossa nova.²⁷⁴

La Bossa Nova se consagró internacionalmente en 1962, en un histórico concierto en el Carnegie Hall de Nueva York, al que asistieron Tom Jobim, Joao Gilberto, Oscar Castro Neves, Agostinho dos Santos, Luiz Bonfá y Carlos Lyra, entre otros artistas. En las décadas siguientes los seguirían músicos tan destacados como

²⁷⁴ Cuenta Vinicius que la chica de Ipanema es Helô Pinheiro. Jobim y él la vieron pasar caminando hacia la playa desde el bar Veloso (hoy llamado Garota de Ipanema). Vinicius de Moraes dice que «ella fue para nosotros esa chica dorada, mezcla de flor y sirena, llena de luz y de gracia, pero cuya visión era también triste, pues cargaba consigo, en camino hacia el mar, una belleza que no es nuestra.»

Joao Gilberto, Caetano Veloso, Elis Regina, e incluso Ella Fitzgerald, en algunos temas de estilo tropical o tang Getz.²⁷⁵

Desde ese concierto en estados Unidos se reconoció que este estilo musical tiene una marcada influencia del jazz americano.²⁷⁶

Quizá la explicación más adecuada para comprender cómo Les Luthiers se insertó en la música brasileña desde la Bossa Nova esté en el siguiente Texto tomado del libro *Les Luthiers De la L a la S* de Daniel Samper Pizano:

Esta obra supone un caso único: es el único texto de la obra de Les Luthiers que no fue escrito por ellos mismos. Agustín Cuzzani, conocido autor teatral, quería que representaran una obra suya titulada "Agamenón y las ubres". El grupo le propuso, más bien, que escribiera un texto brasileño cuyo argumento le dieron. Cuzzani regresó con una novela de seis páginas apretadas, muchas de ellas escritas en excelente verso. Carlos Núñez fue el encargado de abreviar la versión. Dejó la de Cuzzani en la mitad, antes de que sus compañeros hicieran exactamente lo mismo con la suya. A esa cuarta parte sobreviviente le pusieron música y resultó lo que resultó. (Samper-Pizano, 1992)

Pero, independientemente de esta historia, para los grandes músicos que son les Luthiers, la bossa nova implicó una posibilidad de a la vez interpretarla con apego a su musicalidad y de parodiar esa "filosofía light de la vida" que esta música del Brasil le legó al mundo.

La Bossa Nostra²⁷⁷

Subtítulo/Género: Bossa-nova

Número de registro 41

Año de estreno: 1972

Autores:

Letra: Agustín Cuzzani

Música: Les Luthiers

Compositores ficticios: Dorival Lampada "Lampinho"

João Corpas²⁷⁸

Sinopsis:

Unos amigos recuerdan, a ritmo de bossa-nova, su maravillosa estancia en Copacabana. El sol de Brasil, las bananas, las mujeres bellas... toda una serie de recuerdos que dejaron huella (de una u otra manera) en el cuerpo y en la mente del protagonista de la historia

²⁷⁵ <http://unaestageneration.blogspot.mx/2010/09/basta-de-nostalgia.html> (Consulta: Mayo 2012)

²⁷⁶ Con los cambios políticos causados por el golpe militar de 1964, las canciones empezaron a traer problemas sociales. Por lo tanto, la canción se convirtió en un instrumento claro de la oposición política de la clase media carioca de clase, un símbolo de la resistencia a la represión por la dictadura establecida. Fue el comienzo de la moderna música popular brasileña. De hecho, el movimiento que llevó a la Bossa Nova se terminó en 1966, sin embargo, su orden cronológico no significa la extinción de la estética de estilo musical, el cual sirvió como referencia para muchas generaciones de artistas. <http://www.brasilecola.com/artes/bossa-nova.htm> (Consulta: Mayo 2012)

²⁷⁷ <http://www.lesluthiers.org/main.php> (Consulta: Mayo 2012)

²⁷⁸ La versión que se aquí presenta corresponde al Espectáculo "Recital 74", en fecha Viernes, 11 de octubre de 1974, Duración: 00:06:30 (Texto), 00:06:00 (Música). Como nota aparte es importante mencionar que no es la versión más popular, que en este caso corresponde a la versión grabada en el acetato "Volumen 3" de 1973

Marcos Mundstock: El compositor brasileño Dorival Lampada, más conocido popularmente como "Lampinho", es sin duda uno de los compositores más prolíficos del Brasil.

Ernesto Acher: Más prolijitos... no, no, prolijitos

Marcos Mundstock: Prolífico... es... se dice prolífico a un compositor cuando... ¡prolífico!

Ernesto Acher: Prolijito

Carlos Núñez Cortés: (Espionando el texto de MM) Dice "prolífico"

Ernesto Acher: Está mal

Carlos Núñez Cortés: Si está mal debe tratarse con toda seguridad de un error

Marcos Mundstock: Insisto. Dorival Lampada, decía, es sin duda uno de los compositores... más prolijitos del Brasil. Dorival Lampada, músico de extracción popular, perfeccionó sus dotes en el conservatorio municipal de Río de Janeiro bajo la experta vigilancia de Caetano Souza y otros dos policías. Dorival Lampada, "Lampinho", trabaja habitualmente con el poeta João Corpas, "Corpas". Fruto de esa colaboración es la obra que se escuchará a continuación titulada "La Bossa Nostra". En "La Bossa Nostra", se relata la historia de un extranjero admirado por el sol y las playas del Brasil. El extranjero sigue por la playa a una mujer de alucinante belleza, en cuya descripción la obra llega al paroxismo. Por fin el extranjero consigue acercarse a la beldad y declararle su amor. Como se verá esta es una obra netamente programática.

No resulta difícil percibir la influencia del clima mítico de "La Bossa Nostra", en el ballet de Mastropiero... "El lago encantado"...

Se escuchará a continuación, en versión de Les Luthiers, "La Bossa Nostra", de Dorival Lampada. Son sus partes (de la obra): Conversación, La playa de Copacabana, Obertura, Oscurecimiento y éxtasis, Persecución, Final y Obertura.

Daniel Rabinovich: La Bossa Nostra. La Bossa Nostra...

Jorge Maronna: La obra que se escuchará a continuación, es una obra linda... es una buena obra... es una obra de bien. Cuenta la historia de un extranjero, en las playas de Brasil, que se encuentra con la tentación. La tentación acosa al hombre con sus lujos, con sus pompas, con sus frutos apetitosos... frutos como la palta, las castañas de cajú, las... bueno, otros frutos típicos que preferimos no mencionar. ¿Y qué hace el hombre entonces? Ahhh!! El hombre, tentado por la tentación, se tienta. Bien, ahora cantemos todos.

Carlos Núñez Cortés: Conversación

Ernesto Acher: ¿Qué tal, cómo le va? ¿Cómo le va, hombre? Le estoy preguntando cómo le va. No, él dijo que conversemos. Sí dijo, yo lo escuché clarito: conversación...

Carlos Núñez Cortés: No, no, no... no es una conversación porque, ya que vamos a hacer una bossa brasileira, es una conversaçã... una conversaçã. Que hay que falar en portugués. Que hay que falar cosas do Brasil y esas coisas.

Ernesto Acher: Ah! Que hay que decir cosas de Brasil

Carlos Núñez Cortés: Bueno, pero no de Brasil, de Brasil. Do Brasil.

Daniel Rabinovich: ¡Banana!... ¡Banana! Jejeje, ¡Banana! Yo fui, ¿eh?... La pegué, la

pegué... ¡Banana!...

Carlos Núñez Cortés: ¡Está bien, banana, está bien, banana! ¡Banana! Pero no solo bananas hay en Brasil. ¿Está todo cubierto de bananas Brasil?

Jorge Maronna: Sí, sí, sí... está todo cubierto de bananas.

Carlos Núñez Cortés: ¡Pero no!

Jorge Maronna: ¿Las sacaron?

Carlos Núñez Cortés: ¿No hay saudades en Brasil, no hay garotas en Brasil... Ipanemas, no hay? El "fuchibol", por ejemplo.

Ernesto Acher: Pelé

Daniel Rabinovich: ¡Pelé banana!

Carlos Núñez Cortés: Banana y Pelé. Muy entretenida la conversação. Bueno, vamos facer agora un poco de música do Brasil. Un pouquinho de música do Brasil. ¡Qué bonito! ¡Qué gustoso!

(Arranca marchinha)

Coro: La lalala la lalá...

Daniel Rabinovich: ¡Everybody!

Carlos Núñez Cortés: ¡No, no, no! Esto no es música do Brasil.

Ernesto Acher: ¿Pero cómo no va a ser música de Brasil?... Si esto es una ... marchinha.

Carlos Núñez Cortés: Eu non quero marchinha. Eu quero uma bossa. ¡Uma bossa!

Daniel Rabinovich: ¿Una bolsa?

Carlos Núñez Cortés: Sí, para las bananas, Daniel. ¡Uma bossa, uma bossa!... Jorge, mira, tú que tienes el violão, ¿porqué no provas uma bossa en violão?

Daniel Rabinovich: ¿Jorge, violao?

Carlos Núñez Cortés: ¡Violão es guitarra! ¡Bruto do nascimento! Buah... suficiente, vamos facer uma bossa. Eh, Jorge, prova uma bossa, prova...prova.

Daniel Rabinovich: Qui prova... gosta.

(Arranca bossa nova)

Coro:

Oh sol, oh sol, oh sol, oh sol, oh sol.

Oh sol, queimante e ardente,

oh sol, cozinheiro da gente,

oh sol, tan firme e bruñido,

oh sol de fogo encendido,

que queima hasta o apelido,

oh sol, oh sol sostenido,

oh sol, oh sol bemol.

Carlos Núñez Cortés:

Eu gosto tirarme na areia

da praia sereia

asando meu corpo gentil,

asando de frente e de perfil.

Eu gosto hasta o paroxismo
con o bestialismo
do sol do Brasil.

Coro:

*Que el gusta do sol está a la vista,
é um verdadeiro solista.*

Carlos Núñez Cortés:

Eu contará uma historia
que aconteceu uma vez...

(Arranca marchinha)

Coro:

*No Brasil é bendición
como se faz a digestión.
De Botafogo a Ipanema
nao tein que tomar enema.
Porque, con todo respeito,
Brasil es tan digestivo...*

Carlos Núñez Cortés:

¡Basta! ¡Basta!
Eu contará uma historia
que aconteceu uma vez
e muito melhor éis
que me deixeis
e nao me interrumpéis.

(Retoma bossa nova)

Coro:

*Conta tu conto extrangeiro
a la uma, a las dois y a las treis.*

Carlos Núñez Cortés:

Okeis.
*Um dia de sol na praia,
sonhando coisas bonitas,
masticaba uma banana,
a mais folklórica fruta,
gozando a fresca viruta
na praia de Copacabana.*
Estaba feliz no sol tan fogoso,
na areia que ardía,
cuando de repente...
¡Um oscurecimiento!

Daniel Rabinovich: ¿Um qué?

Carlos Núñez Cortés: Um oscurecimiento.

Daniel Rabinovich: ¿En pleno día?

Carlos Núñez Cortés: ¡Ea! Fizo a noite en pleno dia.

Daniel Rabinovich: ¡A la flauta!

Carlos Núñez Cortés:

*Uma sombra tan tupida,
uma sombra tan grandota,
era a sombra producida
das cadeiras d'uma garota.*

Daniel Rabinovich: Era un garotón... por el tamaño del...

Carlos Núñez Cortés: Era uma garota que tenía: (batucada) Um andar de gacela, cinturita de avispa, piel de terciopelo, cabellos de lino, manos de Eurídice, ¡qué garota

Dios mío! Unos piecitos... unos piecitos... unos pies cúbicos, el talón de Aquiles, la nuez moscada y la lengua muerta, ojos de buey, frente popular, palmas de Mallorca, nalgas marinas, y um pubis, y um pubis...

Jorge Maronna: *Pubis pro nobis.*

(Retoma bossa nova)

Carlos Núñez Cortés:

Continúo a relação
de tan colossal levante.
Comencé a persecução
das cadeiras bamboleantes.

*Cruzamos Copacabana
debaixo do sol queimante,
e cruzamos Ipanema
aguantando o sol queimante.
Quando ya no pude mais,
tomando muito coraje
decidí tirarme o lance.
Dije de fazer romance,
dije coisas tan bonitas
que a garota me dio cita
pra bailar en uma boite...*

Coro: *Esa mismísima noite.*

Daniel Rabinovich:

*¿E como foi o final
da historia tan colossal?*

Carlos Núñez Cortés:

*O final foi muito vil
pela culpa do Brasil.
O sol tan ardente e cruel
me queimou tuda la piel.
Tenía queimado tudo
de la proa hasta la popa,
que ni siquiera desnudo
podía aguantar la ropa.*

Coro:

*Maldita sea la praia,
maldito sol asesino.
Maldita sea la praia,
maldito sol asesino.*

Carlos Núñez Cortés:

Perdí piel, perdí garota,
perdí outras coisas mil.

Coro:

*Unicamente un idiota
gosta do sol do Brasil*

4.3.5. La canción de Les Luthiers que recorre América latina

Los géneros musicales latinoamericanos son tan diversos como sus sociedades y sus diferentes culturas folklóricas: la payada, el gato, la chacarera, la salsa, la cumbia, el merengue, la cueca, etc., etc.

Muchos de estos géneros son recuperados por Les Luthiers en su pieza –Cantata del adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de Indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desarrolló”, para construir un recorrido por el subcontinente latinoamericano, desde el Río de la Plata hasta Puerto Rico.

Como pretexto, la pieza toma un título nobiliario de la Conquista, el de Adelantado, de un conquistador despistado, para hacer con humor, en medio de infortunios y aventuras, un pintoresco recorrido, lleno de aventuras chuscas que llevan literalmente a buen puerto esta historia, una de las –otras historias” de Latinoamérica, las que conservan su buen humor.

**Cantata del adelantado²⁷⁹ Don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de Indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desarrolló
(Cantata)²⁸⁰**

Sinopsis (sic.):

Un enigmático personaje desembarca en el Río de la Plata en 1491, un año antes del descubrimiento oficial de América. Por este motivo le apodan "El Adelantado".
Prosigue su aventura rumbo al norte, encontrándose en el camino con diferentes nativos, hasta que finalmente es desterrado a la isla de Puerto Rico

Marcos Mundstock:

Mastropiero era un apasionado de la investigación histórica. Se pasaba largas horas en la biblioteca de la opulenta marquesa de Quintanilla cuyos volúmenes le apasionaban. Así supo Mastropiero, precisamente allí (en la biblioteca), de la existencia de un enigmático personaje del siglo XV, El Adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras, hijo de Juana Díaz y Domingo de Carreras.

Al principio de su investigación Mastropiero supuso que Don Rodrigo pertenecía a la misma familia Díaz que las célebres cortesanas Angustias y Dolores Díaz, pero luego cotejando ciertas fechas comprobó que Angustias y Dolores no provenían de esos días. Está bien...

Mastropiero ya estaba por abandonar la investigación cuando encontró en la biblioteca de la marquesa el viejo manuscrito de un anónimo poema épico redactado sobre la base del diario de viaje del Adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras. Según este poema, Don Rodrigo había arribado a las costas del Río de la Plata en 1491, o sea, un año antes del descubrimiento oficial de América. Este hecho por fin explicaba su título de adelantado. El poema describía además su heroico periplo hacia el norte del nuevo continente a lo largo de muchos años, culminando su gloriosa gesta en la isla de Puerto Rico. Impresionado por el hallazgo del poema, Mastropiero la usó como texto para una de sus obras más célebres con la que Les Luthiers finalizan su concierto de esta noche: "Cantata del adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desarrolló". La obra se inicia con el arribo de Don Rodrigo a lo que luego se denominaría el Río de la Plata.

Marcos Mundstock: Culmina Rodrigo dura travesía. Se acerca a la costa su fiel carabela después de seis meses de brava porfía. Desciende orgulloso y con galanura, ya clava su espada en la tierra soñada, la tierra del oro y de la aventura

Ernesto Acher: Llegamos a tierra firme, con nativos pronto dimos.

Coro: ¡Nos descubrieron!, ¡por fin nos descubrieron!

Ernesto Acher: Y en convite conocimos sus tolдерías.

Coro: Pasen y vean que lindas tolдерías.

Ernesto Acher: Al conocer sus tesoros despertó mi idea fija y al final cambiamos oro por baratijas...

Marcos Mundstock: Oro por baratijas. ¡Qué abuso! ¡Qué trueque tan desigual!
Después del canje Don Rodrigo guardó en un cofre todo lo que había obtenido.
Montañas de baratijas.

²⁷⁹ Adelantado: m. Antiguo cargo otorgado por la corona española de gobernador militar y político de una región fronteriza: en el reinado de los Reyes Católicos, los adelantados fueron sustituidos por los alcaldes mayores. // <http://www.wordreference.com/definicion/adelantado> (Consulta: Mayo 2012)

²⁸⁰ <http://www.lesluthiers.org/main.php> (Consulta: Mayo 2012). Versión; (DVD) Vídeo "Mastropiero que nunca" Espectáculo; Mastropiero que nunca. Fecha: Domingo, 20 de mayo de 1979. Duración: 00:03:00 (Texto), 00:17:40 (Música)

Ernesto Acher: Tramposos, aprovechadores, devolved el oro...

Coro: ¡Minga!, ¡minga!

Ernesto Acher: Rescatemos nuestro oro, mis valientes. Con coraje, con la espada... con los dientes. ¡Mi honra está en juego y de aquí no me muevo!

Coro: Uhhhhhhhh!!!!

Marcos Mundstock: ¡Firme ante el enemigo! ¡Firme, con valor, firme Don Rodrigo! Y Don Rodrigo...firmó la rendición! Echa a andar Don Rodrigo tras mejor estrella leguas y más leguas hacia el rumbo norte. Le siguen sus huestes en la heroica huella a través de montes, de valles, de sierras... mas destino esquivo. Encuentra nativos que al cantar auguran sus hores de guerra.

Coro:

Somos come-chingones muy renombrados.

Joyas, collares, mantas vendemos en el mercado.

Y a los que no nos compran nos los comemos asados.

Ernesto Acher: No conseguiréis asustarme tras tan larga travesía. He venido a conquistarles (y a vender artesanía). ¡Mi honra está en juego y de aquí no me muevo!

Coro: Uhhhhhhhh!!!!

Ernesto Acher: Sí me muevo.

Marcos Mundstock: Y huye Don Rodrigo otra vez al norte. Triste, sin su tropa huye solitario. Descarga del hombro su pesado cofre y haciendo un alto anotó en su diario:

Ernesto Acher: Ayer dimos con un grupo de nativos y fuimos atacados... con todo éxito. He debido proseguir solo esta marcha pues los nativos prefirieron quedarse a comer con los soldados... digo a los soldados

Marcos Mundstock: Y en varias jornadas de marcha muy dura llega a una meseta de increíble altura.

Ernesto Acher: Llegué a tierras altiplanas arrastrando con porfía mi cofre de artesanías, magra fortuna. Allí encontré indios buenos que al ver mi traza ruinosa me cantaron una hermosa canción de puna...

Coro:

Duérmase, Don Rodrigo duérmase

Cierre sus ojitos, no los deje abiertos

Que si no se duerme se va a quedar despierto

¡Duérmase, duérmase! ¡Duerma Don Rodrigo!

¡Duérmase, duérmase! Vamos, duérmase.

¡Duérmase, duérmase de una vez!

Marcos Mundstock: Diez horas duró este arrullo puneño. Rodrigo agotado por tal cortesía prosigue su viaje en busca del sueño... El sueño de gloria que alienta sus días: Descubrir poblados, conquistar reinados... y vender si puede las artesanías.

Ernesto Acher: Con mis fuerzas casi extintas a vasto imperio llegué. Puse pie en tierra de incas, o sea, hice hincapié.

Marcos Mundstock: Y llega Rodrigo en día de fiesta. Ve galas, pendones, banderas, y cintas. Y una muchedumbre que hasta pavor da que colma el camino real de los incas que los nativos llamaban Avenida... De los de acá.

Ernesto Acher: Y vi de pompa y boato como no vi en cortes nuestras. Sacerdotes, oficiantes, nobles, jefes, consejeros, y vide tres mil guerreros que de poder daban muestras. Esclavos y servidores... y unos diez mil extras.

Coro: *Somos los incas*

Carlos Núñez Cortés:

Somos los incas un pueblo incansable

Nuestras riquezas son incalculables

*Abominamos de incautos e incapaces
Pero nuestras canciones son todas incantables*

Marcos Mundstock: La gala imponente del Fastuo aborigen recuerda a Rodrigo su sino glorioso, el noble designio que al viaje dio origen. Y encarando al inca anuncia gozoso:

Ernesto Acher: ¡Artesanías, vasijas de barro, ponchos, mates, boleadoras, todo a mitad de precio debería usted comprar...!

Marcos Mundstock: Rodrigo es prendido por doce nativos mas lucha, se zafa y proclama altivo:

Ernesto Acher: ¡Deteneos, ignorantes, atrasados! Desde hoy quedáis todos conquistados. ¡Mi honra está en juego y de aquí no me muevo!

Marcos Mundstock: Quinientas leguas al norte Rodrigo un tanto agitado, triste nota que los incas del cofre se han inca-utado. El cofre que fue en la huída olvidado, descuidado, digamos que fue en verdad tontamente abandonado...

Ernesto Acher: ¡Hombre habrase visto tamaña insolencia, tamaña desvergüenza!

Marcos Mundstock: Rodrigo vehemente injuria a los incas pues le han privado de sus propiedades.

Ernesto Acher: No hablo de los incas, me refiero a algunos que gozan contando mis intimidades y encima me insultan.

Marcos Mundstock: Pues no, yo no he sido.

Ernesto Acher: Sí, sí, yo le he oído. Usted dijo tonto...

Marcos Mundstock: ¡Dije tontamente!

Ernesto Acher: Bueno, parecido

Marcos Mundstock: Parecido no es lo mismo, caballero.

Ernesto Acher: Es que usted está diciendo falsedades.

Marcos Mundstock: Usted exagera.

Ernesto Acher: ¡Reclamo mis fueros!

Marcos Mundstock: ¡Me atengo a la historia!

Ernesto Acher: ¡Mentiras!

Marcos Mundstock: ¡Verdades! Y yo no discuto con aventureros.

Ernesto Acher: Y yo no discuto con aficionados.

Marcos Mundstock: Dirá usted aficionados.

Ernesto Acher: La rima es lo que me inspira. Yo he dicho aficionados en lugar de aficionados porque usted dijo verdades.

Marcos Mundstock: ¡Con que yo dije verdades! ¡Luego usted dijo mentiras!

Ernesto Acher: ¡Terco y duro como una pared!

Marcos Mundstock: ¿Y eso con qué rima?

Ernesto Acher: ¡Con usted, hombre, con usted!

Daniel Rabinovich: ¡Haya paz! ¡Haya paz! Don Rodrigo, relator, que la calma no se pierda, que si seguís discutiendo os vais a ir a la... ¡Haya paz!

Marcos Mundstock: Quinientas leguas al norte, prosigo, en un bosque encuentra nativos Rodrigo que bailan y cantan con dulces sonidos.

Coro: *Conozca nuestra cumbia que es el baile nacional*

Visite usted Colombia y su ciudad capital: Bogotá.

Ernesto Acher: Colombia, Colombia, Colón... ¿Es que ya ha pasado por aquí Don Cristóbal? Pues nada, de aquí en adelante este país se llamará... ¡Rodrigombia! Decidme nativos, ¿do están los tesoros?, ¿do están las minas de plata y de oro?

Todos: ¡No tenemos!

Ernesto Acher: ¿Tenéis por aquí piedrecillas brillantes, zafiros, rubíes, topacios, diamantes?

Todos: ¡No, no, no!

Ernesto Acher: ¿Estaño, antimonio, cobre o manganeso?

Todos: ¡Nada de eso!

Ernesto Acher: ¿Carbón, piedra pómez?

Todos: ¡Nones!

Ernesto Acher: ¿Botellas vacías?

Todos: ¡No!

Ernesto Acher: ¿Ropa usada?

Todos: ¡No!

Ernesto Acher: ¿Pero es que no tenéis nada?

Todos: ¡Tenemos un buen café, aromático y sabroso, café de Rodrigombia!

Marcos Mundstock: Al ver Don Rodrigo que nada consigue, con rumbo nordeste su viaje prosigue.

Ernesto Acher: Al llegar cerca del mar rogué que no se extinguieran mis fuerzas que entonces eran por demás flacas. Me inspiré tomando el nombre de los indios del lugar y en aquel hermoso lar fundé ¡Caracas! Fundé Caracas y acerté a fundarla en tan hermoso valle...

Marcos Mundstock: Fundó Caracas, dice.

Ernesto Acher: En tan hermoso valle...

Marcos Mundstock: Acerté a fundarla... Acertó a fundarla. Y tanto acertó que la fundó en pleno centro de Caracas que ya estaba fundada y él no la vio...

Ernesto Acher: Y bueno, hombre, con el apuro...

Marcos Mundstock: Los guardias, perplejos y algunos paseantes intentan prenderlo y en cárcel ponerlo. Rodrigo protesta fiero, desafiante...

Ernesto Acher: Ahhhhhhhh!!!!!! Mi honra está en juego y de aquí no me muevo...

Daniel Rabinovich: Por ante este tribunal se condena a Don Rodrigo Díaz de Carreras a la pena de destierro en la isla de Puerto Rico por los delitos de portación de armas y fundación ilícita. Archívese. No. Bien, a él.

Ernesto Acher: Estando el barco al llegar a donde cumplir mi pena de esclavos oigo un cantar que a negro destino suena:

Daniel Rabinovich:

Chabaia nenge nimón

Solangangaina engo

Sabania nengueneón

Sanga iobai oengo

Sabanga neingenon sabanga engo

Sabanga lenguenguelon

Sabanga lenguelón

Sabanga len, golen

Maga senguelá

Achicoria

Sabai enguelá

Sabai guana, guana

Guana catal

Aiamete, aie ie

Achicoria

Aia queteie ie

Obaiasá, iequete

Obaiase, ie ie

Obaiasá

Achicoria

Aiá yo

Acá tu

Aiá tu

Acá yo

Aiá yo y tu, acá

Achicoria.

*¡Sapa, talaca
salapalacatá!
¡Sapa, talaca
salapalacató!
¡Achicoria!
¡Ay, ay ay ay ay!
¡Uay, ay ay ay ay!
Acatócoyo
Acatócoyo
Acatócoyo
Acatocábayo.*

Ernesto Acher: Más ni bien no llegué a tierra firme fui de pronto conmovido por los ojos renegridos de una morena. Y revivieron mis sueños de viejo conquistador, sed de guerra... del amor que el alma llena... Ya vendrán otra gente a conquistar las Indias, yo me quedo aquí a conquistar... ¡Mi negra!

Coro:

*No hay en la vida nada como mi negra
Nada, nadita, nada... como mi negra
No hay en la vida nada como mi negra
Nada, nadita, nada... como mi negra
¡A ver ese piano!
¡Sabor chico, sabor!
¡Sabor chico, sabor chico!
¡Lleva, lleva caballero!
¡Lleva, lleva caballo... Caballero!
¡Yo siempre voy!
¡A cantar, a cantar!
¡Sí moreno!
¡A bailar, a bailar!
¡Si papacito!
¡A gozar, a gozar!
¡Azuquita!
¡Achicoria!
Hoy la brisa está tan suave
Como mi negra
Que los juncos se bambolean
Como mi negra
Y la música es tan bonita
Como mi negra
Es tocada por todo el mundo
Como mi ne..
¡No hay en la vida nada como mi negra!
Nada, nadita, nada como mi negra*

Ernesto Acher: Y aquí se acaba la historia de Don Rodrigo ¡y el show, chico!

Coro:

*Se acaba, se acaba, se acaba, se acaba,
Se acaba, se acaba, se acaba, se acaba,
Se acaba, se acaba, se acaba, se acaba,
Se acaba, ¡Se acabó!*

Esta obra es esencialmente latinoamericana latinoamericanista: Les Luthiers recorren el subcontinente, tomando como hilo conductor un hecho histórico común a todos los países: la Conquista. Pero también nos es útil para entender cómo es el proceso creativo de Les Luthiers, cómo su trabajo es no sólo colectivo sino armónico, gracias a lo cual han mantenido esa trayectoria de tantos años. Es una muestra de cómo se conformaba el trabajo de Les Luthiers,²⁸¹ cuando la creatividad corría por cuenta de seis de sus integrantes; pero Daniel Rabinovich, en la entrevista concedida, expresa cómo Les Luthiers trabajan hoy, y asume su papel en la comunicación actual:

Te digo que Les Luthiers es un fenómeno de comunicación que empezó siendo de boca a boca, del grupo fuente, del grupo de pertenencia... Termina siendo un fenómeno de masas, muchísima la gente que nos ve, muchísima la gente que nos oye... Los factores que han hecho que el grupo durara tanto tiempo, quizá dure mucho tiempo más, son muchos... Uno, me parece importantísimo, la posibilidad de publicar nuestras obras [...] Segundo fuimos un grupo que tenía lo que otros no [...] Tercero, la gente compra nuestros productos, desde múltiples lugares...

Les Luthiers trabaja pensando en el espectador, grupalmente se definen democráticos ya que la base de sus decisiones tiene que ser unánime, además en estos momentos se encuentran compenetrados en la comprensión mutua para desarrollar los proyectos que van desarrollando, tal vez quedaría conocer algún punto del pasado para saber si siempre fue así la convivencia armónica, pero de este momento si definen un estilo de trabajo según Daniel Rabinovich.

Es profundamente democrático Les Luthiers. Las cosas se deciden por mayoría... Pero se trata, a veces infructuosamente, pero casi siempre con un gusto, de que esa mayoría sea unánime... Si estamos tres a dos, tratamos de modificar el proyecto para que esos dos se sientan cómodos... Hasta que el proyecto sea cinco a cero... Rara vez no lo decimos [...] Nos llevamos muy bien, trabajamos mucho para que todos se rían, permitimos mucho que luzca la individualidad de cada uno de los integrantes... Para mí es muy importante que alguno de mis compañeros dirija el mejor coro de la Argentina, Yo prefiero no trabajar un mes, si uno de mis compañeros quiere hacer una película... En fin... Hay buena onda... Muy buena onda...

Ahora la respuesta está dada, el trabajo grupal debe ser conformado por la disciplina, pero sobre todo por el amor al mismo, el cual no evita tener diferencias, pero sobre las mismas se deben crear soluciones que lleven al éxito el trabajo de todo el grupo. Por ello para hacer el humor de Les Luthiers, se deben tener ciertas características, entre las cuales destacan dos, la mentalidad y el disfrutar del trabajo que se hace.

Y como si todo eso fuera poco trabajamos veinte años como psicoanalistas... Nos ayudó mucho, como yo diría: pelear en un ring con guantes y protector para la cabeza y para los genitales... Para poder

²⁸¹ La historia de cómo se realizó tiene diversas versiones, entre ellas la de Ernesto Hacher que puede consultarse en la página http://www.lesluthiers.org/vertextoestatico.php?COD=ORIGEN_DONRODRIGO (Consulta: Mayo 2012)

pelear sin piedras, sin hacha y sin revolver... Pero sí con mentalidad, si es importante para el grupo poder jugar, poder disfrutar...²⁸²

4.3.6.- El humor de Les Luthiers es cosmopolita.

Adherida más adelante del párrafo. –La palabra cosmopolita proviene de un término griego que en idioma español se interpreta como –ciudadano del mundo”. Se trata de un adjetivo que permite describir a todo aquello que resulta común a los países. Dicho de un individuo, un ser cosmopolita es aquel que concibe a todos los rincones del planeta como su patria. Respecto a un animal o a una especie vegetal, se dice que un organismo es cosmopolita cuando se aclimata a cualquier territorio o logra soportar toda clase de condición climática.”²⁸³

De hecho la definición de del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su versión electrónica dice:

Cosmopolita²⁸⁴. (Del gr. κοσμοπολίτης, ciudadano del mundo).

1. adj. Dicho de una persona: Que considera todos los lugares del mundo como patria suya. U. t. c. s.
2. adj. Que es común a todos los países o a los más de ellos.
3. adj. Dicho de un ser o de una especie animal o vegetal: Aclimatado a todos los países o que puede vivir en todos los climas. El hombre es cosmopolita.

Habría que dejar patente que quienes usaron por primera vez el término cosmopolita fueron los filósofos estoicos y es que ellos de manera abierta se declaraban ciudadanos del mundo. Los cosmopolitas, en general, más que definirse en torno a una identidad patriótica que consideran impuesta por los Estados nacionales y sus gobiernos, se reconocen como independientes al ser ciudadanos de la Tierra.

Y así define Daniel Rabinovich al grupo, a su música, a la pertenencia de sus integrantes:

Cuando vos decís que Les Luthiers es latinoamericano, esperas de Les Luthiers un humorismo absolutamente universal, pero sí en castellano, que es el idioma de Hispanoamérica. Por eso nosotros trabajamos, nos desarrollamos, amamos, vivimos...

Daniel Rabinovich se considera un ciudadano del mundo y al mismo tiempo lo interpreta como un universo repleto de diferencias donde las nacionalidades y las preferencias no tienen objeto, porque este universo está unido por el idioma y su pensamiento, ya que le pertenece a todo aquel que lo quiere para sí.

²⁸² Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Daniel Rabinovich en 2010 en Buenos Aires, Argentina.

²⁸³ <http://definicion.de/cosmopolita/> (Consulta: Mayo 2012)

²⁸⁴ <http://lema.rae.es/drae/?val=cosmopolita> (Consulta: Mayo 2012)

México no es tuyo, es mío; España no es de Joan Manuel, es mía, y la cancha de Boca no es mía es tuya también... Desde mi óptica... los colores, las banderitas y las glocalidades²⁸⁵ (Op. Cit.) son malas palabras, son palabras que me molestan...

Por eso la universalidad del humor según Daniel Rabinovich se sustenta por las palabras en español, que escogieron un vehículo para representar la identidad humorística del continente, el cual representan al llevarlo al mundo cosmopolita de habla hispana.

Entonces sí creo que el de Les Luthiers es un humorismo absolutamente universal, sin fronteras. Pero claro, el vehículo es la música y la palabra... y la palabra la hacemos los hispanohablantes... mientras nosotros no hagamos un humorismo con subtítulos, seguiremos siendo hispanoamericanos...²⁸⁶

Les Luthiers se autodefinen como cosmopolitas en sus propias palabras –libres de de cualquier tipo de prejuicio nacional, étnico, sexual o religioso- y por supuesto que el grupo Les Luthiers es universal. Pero, además, su lenguaje describe a muy diversos grupos humanos de Latinoamérica y el mundo –recordemos a Yogurtu Nge- y los pone en el escenario con hábil maestría irónica y situados en cuadros inolvidables.

Incluso, aunque se dice que escribir para niños o hacer humor para niños y no se diga trabajar con ellos, es el punto más difícil de un creativo, el humor de Les Luthiers no deja de lado la relación entre niños y adultos. En “La Gallina dijo Eureka”, una de las obras maestras del grupo, que cierra el concierto presentado en el DVD “Hacemos muchas gracias de nada”, Les Luthiers construyen una parodia notable de un diálogo entre un niño que trata de entender en forma lógica y sencilla y un profesor que no logra salirse de sus moldes cuadrados de explicación. Hay que añadir que la ejecución musical de esta pieza se convierte en una tarea difícil, cuando los intérpretes son interrumpidos constantemente por las continuas dudas de un nene curioso y preguntón, insatisfecho, además, de las respuestas que le da el adulto.

²⁸⁵ Glocalidad, término acuñado por el posmodernismo, que así entendida, constituye una estrategia para difundir en las redes telemáticas el conocimiento que se produce a escala local, pero, también, para garantizar a los usuarios receptores críticos el acceso a contenidos globales. Definición trabajada en la Maestría en Comunicación y Cultura del Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales 2006.

²⁸⁶ Entrevista - Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Daniel Rabinovich de Les Luthiers. (2010) En Buenos Aires, Argentina, para la tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos: “Sonamos Pese a Todo”, El Humor en la Música Latinoamericana, Análisis de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo.

La gallina dijo Eureka²⁸⁷

Marcos Mundstock, hablado:

Ahora me voy a referir a un tema que es motivo de muchas consultas por parte de las madres: Los padres... Eh... por parte de las madres y los padres: Las preguntas de los chicos, señora... Sobre todo aquellas preguntas que se refieren a temas un poco delicados, como por ejemplo la consabida ¿cómo nacen los bebés? A los chicos hay que decirles siempre la verdad. Por supuesto que en los términos que ellos puedan entender; entonces usted le puede explicar, por ejemplo, de la siguiente manera, le puede decir, por ejemplo: –Mirá, nene, como mamá y papá se quieren mucho, papá le regaló a mamá una semillita que él tenía... Esa semillita germinó, creció, y después de nueve meses se convirtió en un hermoso repollo donde te dejó la cigüeña que te trajo de París”. A los chicos hay que decirles siempre la verdad; a los chicos no hay que asustarlos con cocos, brujas, ogros... todos temibles personajes imaginarios. Llegado el caso háblele de cosas más reales: el lobo, una araña, una buena víbora... Parece mentira, parece mentira pero todavía hoy en día, hay madres hoy en día, en pleno siglo dieci... veinte, que todavía le dicen a sus hijos cosas como –Mirá nene: si no tomás toda la sopa voy a llamar al hombre de la bolsa”. Señora... ¿y si el hombre de la bolsa tampoco quiere tomar la sopa? A los chicos hay que decirles siempre la verdad, hay que explicarles las cosas, darles a entender los motivos, las razones... porque al fin y al cabo los niños, aun los más pequeñitos, son seres pensantes, casi podríamos decir que son seres humanos... Entonces usted tiene que explicarle las cosas con paciencia, con cariño, por ejemplo típico caso: –Mira nene... ya son las doce de la noche, ¿no es cierto?, es un poquito tarde, claro... Y hoy nos levantamos temprano, ¿te acordás que nos levantamos temprano? Por supuesto... Y mañana nos tenemos que levantar temprano otra vez, porque vos tenés que ir a la escuela, yo tengo que ir al trabajo... ¿me entendés lo que te estoy explicando? Quiero decir, querido, que si vos ahora no te dormís... yo te reviento”. A los chicos hay que decirles siempre la verdad... Y ahora, para finalizar este programa, los dejo nuevamente en compañía de –Los Honguitos”, que les van a enseñar la canción –La Gallina dijo Eureka”.

Cantado:

Daniel Rabinovich:

La gallina estaba clueca,
Puso un huevo y dijo ¡Eureka!
Pupapúa pupapúa
La gallina cócoroco
La gallina dijo ¡Eureka!

Se quedó tan sorprendida...

Ernesto Acher: ¿Y por qué la gallinita dijo Eureka?

...que olvidó hacer la...

²⁸⁷ (Vídeo "Hacen muchas gracias de nada"). Ficha de la versión. Obra: La gallina dijo Eureka. Versión: (DVD) Vídeo "Hacen muchas gracias de nada". Espectáculo: Les Luthiers hacen muchas gracias de nada
Fecha: Viernes, 24 de octubre de 1980. Duración: 00:03:10 (Texto), 00:04:00 (Música)

Daniel Rabinovich: ¿Qué?

Ernesto Acher: ¿Que por qué la gallinita dijo Eureka? Sí, vos dijiste recién que la gallinita dijo Eureka, cocorocó, cocorocó. Explicadme, ¿pol qué, pol qué dijo Eureka?

Daniel Rabinovich: La... la gallinita dijo Eureka porque estaba muy contenta...

Ernesto Acher: ¿Sí?

Daniel Rabinovich: ¡Claro!

Ernesto Acher: ¿Estaba contenta?

Daniel Rabinovich: ¡Muy contenta!

Ernesto Acher: ¿Muy contenta?

Daniel Rabinovich: Sí...

Ernesto Acher: ¡Estaba chocha! Bueno, eh... ya está.

Daniel Rabinovich:

Se quedó tan sorprendida
Que olvidó hacer la comida
Pupapúa pupapúa
La gallina cócoroco
La gallina distraída

Y se...

Ernesto Acher: ¿Y por qué estaba muy contenta, eh? ¿Pol qué? ¿Pol qué?... ¡¡¿POL QUÉ?!!

Daniel Rabinovich: La gallinita estaba muy contenta, querido, porque iba a tener un hijito.

Ernesto Acher: Uh...

Daniel Rabinovich: Y eso la hacía muy feliz

Ernesto Acher: ¿Sí?

Daniel Rabinovich: ¡Claro! Es tan hermoso poner un hijo...

Ernesto Acher: ¿Qué?

Daniel Rabinovich: Tener un huevo...

Ernesto Acher: ¿QUÉ?

Daniel Rabinovich: ¡Tener un hijo!

Daniel Rabinovich:

Y se fue la muy coqueta
A pasear en bicicleta
Pupapúa pupapúa
La gallina cócoroco...

Ernesto Acher: Y por qué es tan hermoso tener un hijo, eh?

Daniel Rabinovich: Porque los hijos son la alegría de la vida, querido. Con sus risas, sus juegos... con sus preguntas... Cada hijo es como una rosa que florece.

Ernesto Acher: Una rosa que florece!

Daniel Rabinovich: Sí...

Ernesto Acher: Que lindo!

Daniel Rabinovich: Sí... ¿Te gusta el cantito?

Ernesto Acher: Sí...

Daniel Rabinovich: ¡Entonces calláte!

Daniel Rabinovich:

Hizo pruebas la muy lista

Igualito que una artista
Pupapúa pupapúa...

Ernesto Acher: Y por qué las rosas florecen, eh?

Daniel Rabinovich: Porque son plantitas de la familia de las rosáceas, con estambres y pistilos bien insertos en el tallo... y así como las rosas florecen las personas necesitan realizarse.

Ernesto Acher: Bueno, ya está.

Daniel Rabinovich: ¡Dejáme vivir!

Daniel Rabinovich:

Dando saltos por la plaza
Se volvió para...

Ernesto Acher: ¿Y por qué las personas necesitan realizarse?

Daniel Rabinovich: Porque realizarse es trascender yendo más allá de los hechos hasta lograr cierto tipo de equilibrio; cierto tipo de equilibrio como un árbol.

Ernesto Acher: Sí, como un "árbol"

Daniel Rabinovich: Un árbol.

Ernesto Acher: Sí, como un "árbol"

Daniel Rabinovich: ¡Sí, como un "árbol"!

Ernesto Acher: Un árbol

Daniel Rabinovich: Como un avioncito que vuela.

Ernesto Acher: Ahhhhhh, un avioncito que ~~vola~~...

Daniel Rabinovich: ¡Sí, ~~vola~~! Como un barquito que flota.

Ernesto Acher: Como un barquito que flota, está bien.

Daniel Rabinovich:

Y para arreglar la...

Ernesto Acher: ¿Y por qué el barquito flota?

Daniel Rabinovich: ¡Porque todo cuerpo que se sumerge en un líquido experimenta un empuje de abajo hacia arriba igual al peso del volumen del líquido desalojado! ¡Es el principio de Arquímedes!

Ernesto Acher: ¿Quién?

Daniel Rabinovich: ¡Arquímedes, ese que cuando lo descubrió dijo Eureka!

Ernesto Acher: Ja, ja, ja, ja, ja... Como la gallinita...

Daniel Rabinovich: ¡Sí, como la gallinita, dijo Eureka!

Ernesto Acher: ¿Y por qué la gallinita dijo Eureka?

Daniel Rabinovich: No, nene, no. ¡Las gallinitas no hablan!

Ernesto Acher: ¡Buahhhh!

Daniel Rabinovich nos ofrece una conclusión acerca de quiénes son, quiénes han sido y quiénes serán Les Luthiers.

La vida es muy dura, la vida es muy difícil y muy compleja... la vida es sinónimo de crisis... Si tú la puedes ver de vez en cuando con humor es admirable. El humor te puede dar una distancia, una visión de las cosas y de la realidad, por eso es admirable, porque te puede ayudar a vivirla mejor...²⁸⁸

²⁸⁸ Entrevista mencionada de Eddie Eynar Ruíz-Trejo con Daniel Rabinovich, 2010.

Les Luthiers es la representación del ese humor dirigido a un público de élite, es la parodia del espectáculo inentendible para el pueblo, el espectáculo que sólo entiende el que se siente culto, el que se sabe conocedor porque ha viajado, el que público que es aficionado a la ópera, a los recitales y los conciertos cuyas sinfonías los dejan absortos, tan absortos que terminan durmiéndose en medio de una sinfonía de algún gran autor.

Les Luthiers es la parodia de la sociedad porteña (bonaerense), la que iba al Teatro Colón a escuchar a Caruso, a María Callas o a disfrutar de la Opera. Esa sociedad de clase media argentina que construyó al país desde la capital, en la mejor versión porteña.

El lenguaje del Les Luthiers se sustenta en el diálogo invisible con su público, el cual responde con sus risas a la provocación constante de ideas y mensajes de sus autores ficticios, esos autores que representan la variedad de la música que son capaces de interpretar, pero dónde impera el idioma, el entendimiento a través del razonamiento.

Si en algún momento pudiera suponerse que Les Luthiers trabaja únicamente con música culta se equivoca, pues el grupo integra otras piezas que están insertas en corrientes populares o de moda, así dejan las Arias, las Cantatas y las Odas, para interpretar Boleros, Cumbias, Huarachas y otros géneros que incluyen música regional como el mariachi, o música criolla, como el Candombe y la Milonga, sin dejar de lado el Tango.

El humor de Les Luthiers es pensante, abstracto e inteligente, porque desarrolla la capacidad de sustraer al escucha en sus argumentos por encima de su nacionalidad o nivel cultural, y por ello es determinante porque se ubica desde la sensibilidad.

El humor latinoamericano tiene en Les Luthiers a uno de los máximos exponentes de este género comprometido con el sentido de la ilustración, ya que en su vocación por hacer reír ha impactado a otros países y a muy diversos públicos en todo el mundo hispanohablante.

CAPÍTULO V SALVADOR —CHAVA” FLORES.

*«El error consiste
en que no se tiene en cuenta que cada idioma
es un modo de sentir el universo o de percibir el universo»
(El arte de traducir)²⁸⁹
Jorge Luis Borges*



Nadie me lo ha contado, tampoco lo he leído, pero me temo que el primer narrador oral que se atrevió a contarle a otro ser un acontecimiento, o se lo inventó, fue un animal y no precisamente el Hombre. Logró captar su atención y despertar su interés. Después, como suele ocurrir, el Hombre lo imitó. [...] desde entonces y hasta nuestros días se narran historias de amor y desamor, misterio y terror, deseo y lujuria, ternura y pasión, humor y tristeza... “Fío Patota” (Robles, 2007)

Así es la historia de los narradores, los que se atreven a contar las historias que son comunes a todos, unos con palabras, otros con imágenes, y otros, como Chava Flores, con canciones.

En palabras de María Eugenia Flores, hija de Chava Flores, Chava fue un contador de historias, ya que él, a partir de su forma de ver la vida, contaba a su manera la realidad en los términos que usa el ciudadano común todos los días y le hablaba a este ciudadano en la misma lengua por la que se expresa su cultura.

Alguna vez le preguntaron que de dónde sacaba tanto para sus personajes, y él [...] dijo: “Yo sólo retrato a la gente... yo lo que hago es

²⁸⁹ Borges, Jorge Luis. “El oficio de traducir”, en *Sur*, monográfico dedicado a “Los problemas de la traducción”, Buenos Aires, enero-diciembre, 1976. Originalmente de una encuesta a varios traductores realizada por el diario *La opinión Cultural*, 21 de septiembre de 1975, Buenos Aires, y recogida en 1976 por la revista *Sur*.
<http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2009/09/el-oficio-de-traducir-iv.html> (Consulta: Julio 2010)

poner lo que tú dices o haces en las canciones que compongo"... Por eso a mi papá le pusieron -el cronista musical de la ciudad de México"... Que no es de la Ciudad de México, es de México... Porque es un cronista de muchas situaciones que suceden en varias partes de la república, no sólo de la ciudad de México... Le han dicho -el pintor musical", como también le dijeron a Pepe Guízar²⁹⁰... porque te retrata en tres minutos una situación, un evento, una fiesta y te queda muy claro cómo empieza la fiesta y cómo termina...²⁹¹

La actividad cultural en el ser humano se reconoce a partir de sus derechos como ciudadano de la cultura. Esto incluye la libertad de participar en la actividad cultural, hablar en el idioma de elección, enseñar a sus hijos la lengua y la cultura propias, practicar ciertas tradiciones, tener ciertas costumbres, etc.; todo lo que lleva al ciudadano a identificarse como ser que pertenece a una cultura.

Chava Flores describió tan correctamente a los personajes de las vecindades de la ciudad de México, que hasta el día de hoy se siguen reconociendo, aunque actualmente habiten en condominios, multifamiliares o cualquier otra casa que se encuentre ubicada dentro del contexto urbano.

Ma. Eugenia Flores cuenta:

Alguna gente ha dicho que el lenguaje que usa mi papá no lo van a entender [...] pero por supuesto que lo entienden porque las situaciones son las mismas [...] Ahora hay que explicarles a los jóvenes lo que es un estanquillo... hoy solo conocen el Oxxo... Porque en la miscelánea, a la que nosotros íbamos a comprar todos los días vendían frutas, verduras, semillas, todo lo que quisieras... Y en el estanquillo también, que eran las tienditas chiquititas que tenían de todo...²⁹²

Este punto es necesario remarcarlo, ya que el contexto urbano ha dejado las grandes ciudades y se ha insertado en otras que antes fueron capitales de provincia y hoy se han convertido en ciudades urbanizadas.

El lenguaje de Chava Flores define incluso una manera de hablar, de expresarse ante la vida y de conservarla en la memoria y esto no es ajeno a la actualidad. En palabras de Ma. Eugenia Flores:

... Ahora resulta que los muchachos no entienden ciertas palabras porque ya cayeron en desuso, y entonces inventan otras... La situación la conservan, pero con palabras que nada que ver con el seguimiento de la canción... Y ahora a los muchachos les tienes que explicar todo... Por eso

²⁹⁰ Pepe Guízar (1912-1980) Fue el compositor e intérprete prolífico, que legó a sus paisanos la querida -Guadalajara", canción que rompió fronteras y es considerada en el extranjero como el segundo himno nacional de México entre muchas otras de vasta inspiración. En la radiodifusora XEW Pepe Guízar fue bautizado atinadamente como "El pintor musical de México" porque sus composiciones dibujan la geografía musical de México. Fuente: <http://jalisco.gob.mx/nuestroedo/muro/music.html>

²⁹¹ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Ma. Eugenia Flores hija de Chava Flores , 2011, en Ciudad Satélite, Estado de México.

²⁹² *Ibíd.*

mi papá cuando cantaba les decía a los muchachos: -Ya ven, ¿para qué nacen tan tarde? Uno tiene que venirles a contar (sic) todo”...²⁹³

La memoria vista desde la cultura es un espacio de entronización de las evocaciones administradas por el pueblo y la sociedad, justo donde ésta tiene varios subsistemas que determinan la continuidad en la conservación de recuerdos.” (Monsiváis, 2010)

Las canciones de Chava Flores –que al pasar del tiempo se convirtió en cronista de la cultura social- conservan el entorno de una sociedad carente de recursos, pero excedida de esperanzas,

La verdadera cultura es la concepción del mundo (Arreola, 1979), tal como acontece con los sentidos de lo que es cultura popular y cultura urbana, cuyas interpretaciones provienen de las segmentaciones que corresponden a la memoria colectiva, que puede ser plasmada en papel o transmitida oralmente; puede ser homenajeada a través del arte más vanguardista o guardada celosamente en algún museo.

Dice el Dr. Hugo Zemelman que -no hay mejor museo para conservar los recuerdos que el de la memoria de la cultura colectiva, y Chava Flores pertenece a la cultura latinoamericana”,²⁹⁴ no solamente por ser mexicano o por haber sido -rescatado” para la posteridad, sino por pertenecer a ese recuerdo colectivo que le pertenece al pueblo.

Él pertenece a la realidad de un continente reconocible desde sus carencias, ilusionado con sus esperanzas y aferrado a sus tradiciones.

Para conocer a Chava Flores las fuentes que se utilizaron son *Relatos de mi Barrio*, libro autobiográfico escrito por el mismo Salvador Flores donde habla de su infancia, juventud y vivencias en el barrio, así como el por qué decidió ser compositor, también están los libros de editorial Ageleste²⁹⁵ *Cancionero de Chava Flores* y *Motivaciones para la locura*, coordinados por su hija Ma. Eugenia Flores, Un artículo específico sobre Chava Flores titulado -El humor genial de Chava Flores”²⁹⁶ del reconocido musicólogo mexicano Jaime Almeida,²⁹⁷ diversas revistas y publicaciones hemerográficas sobre el mismo Chava Flores, entrevistas a personas y vecinos de los lugares descritos en la obra, la entrevista concedida específicamente para este trabajo de Ma. Eugenia Flores en la Ciudad de México, y las referencias obligadas de su

²⁹³ *Ibíd.*

²⁹⁴ Dr. Hugo Zemelman: Seminario de Investigación teórico-metodológico por campo I Doctorado en Estudios Latinoamericanos UNAM 2008-2010

²⁹⁵ Ediciones AGELESTE, S. A. de C. V. es una compañía fundada por Chava Flores en 1973, con el propósito de grabar su música y editar su obra escrita. AGELESTE es una razón social compuesta por las letras iniciales de los nombres de sus ocho hijos: María Alejandra, María Gabriela, María Eugenia, María Luisa, María Elena, Salvador, María Teresa y Enrique. Actualmente tiene su dirección en Ediciones Ageleste, S.A. de C.V., José Ma. Velasco 22, Circuito Pintores, Satélite 53100, Naucalpan, Estado de México. Distribuye los libros y discos compactos oficiales de la obra de Chava Flores.

²⁹⁶ Almeida, Jaime, “*El humor genial de Chava Flores*”, Revista -M” Semanal, 2007

²⁹⁷ Quien amablemente ha permitido su reproducción en este trabajo de investigación tras entrevista con Jaime Almeida en la sede del Sindicato de Autores y Compositores de México (SACM) 2011.

página oficial <http://www.chavaflores.com.mx/> (Consulta: Mayo 2012) en Internet junto con otras fuentes cibernéticas sobre el tema y su periodo histórico.

Chava Flores fue algo así como un juglar moderno a la hora de contar y cantar los acontecimientos de la vida cotidiana en la Ciudad de México, particularmente la que transcurre en las vecindades, la calle, los mercados y las fiestas. La marca registrada de Chava Flores es lo popular y, de forma más íntima, los sueños y las ilusiones del mexicano de clase popular o como dice el mismo Chava Flores en la introducción de *“La esquina de mi barrio”* de 1957 al preguntar y responder ¿quién no ha tenido una esquina en su barrio preferido, cuando México era muy pequeño?:

–Cuando los probes estábamos divididos en dos clases: en miserables y muertos de hambre... Dice Chava Flores: yo pertenecía a las dos...pero aun así, éramos re-bien felizotes, palabra de la buena.”

Es importante mencionar que todas las letras de este trabajo fueron tomadas como referencia de *“El cancionero de Chava Flores”*.

5.1. Vida y Obra

Para hablar de la vida de Chava Flores hay que situarse en 1946, en el momento en que se acercaba el cambio sexenal del que habría de tomar posesión como Presidente de la República Miguel Alemán Valdés²⁹⁸, promotor del llamado *“Milagro mexicano”*²⁹⁹. En ese entonces la televisión estaba recién inaugurada con el

²⁹⁸ Miguel Alemán Valdés (Sayula, 1900 - Ciudad de México, 1983) Político mexicano, presidente de la República entre 1946 y 1952. Ejerció como abogado en la ciudad de Tampico durante algún tiempo. Desempeñó el cargo de magistrado del Tribunal Supremo del Estado en 1935. En 1936 fue elegido senador y gobernador del Estado de Veracruz, tras la muerte del gobernador electo. Se hizo cargo de la campaña electoral del general Manuel Ávila Camacho a la presidencia de la República. Fue nombrado Secretario de Gobernación (1939-1945) y cesó en el cargo para presentarse como candidato en las elecciones presidenciales en 1945, siendo elegido presidente de la República por el Partido Revolucionario Institucional (1946-1952). Las consecuencias de la posguerra, ya muy evidentes en 1946, afectaron considerablemente el período presidencial de Alemán, con una disminución de las exportaciones y un aumento del déficit en la balanza de pagos. Las reservas del Banco de México disminuyeron pero, también creció la industria siderúrgica y las campañas sanitarias lograron que bajara de modo considerable la tasa de mortalidad. Durante su mandato se erigió la Ciudad Universitaria de México, la mayor del mundo en su época, y se devaluó el peso para contener la inflación. Tras entregar el poder en 1952 se retiró de la vida pública durante casi diez años. En 1961 fue nombrado presidente del Consejo nacional de Turismo, cargo que ostentó hasta su muerte. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, y propició, como presidente del Instituto Mexicano de Cultura, la organización de varias academias de derecho y ciencias sociales. http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/aleman_miguel.htm (Consulta: Mayo 2012)

²⁹⁹ El milagro mexicano. - A partir de 1940 México inició una etapa llamada el milagro mexicano, esta etapa se caracterizó por ser de un crecimiento sostenido y fue el cambio hacia la formación de una nación moderna e industrializada. Crecimiento hacia afuera: La segunda guerra mundial dio un gran estímulo al crecimiento de la economía mexicana. De 1940 a 1956 se da en México un período de crecimiento hacia afuera, basado en el dinamismo del sector primario. Esta política puede definirse como crecimiento sin desarrollo, ya que el número de industrias del país aumentó, pero sin la base sólida que es la libre competencia, que le permitiera desarrollarse económicamente. Durante el mandato de Ávila Camacho (1940-1946) se observó una notable estabilidad política y un crecimiento económico. Entre 1940 y 1945, el PIB creció a un ritmo de 7.3 por ciento, índice nunca antes alcanzado en la etapa postrevolucionaria. Los regímenes presidenciales de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés proporcionaron los medios para alentar el crecimiento económico, la consolidación del mercado interno y la inserción de México en la economía mundial. La actividad industrial registró un vigoroso crecimiento. La tasa de crecimiento del PIB (Producto Interno Bruto) alcanzó entre 1947 y 1952 un promedio anual del 5.7%, con un gran crecimiento en la producción de la energía eléctrica y el petróleo y también de la industria manufacturera y de construcción. Crecimiento hacia adentro. De 1956 a 1970 la economía mexicana gira ciento ochenta grados, creciendo hacia adentro, vía la sustitución de importaciones; es decir, México debía producir lo que consumía. La economía mexicana estuvo basada en el dinamismo del sector industrial, contrayendo la estabilidad de precios y ajustándose a los problemas productivos y financieros por los que pasó el país. El crecimiento industrial en el período 1940 -1970 mantuvo un ritmo de crecimiento sostenido, aunque basado en un mercado cautivo que le proporcionaba la política proteccionista diseñada por el Estado, situación que trajo como consecuencia el desarrollo de empresas sin competitividad con el exterior, que

Canal 4 de la Ciudad de México, la estación de radio XEW seguía transmitiendo programación en vivo con orquestas y cantantes de bolero, los tríos musicales imperaban con sus guitarras entonando el bolero, y el cine nacional aun conservaba restos de la llamada –época de oro”.

El Chava Flores que nace para el mundo en los años cincuenta ya tenía vivencias personales suficientes para que su obra se reprodujera con cierto conocimiento de causa, ya que, por la vida que había llevado, su conocimiento de la ciudad, de sus vecindades y de sus habitantes le permitía relatar eso que le había tocado vivir, tal y como él mismo lo cuenta en su libro autobiográfico –Relatos de mi Barrio”.

Su vida estuvo marcada por su origen netamente popular: nació el 14 de enero de 1920, en la ciudad de México, D.F., en la calle de Soledad, en el barrio de La Merced, un barrio que:

a partir de los años treinta del siglo XX acogió a numerosos inmigrantes procedentes del campo, dándoles hogar y trabajo en su mercado, así como inmigrantes libaneses, turcos y judíos, lo cual hizo de este barrio una zona popular a la vez que multicultural. Para la década de los cincuenta el antiguo mercado fue demolido, y en 1957 fue construido con diseño del arquitecto Enrique del Moral el nuevo Mercado de La Merced, al costado oriente de una moderna avenida: Anillo de Circunvalación.³⁰⁰

Su vida transcurrió en un sinfín de barrios populares capitalinos cercanos al Centro de la ciudad capital: Peralvillo, San Rafael, Guerrero, Doctores, Roma, Romita, Santa María la Ribera, en vecindades y entre gente humilde que podía pelearse por un lavadero, pero que al fin era solidaria y panchanguera.

Su padre el capitán de Fragata Enrique Flores Flandes, falleció cuando él tenía 13 años, así que tuvo que empezar a trabajar para ayudar al sostenimiento de su casa, de su madre la señora Trinidad Rivera y de sus hermanos Trinidad y Enrique. Cosió corbatas, fue cobrador, y hasta contador sin tener estudios, según cuenta el mismo Chava Flores en su libro –Relatos de mi Barrio”. (Flores, 2007)

Tuvo una tienda de ropa para señores en el Centro, vendió cuadros, calcetines, zapatos; administró una ferretería en quiebra; tuvo una salchichonería, repartió carne y trabajó en una imprenta. Este último trabajo lo puso en contacto con la bohemia de la música,³⁰¹ y para 1951 ya había compuesto su primer corrido, –Dos horas de balazos”,

les impidió consolidarse a través de la exportación hacia mercados extranjeros; condición que impediría la creación de una verdadera industrialización moderna e independiente que contribuyera el desarrollo social del México posrevolucionario. // http://www.economia.com.mx/el_milagro_mexicano.htm (Consulta: Mayo 2012)

³⁰⁰ La Merced. –La vibrante vida comercial del centro de la Ciudad de México puedes vivirla en La Merced, Barrio Mágico donde puedes encontrar todo tipo de productos perecederos y rincones interesantes”. México Desconocido, 22 agosto 2012. <http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-merced-barrio-magico.html>

³⁰¹ En esa época, cuando terminaba la jornada laboral (aproximadamente a las 6 de la tarde), se reunían varios vecinos y amigos para platicar entre ellos, al calor de una tímida bebida embriagante y una guitarra, que tocaba el maestro en medio de sus tardes bohemias, amenizando las pláticas entre amigos íntimos, pertenecientes a ese grupo de al menos cinco variados parroquianos. Lo mismo se daba en una carnicería que en un estanquillo o una peluquería, donde nunca faltaba una guitarra. (Entrevista a parroquianos de la colonia Pensil de la Ciudad de México, Delegación Miguel Hidalgo por Eddie Eynar en el periodo de investigación de campo 2011- 2012)

inspirado en sus héroes del oeste estadounidense, Tom Mix³⁰², Buck Jones³⁰³, Bill Boyd³⁰⁴, Tim McCoy³⁰⁵, también fue también su primera composición grabada (Fernando Rosas, enero de 1952) y la primera de sus canciones que se incluyó en una película (*Genio y figura*³⁰⁶, de Fernando Méndez, 1952).

En las áridas regiones de la América del Norte
se agarraron a balazos policías y ladrones:
Tom Mix, Buck Jones,
Bill Boyd, Tim McCoy.

Un año después ya estaba grabando su segundo éxito, “La tertulia”, que quedó grabada junto con “Dos horas de balazos” el 11 de enero de 1952, por RCA Víctor. A estas composiciones siguieron: “La boda de vecindad”, “La Bartola”, “La interesada”, “Un chorro de voz”, “El gato viudo”, “Ingrata pérdida” y “Llegaron los gorriones”. Para el año 1953 sus canciones eran populares hasta en los Estados Unidos, donde ya había una gran población hispanoparlante.

Su vida artística transcurrió entre carpas, cabarets y cine. Actuó en seis películas que él mismo calificó de “churras”.³⁰⁷ entre las que destacan “Mi influyente mujer” (1955), “La esquina de mi barrio” (1957) y “A que le tiras cuando sueñas mexicano” con una aparición especial en 1979.

Durante los años sesenta y principios de los setenta, Chava Flores y su música estuvieron olvidados. Hacia 1973, los jóvenes re-descubrieron a Chava, y él cariñosamente los apodaba “La Chamacada”. Era la época del auge de la música folklórica latinoamericana en la Ciudad de México, de las peñas en las que se tocaba esa música y de los grandes conciertos masivos de cantantes de nuestro subcontinente, con cuya música y letra los jóvenes estudiantes de las preparatorias y universidades públicas capitalinas se sentían identificados. Aunque gran parte de los contenidos de esa música eran políticos también había afición por el folklore alegre, irónico o costumbrista. Es dentro de ese marco que se rescató a Chava Flores. Se le hicieron varios homenajes y participó en innumerables festivales. Trabajó en varias peñas folklóricas de la Ciudad de México y su público le era muy fiel.

³⁰² Thomas Edwin Mix, **Tom Mix** (1880 –1940), su verdadero nombre era Thomas Hezekiah Mix. Actor cinematográfico estadounidense, estrella de los primeros western del cine mudo. Interpretó 336 filmes entre 1910 y 1935. Fue la primera gran estrella del western, y definió el género para los actores que le siguieron, Héroes y villanos estaban muy definidos y el protagonista sin tacha siempre ganaba. Millones de niños crecieron viendo sus películas los sábados por la tarde o en las matinés dominicales. <http://www.hotralston.com/tommix.htm> (Consulta: Mayo 2012)

³⁰³ Buck Jones (1891 –1942), Su verdadero nombre era Charles Frederick Gebhart, y nació en Vincennes, Indiana. Fue un actor cinematográfico estadounidense, estrella de las décadas de 1920, 1930 y 1940, conocido principalmente por su trabajo en muchos populares westerns. En sus primeras actuaciones aparecía bajo el nombre de Charles Jones. <http://www.b-westerns.com/trio.htm> (Consulta: Mayo 2012)

³⁰⁴ William Boyd, **Bill Boyd** (1895 - 1972) Actor estadounidense. Famoso como un protagonista de cine interpretando en 1935 al héroe del viejo oeste Hopalong Cassidy. A quien le cambió la forma original de carácter de ficción, escrito por Clarence E. Mulford, desde un bebedor de whisky pendenciero a un vaquero héroe que no fumaba, bebía o profería juramentos y que siempre dejaba que el villano empezara la pelea. Hopalong Cassidy es de hecho acreditado de ayudar a revitalizar el desgastado género Western. <http://www.b-westerns.com/hoppy.htm> (Consulta: Mayo 2012)

³⁰⁵ Timothy John Fitzgerald McCoy, mejor conocido como **Tim McCoy** (1891 – 1978), Actor y oficial militar estadounidense. Estrella de cine conocido por sus papeles en películas del oeste. De vasta filmografía, su carera transitó del cine mudo al sonoro con mucho éxito. <http://www.b-westerns.com/hoppy.htm> (Consulta: Mayo 2012)

³⁰⁶ Genio y Figura, película mexicana, 1952, Director: Fernando Méndez, protagonistas: Esther Fernández, Antonio Badu. http://www.salir.com/pelicula/genio_y_figura (Consulta: Mayo 2012)

³⁰⁷ Churro: Término popular, se le llaman así a las películas de mala calidad desde 1950 aproximadamente.

Tuvo varias actuaciones especiales en programas televisivos muy populares en la época, como “El show del Loco Valdés” en canal 2 de Televisa o “Sábados con Saldaña”, donde alternó en alguna ocasión con Virulo en Canal 13, que después fue IMEVISIÓN y que es hoy TV Azteca, y también en el Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional.

En 1986 se fue a vivir a Morelia, Michoacán. Ahí trabajó intensamente en el Sistema Michoacano de Radio y Televisión donde tenía un programa en el canal 2 local, que a su vez se retransmitía en los canales 7 y 13 de la Ciudad de México para todo el país. En esa etapa escribió su libro *Relatos de mi barrio*.

En agosto de 1987 enfermó y fue trasladado a la Ciudad de México, donde falleció el 5 de ese mismo mes. En su entierro se entonaron las notas de la famosa “Oye Bartola”.³⁰⁸

La trascendencia de Chava Flores se ve reflejada en algunos artículos publicados en revistas especializadas como aquel titulado “Cronista musical de México” que escribiera el músico y arreglista mexicano Nacho Méndez³⁰⁹ quien relata lo siguiente:

—La primera mitad del siglo XX fue pródiga en compositores. Las canciones, fruto de su inspiración y talento, pasaron a ser parte del patrimonio cultural de los mexicanos y muchas de ellas han sobrevivido en la memoria y en el corazón de los mismos. La mayoría de estas composiciones pueden encuadrarse dentro de tres a cuatro géneros diferentes:

- la canción ranchera a campirana;
- la canción urbana, en la que predominan los temas románticos;
- la música tropical, que alimentó las películas de rumberas,
- y algo que se ha llamada la “canción mexicana”, en la cual se registran las composiciones de principios de siglo y la trova yucateca.

Pero hubo en ese lapso dos compositores que, además, no tuvieron competencia en el género que cada uno de ellos cultivó. Dos compositores cuya obra sobresale de manera excepcional dentro del torrente de composiciones de sus contemporáneos fueron Francisco Gabilondo Soler (*Cri-Cri*, el grillito cantor) y Salvador Flores Rivera, *Chava Flores*. El primero, exponente único e indiscutible del género infantil, y el segundo baluarte de la canción festiva y humorística”.³¹⁰

Chava Flores, Nacido en la Ciudad de México el 14 de enero de 1920, dedicó su vida y su obra a retratar la personalidad de los habitantes de esta populosa urbe.

³⁰⁸ La herencia de Chava quedó plasmada en sus discos y en una interesante investigación que realizó su hija María Eugenia y que publicó en el libro *El Cancionero de Chava Flores*.

³⁰⁹ Nacho Méndez es compositor, arreglista, actor, traductor, músico, cantante, dramaturgo, productor musical, guionista y conductor de programas educativos.

³¹⁰ Artículo publicado en la revista, “*A pie*”, año 3, núm 10. CHAVA FLORES, *Cronista musical de México*, por Nacho Méndez <http://ciudadanosenred.com.mx/node/16147> (Consulta: Mayo 2012)

Nadie como Chava Flores para dejar un testimonio fidedigno de las costumbres y las preferencias de sus contemporáneos. Yo creo que, con toda justicia, se merece el título de "Cronista musical de México", y en especial de su amado Distrito Federal.

Fue una infancia repleta de anécdotas, surgidas en las vecindades y en las andanzas de los jóvenes de clase media baja, marginados, viviendo al día y teniendo que ganar el sustento cuando sus familias no podían apoyarlos económicamente.

De la observación incisiva y penetrante de esta realidad se alimentó la capacidad creadora de Chava Flores. Veamos, por ejemplo, este fragmento de la canción "Boda de vecindad":

Se casó Tacho, con Tencha
la del ocho,
del uno hasta el veintiocho
pusieron un festón;
engalanaron la vecindad entera,
Pachita la portera cobró su comisión.

O este otro fragmento de "Los quince años de Espergencia":

*El día del baile llegó,
la vecindad se llenó;
damas de pura tafeta
y ellos de etiqueta,
huarache y mechón.
¡Ay Espergencia, por Dios,
pareces un querubín!
¡Huy, que rodillas tan prietas,
échate saliva,
no salgas así!*

La concurrencia de bailes, fiestas y reuniones es retratada con fidelidad por Chava, como se puede ver en este fragmento de "La tertulia":

La otra noche fui de fiesta en casa de Julia,
se encontraba ya reunida la familia:
Mari Pepa, Felicitas, Luz y Otilia
y Camila que alegraba la tertulia.

No sólo es un gran retratista o caricaturista. Es muy digno de elogio el uso que hace del lenguaje coloquial y auténtico que el compositor usa y con el que consigue hallazgos sonoros por el mero uso de rimas sabrosas y originales.

Cuando las generaciones del futuro quieran tener una probadita de la manera de vivir y sobrevivir en esta Ciudad de los Palacios en aquellos años 40 y 50 pueden, además de deleitarse con un montón de excelentes películas en blanco y negro, escuchar las canciones de Chava Flores, verdaderos retratos cantados del Distrito Federal, como se aprecia en el siguiente fragmento de "Sábado Distrito Federal":

Desde las diez ya no hay donde parar el coche,
ni un ruletero que lo quiera a uno llevar,
llegar al centro, atravesarlo, es un desmoche,
un hormiguero no tiene tanto animal.

Toda la obra de Chava Flores rebosa humorismo y picardía. Revela una actitud inteligente y grandes dotes de observación para retratar a sus congéneres sin miramientos y con eficacia. Porque no sólo el contenido o la anécdota de sus canciones cumplen el cometido que se han propuesto, sino que también se da el lujo de dominar la forma.

Observa, por ejemplo, en su canción "La interesada", que los mexicanos tendemos a utilizar el copretérito en lugar del condicional o pospretérito:

*Si yo te bajara el sol,
quemadota que te dabas.
Si te bajara la luna ¿cómo
diablos la cargabas?
Si te bajara una estrella,
vida mía, te dislumbrabas.
Mejor no te bajo el sol,
ni la luna ni la estrella
pa' que no te pase nada...*

Es también un incomparable conocedor y divulgador de los "albures", un juego verbal característico del mexicano, y sobre todo del "defeño" o "ehilango"³¹¹ de aquella época y de aquella clase social, en el que se hacen alusiones sexuales (y homosexuales) en doble sentido, como se aprecia en este fragmento de "El chico temido de la vecindad".

Yo soy el chico temido
de la vecindad
soy el pelón encajoso
que te hace llorar.
Me llamo José Boquitas
de la Corona y del Real
yo soy del barrio el carita,³¹²
las chicas, los chicos
me dan mi lugar.

Nadie como él para retratar la realidad económica de nuestra clase media baja, sumida siempre en el desempleo, el subempleo, en las deudas y en la inopia, pero capaz de reírse y hacer burla de su propia situación, porque al cabo la vida tiene que seguir y hay que ver el lado bueno de todo lo que nos pasa. Así lo expresa claramente Chava Flores en su famosísima canción "Peso sobre peso", de la que rescatamos un fragmento:

³¹¹ Dos maneras de decir habitante del Distrito Federal

³¹² En México "carita" significa guapo

Mira Bartola,
ahí te dejo esos dos pesos,
pagas la renta,
el teléjono y la luz;
de lo que sobre,
coges de ai para tu gasto,
guárdame el resto
para echarme mi alipuz.³¹³

Ni la muerte nos merece a los mexicanos compostura y respeto. No es extraño ni original el concepto de que "el mexicano se burla de la muerte". Recordemos el famoso verso de la canción "No vale nada la vida", con letra y música del famoso y muy popular compositor ranchero mexicano José Alfredo Jiménez

No vale nada la vida
La vida no vale nada
Comienza siempre llorando
Y así llorando se acaba
Por esto es que en este mundo
La vida no vale nada

Pensemos en las calaveritas de azúcar que se ponen en los altares floridos y coloridos o que se regalan a amigos y familiares durante las festividades del día de muertos, cada una de las cuales trae una etiqueta vacía sobre la frente. Sobre esa etiqueta se escribe ya sea el nombre de uno de los familiares muertos de cada familia o, para hacer una broma a "les cuates", el nombre de alguno(a) de ellos. Esa última costumbre ha asombrado a más de un(a) extranjero (a), ya que la interpretan como que la persona cuyo nombre se puso sobre la etiqueta se sentirá profundamente ofendida, cosa que en México no ocurre. No sólo eso: el día de muertos se suelen escribir "calaveritas", es decir, versos chuscos en los que se ironiza acerca de personas conocidas, o de políticos o de personajes públicos, convertidos para la ocasión en "calacas", o sea esqueletos cargados de vida y de chiste. Haciendo honor a esta tradición, Chava Flores nos sitúa en el corazón mismo del asunto, en su canción "Erró sus ojitos Cleto", en la que nos retrata "veamos un fragmento- lo que pasa en los velorios:

Quando vivía el infeliz: ¡ya que se muera!
y hoy que ya está en el veliz: ¡Qué bueno era!
Sin embargo se veló, y el rosario se rezó
y una voz en el silencio interrumpió:
"¡Ya pasa la botella, no te quedes con ella!"
Y la botella tuvo el final de Cleto:
¡Murió, murió, murió!

Nos da risa vernos retratados, caricaturizados por su genial perspicacia, porque preferimos reír y no aceptar que efectivamente somos así. Que no podemos evitar mirarnos en ese espejo incisivo y burlón y, para salir airosos, nos sumamos a la burla acerca de nosotros mismos. ¿O no estamos retratados cada uno de nosotros en estos lúcidos versos de la canción "¿A qué le tiras cuando dueñas mexicano?"

³¹³ Mi alipuz es una forma de decir mi trago, copa de vino

¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?
 ¿a hacerte rico en loterías con un millón?
 Mejor trabaja, ya levántate temprano;
 con sueños de opio sólo pierdes el camión.
 [...]
 ¡Ah! ¡Pero eso sí... mañana sí que lo hago!
 ¡Pero eso sí... mañana voy a ir!
 ¡Pero eso sí... mañana sí te pago...
 ¿A qué le tiras cuando sueñas sin cumplir?

A Chava Flores se le ha llamado sucesivamente "El compositor festivo de México", "El folclorista urbano" y también "El cronista de la Ciudad de México". No hay duda de que su producción es, además de abundante, muy consistente en su calidad literaria y musical, popular y muy sencilla.

Chava mismo era un extraordinario intérprete de sus propias obras, aunque fue quizá la interpretación que de muchas de sus canciones hiciera Pedro Infante en discos y películas, lo que consiguió popularizar sus temas.

Además de Pedro Infante, hubo muchísimos intérpretes que grabaron a Chava Flores. Entre ellos: Arturo Alegre, Amparo Ochoa, Tehua, Víctor Iturbe El Pirulí, Fernando Rosas, Rubén Schwartzman, Gabino Palomares, Verónica Castro, Julieta Bermejo, el Trío Los Mexicanos, Ángel Cervantes, los Joao, Los Costeños, Julio Aldama, Jorge Macías, Los Morales, Irma Infante, Los Folkloristas, Cepillín, Tatiana, Oscar Chávez, Luis Pérez Meza, Agustín Isunza, Rosita Quintana, Lalo González *El Piporro*, Los Socios del Ritmo, Tin Tan, La Miel, Los Bribones, Guadalupe Pineda, Manuel "Loco" Valdés.

En sus últimos años trabajó en la peña "El mesón de la guitarra" donde, en ocasiones, lo acompañaba en la guitarra David Filio, y también en la peña Tupac. En esos tiempos Chava vivía en la Unidad Cuicuilhuac, aquí, en el Distrito Federal.

Aunque la mayoría de sus canciones fueron inspiradas por escenas urbanas de la Ciudad de México, hay muchos temas que retratan también a la provincia. Por ejemplo el de "¡Vámonos al parque, Céfira":

Los domingos y los jueves
 en el Parque Principal,
 ameniza las reuniones
 la banda municipal,
 y como a eso de las siete
 ya se miran desfilar,
 las muchachas y muchachos
 que las vueltas van a dar.
 ¡Vámonos al parque Céfira,
 para ver si encuentras cónyuge!
 ¡Vámonos al parque, Céfira,
 yo te llevo y tú respóndeme!
 Las muchachas por allá,

los muchachos por acá,
y sentados en las bancas
los papás y las mamás.

Para quien se interese por saber más de la vida y obra de Chava Flores dos buenas fuentes son "*Relatos de mi barrio*" (Flores, 2007), obra autobiográfica y, por supuesto, *El cancionero de Chava Flores*" (Flores, 2007),³¹⁴ de donde he tomado casi todas las citas.

Y ya me voy porque se me está acabando la voz, como diría Chava Flores:

Yo tenía un chorro de voz,
y me daba mi paquete,
me admiró Jorge Negrete,
Pedro Vargas y otros dos;
pero del chorro de voz
sólo me quedo el chisquete.
(Mi chorro de voz, fragmento)

Chava Flores nunca se definió como un autor cómico, ya que él no solía contar chistes. Sin embargo sí se definió como un humorista, que retrató al barrio y a sus habitantes como el eje central de la cultura y de la sociedad en la que él vivió, pero con una frescura en la que el humor es personaje central. -No, dice su hija, él era humorista punto... El que hace reír a la gente con inteligencia es un humorista...³¹⁵

La cultura es un fenómeno de sistemas articulados entre sí que cubren, en términos de representaciones simbólicas, la totalidad de la existencia de los seres humanos, y la obra de Chava Flores refleja muy bien esa interconexión de sentido entre las formas culturales de una sociedad que incluyen idiosincrasia, pensamiento, tradición y religión; tanto que él sigue permaneciendo como un personaje central que traduce lo colectivo popular.

5.2.- Las tradicionales vecindades capitalinas en una ciudad en plena modernización

Las letras de Chava Flores hablan de una ciudad de México llena de costumbres e ideas, cuya sociedad estaba en pleno crecimiento en 1951, cuando la radio vivía un momento de efervescencia musical prolífica, el cine aun continuaba generando grandes producciones y la televisión daba sus primeros pasos.

En México el presidente era Miguel Alemán Valdés (1947-1952) y el progreso se calificaba a partir de los logros gubernamentales. El PRI (Partido Revolucionario Institucional) era hegemónico en el gobierno, aumentaba la producción de las minas de plata; el dólar tenía una paridad con respecto al peso de 4.95; la fuente más grande de México de ingresos eran las exportaciones. La ciudad entera estaba siendo remodelada y modernizada: notablemente el Paseo de la Reforma al que se pavimentó con concreto hidráulico reforzado y la Avenida Insurgentes, que fue

³¹⁴ Ediciones Ageleste, Conaculta, Gobierno del DF y la Dirección General de Culturas Populares,

³¹⁵ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Ma. Eugenia Flores hija de Chava Flores (2011) En Ciudad Satélite, Estado de México,

prolongada hasta la carretera de Cuernavaca, convirtiéndose en la más larga de la capital. Se construyeron grandes avenidas como División del Norte y Ejército Nacional; en Noviembre 25 de 1951 se inauguró la Plaza Monumental de la vieja Basílica de Guadalupe y se remodeló la Calzada hasta la Glorieta de Peralvillo. Se entubó el Río de la Piedad y se inició la construcción del entonces llamado Viaducto Piedad, a la altura de Insurgentes. En el rubro de la educación la obra más sobresaliente y ambiciosa fue la construcción de la Ciudad Universitaria, inaugurada sin terminar el 20 de noviembre de 1954.

Por esas fechas se construyó también el primer proyecto multifamiliar de vivienda, denominado Centro Urbano Miguel Alemán, mejor conocido como "multifamiliares Miguel Alemán", y situado en la Colonia del Valle, Ciudad de México, una obra que aún funciona como tal.

En suma, en esa época la capital dejó de ser un pueblo grande, para convertirse en una urbe de grandes avenidas, edificios altos y habitantes nacidos en la ciudad. Fue también la época en la que el cine y la televisión convivieron como industrias y la radio aún dominaba las preferencias musicales del auditorio.

Las vecindades que habitó Chava Flores representaban el sueño aglutinado de los cientos de migrantes que venían a la capital en busca de mejores oportunidades. En medio de esa lucha éstos se agrupaban en esas vecindades, viejos palacios de glorias perdidas, que estaban divididos en centros comunales y cuyo patio era el centro de ese universo. En esas vecindades, las costumbres regionales y locales diversas de cada uno de sus habitantes se fueron integrando para convertirse en una forma de vida, con una manera de entenderse a sí mismos como parte del mundo que les tocó vivir. Las vecindades dieron así mucho a la cultura popular urbana de la ciudad de México, y de ellas y sus personajes se nutrieron el cine nacional, la literatura y por supuesto la música.

Dice Ma. Eugenia Flores:

Te puedo decir que todos los personajes – que describe Chava Flores - en sus canciones de humor existieron. En el caso de sus canciones románticas, todas estuvieron dedicadas a mi mamá [...] Ahí está donde radica lo auténtico... mi papá no está inventando ni chistes, ni situaciones, todo existe... El velorio y los quince años, todos hemos estado e situaciones así... Y La casa de la Lupe, ni me digas, con los recuerdos del pastel... Efectivamente esos departamentitos entre los que no podías pasar porque estaba la cubeta, el irrigador que se usaba mucho antes... La casa de la Lupe es un retrato, te puedo decir que es la esposa de mi tío Fernando, pero también podía ser la casa de otro tío...³¹⁶

³¹⁶ Ibid.

Siempre con la intención de superarse a sí mismos, los habitantes de la vecindad se entretenían viendo los progresos o sufriendo las desgracias del vecino, a quien pese a todo se le ayudaba solidariamente cuando caía en desgracia.³¹⁷ La solidaridad existía desde el momento en el que muchos vecinos se organizaban para dar albergue y ayuda a otros que iban llegando, desprotegidos. Eso era parte del ambiente cultural de la vecindad y, por lo tanto, de las colonias populares urbanas de la capital.

Esa misma solidaridad estaba presente cuando las fiestas particulares fueron convirtiéndose en pachangas comunales, ya que toda la vecindad intervenía, y aunque no quisieran, por geografía, tenían que compartir lo mismo un bautizo que un cumpleaños, una boda o un funeral.

De todo ello da cuenta Chava Flores, producto de su tiempo, cronista del pueblo y de las costumbres de toda una sociedad que relata sus sueños, sus aspiraciones, su ideología, su idiosincrasia y cuya gracia está en retratar la realidad de quien lo escucha.

Porque su humor no es premeditado, se encuentra en la descripción de quién lo escucha, en los actores reconocibles de la vida cotidiana, y este argumento es precisamente el que lo induce a concebirse como un humorista de la vida.³¹⁸

Lo único que hace es relatar los hechos y estos por sí mismos se satirizan gracias a la simpleza de la vida cotidiana de la capital, una vida como la de cualquier otro pueblo de América Latina, reconocible en las vecindades mexicanas, los conventillos en Argentina o cualquier otra aglomeración urbano-popular de las capitales latinoamericanas.³¹⁹

En este sentido cabe resaltar que las vecindades de la Ciudad de México, llegaron a un punto más profundo que el que trata románticamente Chava Flores, ya que evolucionaron, y aunque sus condiciones de integración se mantuvieron casi inalterables en lo superficial, al interior terminaron siendo menos románticas y si más realistas, puesto que pasaron a ser refugio de malvivientes, guaridas del crimen y sus habitantes generaron una degradación social por el hacinamiento y las condiciones insalubres de las vecindades urbanas, que cambiaron su forma de identidad social por la de un lugar descuidado, disfuncional e insalubre.

³¹⁷ Como nota es importante resaltar que esa solidaridad se vio reflejada en la capital después de los temblores de 1985, que sería la época cuando desaparecen las vecindades en la ciudad de México, aunque no oficialmente, porque hubo muchas que cayeron y fueron substituidas por otro tipo de construcciones integradas al programa de reconstrucción nacional.

³¹⁸ Dicho esto por Ma. Eugenia Flores, hija de Chava Flores en entrevista para esta tesis.

³¹⁹ Esto quizá sea un síntoma de cómo se reconocen las sociedades latinoamericanas en otro personaje de vecindad que representa una idea de lo que somos como pueblo: el Chavo del 8, que representa la identidad solidaria que está presente en quién, por medio de la candidez, se reconoce a sí mismo como uno de los muchos personajes de ese universo popular que ya no existe como tal, pero la que se extraña, que produce gran nostalgia, la nostalgia por la inocencia de un mundo que ya no está. Sin embargo la convivencia vecinal todavía existe en muchas de las dimensiones del hábitat continental más moderno. Por ejemplo en los llamados gallineros o palomares en Argentina, multifamiliares, casas de interés social o muchos otros que sin embargo han perdido eso que inspiró a Chava Flores y que le permitió observar a su mundo, el patio de vecindad, que ahora no existe por lo que la convivencia vecinal se dimensiona de otra forma.

En las vecindades seguramente muy pocas responderían al hipotético modelo de la familia funcional con núcleo formado por padre, madre e hijos. Seguramente una amplia mayoría entraría en la clasificación de «disfuncional». Con toda seguridad, las casas de vecindad se encontraban en pésimas condiciones de salubridad y ofrecían escasas o ninguna de las comodidades prometidas por la vida moderna que por aquel entonces ya se anunciaba por televisión. Pero con todas sus deficiencias, aquellas viviendas eran hogares. El hogar es el sitio donde se hace la lumbre para cocinar, es el lugar donde se habita, es el grupo de personas emparentadas que viven juntas bajo un mismo techo. No quiero que esto suene cursi, pero me parece que vale la pena subrayarlo. Cuando uno escucha o lee con atención las palabras de quienes recuerdan su vida en esas vecindades, encuentra, desde luego, gran cantidad de amargos sinsabores, pero también gran cantidad de recuerdos valorados positivamente. A falta de jardines, las abuelas sembraban en macetas de bote y hojalata sus hierbas curativas y alimenticias, adornaban con ellas los techos, las escaleras y los patios de las vecindades. A falta de áreas verdes, los patios, aunque inmundos y atravesados no pocas veces por caños abiertos al aire libre, eran el sitio de juego y recreo para los niños, eran el llano por el que cabalgaban, el bosque en el que se escondían, el sitio de descanso, la cancha de fútbol, la mesa de las comiditas, el espacio para el trompo, las muñecas y las canicas. A falta de sitios de recreación, o ante los altos costos de ellos, los patios de las vecindades eran las pistas de baile para multitud de jóvenes inquietos. Sin posibilidades para rentar local, los artesanos hicieron de sus cuartos y patios talleres para efectuar su trabajo y vender luego sus productos. Sin tiempo ni dinero para charlar alrededor de una mesa y frente a humeantes tazas de café, las mujeres contaban su vida, sus penas y glorias, mientras lavaban propio o ajeno en los lavaderos repletos de otras mujeres tallando y desmugrando ropa. Algo similar ocurría mientras se hacía fila para el agua. Esto es lo que uno puede escuchar cuando entrevista y platica con las personas que vivieron en casas de vecindad, como he tenido oportunidad de hacerlo en el barrio de Tepito.³²⁰

Hasta el temblor de 1985 funcionaron las viejas vecindades que prácticamente desaparecieron después del terremoto, por ello cambiaron su nomenclatura, cambiaron de lugar geográfico y se convirtieron en viviendas de interés social, condominios, multifamiliares o unidades familiares, donde las condiciones socio – económicas siguieron imperando, con los mismos problemas que fueron trasladados desde las vecindades junto con sus vicios, sus problemas económicos y sus relaciones. Para conocer más sobre este tema, véase anexo para conocer las condiciones de la vecindad a partir de la norma legal del Instituto Nacional de la Vivienda en México.ⁱ

Diversos procesos confluían entonces para hacer de la vecindad un objeto de atención oficial, así como un objeto de reflexión desde diversos ámbitos de la cultura. –Por ejemplo- el cine mexicano había hecho de las vecindades uno de sus escenarios favoritos, sino es que de uno de sus personajes favoritos. En diversos dramas y melodramas, las vecindades

³²⁰ No es lo mismo vecindad que tugurio, vivencia versus discurso oficial en la ciudad de México de mediados del siglo XX." Ernesto Aréchiga Córdova, Estudios de historia cultural, Difusión y pensamiento, http://www.historiacultural.net/hist_rev_arechiga.htm (Consulta: Mayo 2013)

fueron el lugar central de gran número de películas que trataron de retratar, mal que bien, las formas de vida de las clases populares urbanas, a veces para denostarlas, a veces para idealizarlas, y rara vez para tratar de entenderlas con argumentos serios y profundos como en la obra maestra de Buñuel. Basta recordar aquí algunas películas y los años en que fueron realizadas como: -Campeón sin corona", de 1945, -Esquina bajan", de 1948, -Nosotros los pobres" y -Ustedes los ricos" de 1948, -Salón México", también de 1948, -El rey del barrio", de 1949, -Quinto patio", de 1950, -Los Olvidados" de 1950, -Los Fernández de Peralvillo" de 1953 y -El Suavecito" de 1959. En todas ellas, pero en muchas otras, aparecen diversos tipos de vecindades donde se despliegan las penas y las alegrías de los protagonistas. Entre los años cuarenta y los cincuenta del siglo XX, la vecindad era el tipo de casa habitado por la mayoría de las clases populares, así como buena parte de las clases medias, y lo siguió siendo muchos años.³²¹

Precisamente por su carácter popular la obra de Chava Flores encontró cabida en el movimiento de la Nueva Trova, porque fue capaz de hablar de la vida cotidiana, sin mediar por ello el corte generacional, que una vez trascendido, encontró cabida en las nuevas generaciones gracias a la acción referencial que identifica al que escucha con el que canta. Las canciones de Chava Flores entonces son un referente de identidad por las situaciones que presenta, los personajes que describe y las nostalgias que describe reflexivamente con su humor.

5.3.- Las canciones de Chava Flores

Chava Flores, en sus propias palabras, describe esos rincones a los que les canta, ya sea ese patio de vecindad o la esquina de su barrio repetidas en tantas capitales de Hispanoamérica:

Quién no ha tenido su esquina en su barrio preferido, ¿a ver?... La mía fue ésta, pero ella existía cuando México era más chirris,³²² cuando los probes³²³ estábamos divididos en dos clases: en miserables y en muertos de hambre... Yo pertenecía a las dos, pero aun así... Éramos re bien felizotes³²⁴, palabra de la buena... Y si alguna vez dejamos de serlo, pos, pos palabra que en ello nada tuvo que ver la esquina³²⁵...Con esto dio vida hasta a la esquina, centro social de la juventud y de su entorno que servía como ventana al mundo fuera de su vecindad.

Así presenta Chava Flores lo que fue -La esquina de mi barrio" y María Eugenia Flores lo reafirma:

De hecho las cosas que mi papá vivía las plasmaba en una canción, y cualquier detalle que él veía lo plasmaba en una canción... Te puedo decir

³²¹ *Ibíd.*

³²² Chirris, en el lenguaje popular significa pequeño, chico.

³²³ Probes, del lenguaje popular inculto que suele cambiar el orden de las letras para definir algo, ya sea nombre propio o condición, como pobre; Grabiél por Gabriel, estuata por estatua o monumento por monumento.

³²⁴ Felizotes, del lenguaje popular muy felices, o felices en extremo.

³²⁵ Texto extraído de la voz de Chava Flores grabada para el disco *Antología*, 1957, donde da una breve introducción a sus canciones, en este caso es -La esquina de mi Barrio".

por ejemplo, dos tíos míos hermanos de mi mamá, mi tío Fernando y mi tío Santiago... Yo digo que fueron la inspiración de mi papá... Albureros los dos, uno albureaba en verso y acababa siempre en verso, lo que lo hacía un lenguaje muy especial... Ellos fueron de la colonia Escandón... "El Tafite", que mi papá lo menciona en "La esquina de mi barrio", así le decían a mi tío Santiago, que aun vive...

Es importante mencionar que dentro de la canción Chava Flores incluye asociaciones que remiten a la situación como un conjunto de chistes ligados, provenientes de la realidad vivida y que, ironizados, son contados con humor y se convierten en referentes aspiracionales.

Por ejemplo los nombres de cada uno de los locales, entre los cuales:

- la tienda llamada "La ilusión del porvenir", que no es otra cosa que la esperanza de una vida mejor y es además un lugar donde se pueden adquirir víveres con efectivo y a veces de fiado,³²⁶ una modalidad de préstamo persona a persona muy en boga en los años cincuenta y popularizada en el barrio;
- la farmacia "La aspirina", donde se curan los dolores con una sola pastilla, incluyendo los del alma;
- la cantina "Mi oficina", irónico nombre para justificar las escapadas con los amigos... "cariño, ahora vuelvo, estoy en la oficina"; y no puedo faltar
- la carnicería "la mejor" o
- la panadería "la cucaracha"

Que complementan las cuatro esquinas de un barrio que tiene en particular que no es ficción, sino que en alguna ocasión fue totalmente real. Dice María Eugenia:

Realmente a muchos de esos personajes los conocimos... y aunque no los haya conocido ninguno fueron inventados (*sic*). Por ejemplo, en "La esquina de mi barrio" menciona a un carnicero... Te puedo decir que ese señor, el que vende el aguayón, se llamaba Don Baltasar... Nosotros vivimos hasta que nos casamos. En las calles de Mazatlán, en la colonia Condesa [...] Unos personajes están tomados del tendero o de otros... Era una esquina típica... Siempre había una pulquería, una señora que vendía enchiladas de mole en su cazuela, ahí en la colonia Escandón... Sin embargo hay gente que ha vivido en Santa Julia y me dice: "eye tu papá vivió en Santa Julia"... No, Chava Flores no vivió en Santa Julia. Sin embargo la esquina de Santa Julia, con la de Guerrero, con la de Tacubaya, con la de Escandón, siempre eran (*Sic.*) iguales... En todos los lugares había la esquina de mi barrio...³²⁷

³²⁶ Fiado: al fiado locución adverbial a crédito. A crédito se usa en la banca y en el comercio popular al por mayor. Al fiado, en las ventas al por menor. Diccionario Manual de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S. L. <http://es.thefreedictionary.com/fiado> (Consulta: Mayo 2012)

³²⁷ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Ma. Eugenia Flores hija de Chava Flores (2011) En Ciudad Satélite, Estado de México.

5.3.1.- La esquina de mi barrio

Una esquina en cualquier ciudad, es la confluencia de dos calles que se unen en un ángulo y desde la cual se aparenta dominar el territorio que ocupan estas dos calles. En el México capitalino de Chava Flores, las formas de socializar entre sus habitantes integraban una manera de entender al mundo desde su muy particular visión.

En las vecindades de la capital mexicana, se socializaba en el patio, en los lavaderos, en los tendedores o en las escaleras, ejemplo de ello es la situación que utiliza Roberto Gómez Bolaños en su programa "El Chavo del 8", y que es precisamente dónde se desarrollaron las aventuras de los niños que vivían en ellas y dónde planeaban sus conspiraciones para hacer travesuras. Esos mismos niños salían de ese microverso sólo para ir a la escuela o acompañar a sus familiares a la calle.

Al crecer esos mismos niños, que habían convivido en las mismas escuelas, que en ese entonces tomaban en cuenta la enseñanza primaria (el primario), al dejar los estudios inconclusos para ir a trabajar, o cambiar de escuela y encontrarse con el mundo que los rodeaba, la única forma de socialización que les quedaba era ir a la esquina y compartir con otros adolescentes de otras vecindades, sus vivencias y anécdotas, ya que en ese entonces una esquina de barrio representaba un mundo de posibilidades de convivencia social.

Además ese sentido de pertenencia que dejaban atrás al salir de las vecindades, ahora se trasladaba a la calle para encontrar su identidad como parte, primeramente de una palomilla, después de un grupo de amigos y en algunos otros casos de una banda (en ocasiones delictiva, en otras constructiva). Esa banda de muchachos que sólo se dejaba cuando esos adolescentes se casaban o tenían hijos y era la señal de que habían madurado.

Esas esquinas de un México que escuchaba en los aparatos radiofónicos³²⁸, XEW "La voz de la América Latina desde México", XEB "La B Grande de México" o

³²⁸ Por nuestra parte en México, la situación era diferente, en cuanto al nombre de radio-espectáculo, la programación era muy coherente, su intención era de entretenimiento y fomento de los valores musicales del espectáculo nacional. La radio mexicana encabezada por la XEW se dedicaba a difundir programas musicales, radionovelas y algo de información. La XEQ se inauguró en 1938, su primera puesta en el aire estaba constituida por quince programas musicales que cubrían el día completo. Al final del programa la XEQ indicaba que esto era un modelo de los programas que se presentarían y que la estación estaba al servicio de "usted", el comercio y la industria nacional. Por otra parte, encontramos otras estaciones más audaces que, no necesitaban promover y buscar nuevos artistas, sino que transmitían sus programas desde un salón de baile dando un servicio al auditorio. Con el paliativo de programas educativos y culturales, la radio pretendía estar cumpliendo con su función de educar al poner programas como "Los niños catedráticos", "El Dr. I.Q." y la "Campaña Cultural XEW". que consistía en la difusión de pequeñas notas culturales de menos de un minuto. Si la radio en México ha educado, ha sido sin tal intención. Antes de que existieran los anuncios de Colgate-Palmolive, los mexicanos no se aseaban los dientes la radio les enseñó. Podemos aceptar esto o no; tal vez sí se han aprendido a través del medio estas conductas higiénicas, pero eso no justifica a la radio como medio educativo. Pero la intención era vender ¡definitiva y absolutamente vender!. En un momento dado, los que trabajaban en la radio mexicana cayeron en la cuenta de que tal vez la programación era muy banal y hasta podría ser inmoral. De esta manera, con un espíritu completamente moralizante, nace la XEX fundada por Alonso Sordo Noriega, que había tenido mucho éxito como locutor en la XEW. El programa de inauguración (30 de Octubre de 1947) naturalmente era musical. Sin embargo había intentos de utilizar la radio de una manera diferente. La XEFO, del Partido Nacional Revolucionario, realizaba una serie de reportajes a control remoto desde donde ocurrió algo extraordinario La XEOY, Radio Mil, intento en 1949 convertirse en una estación de sólo noticias, que transmitía durante 18 horas. Pero esta idea no progresó, y a la vez por la falta de planeación y por que el servicio público no fue motivo principal de la estación. El primer programa dialogado de XEW fue uno llamado "Policía Doméstica", que estaba patrocinado por el insecticida del mismo nombre. Los programas dramáticos tuvieron su apogeo entre 1940 y 1955,

XEQ, y disfrutaba de sus radionovelas, sus cantantes, sus autores y sus canciones. En esas esquinas se encontraban lo mismo tiendas de abarrotes, que carnicerías, que farmacias, billares y otra clase de negocios que transpiraban identidad.

Durante el día la fluidez de personas que iban y venían a comprar sus insumos, era constante y de noche, ya con la luz artificial del alumbrado público, los chicos se encontraban para convivir. Esas esquinas también tenían un lenguaje propio, determinante, en la mañana eran los murmullos de las mujeres en busca de un mejor precio y los pregones de los que entonces no eran conocidos como vendedores ambulantes, y en la noches los chillidos de las mañanitas provenientes de tarifas y matacuacez³²⁹, ahora eran para reconocerse, los mimos muchachos de la palomilla o los enamorados que buscaban los rincones oscuros para estar a solas y manifestarse sus sentimientos.

La esquina del barrio de Chava Flores, es sólo una representación de lo que fueron y en algunos casos son esas esquinas en otros lugares del mundo, y a todas esas personas que pasaron y convivieron en esas esquinas, así Chava Flores compone "La Esquina de mi Barrio", Esta definición se obtuvo durante la investigación como el relato íntimo de un día cualquiera en alguna otra capital del mundo, desde su muy personal forma de ver.

La esquina de mi barrio³³⁰

Autor: Chava Flores

Año: 1957

En la esquina de mi barrio hay una tienda
que se llama "La ilusión del Porvenir",
junto de ella está la fonda de Rosenda
que en domingos le echa al mole ajonjolí.³³¹

quince años interrumpidos. La novelas matutinas y vespertinas, los radio teatros nocturnos, hacían vivir nuevas experiencias a todo el auditorio. Este fue un género que tomó característica natural en México y en donde se pueden encontrar series que han sido verdaderos triunfos, tal es el caso de "Corona de Lágrimas", "Anita de Montemar", "Chucho el roto" y sobre todas "El Derecho de Nacer", que sigue teniendo éxito aun después de que ha sido llevada a la pantalla. El fenómeno de radio-tocadiscos, es lo que domina a la radio mexicana actual; anuncios comerciales, una gran labor de difusión de discos y algunos tímidos intentos en otras áreas. Mientras la ley Federal de Radio y Televisión siga siendo favorable sólo para intereses personales que explotan a las emisoras, mientras el público no actúe como receptor activo, las cosas seguirán como están. La radio ignora los problemas sociales del país, igual que en el pasado. <http://medios.4t.com/about.html> (Consulta: Mayo 2013)

³²⁹ N del A. Matacuáz es el que en el barrio maneja un auto de carga viejo, como chofer es el encargado de llevar la carga a su destino y se sirve de los tarifas, generalmente cargadores de muy baja condición social que incluso pueden ser confundidos con pordioseros por como se visten, y que hacen de cargadores del matacuaz por algunas monedas. Estas definiciones se obtuvieron durante la investigación en la colonia peralvillo, entre algunos mecánicos y comerciantes del mercado de la misma colonia. (2012)

³³⁰ Video: <http://www.youtube.com/watch?v=RqaylJNLXtA> (Consulta: Mayo 2012)

³³¹ El término mole hace referencia a varios platillos de la cocina mexicana. La palabra mole es de origen náhuatl, viene del término mulli o mulli y en su acepción original hace referencia a cualquier salsa, aunque en su significado actual se refiere específicamente a un grupo de platillos que tienen algunos elementos en común, como el hecho de ser a base de carnes o aves. El mole más conocido en México es el mole poblano, el cual para muchas personas es el primero que asocian con el término mole, aunque está lejos de ser el único. Es una especialidad culinaria de la ciudad de Puebla, México. Consiste principalmente en una salsa de una gran variedad de ingredientes vertida sobre piezas de Guajolote (pavo). Es uno de los platillos más representativos del país. La historia del Mole se remota a la época precolombina, se narra que los aztecas preparaban para los grandes señores, un platillo complejo llamado "Mulli", cuyo significado es potaje o mezcla. Hay varias versiones sobre el origen del Mole como lo conocemos actualmente. Una versión ubica al Mole Poblano en el convento de Santa Clara en la ciudad de Puebla, capital del estado de Puebla (México) cuando una monja molió diferentes chiles y otros condimentos juntos en un metate. Estas monjas mantenían voto de silencio, por ello durante la mayor parte del día no podían hablar y cuenta la historia que el aroma de los

Frente se halla la botica "La Aspirina",
donde surte sus recetas mi'amá³³²,
tiene junto la cantina "Mi oficina"
donde cura sus dolencias mi'apá³³³
y le sigue "La mejor", carnicería,
donde vende el aguayón Don Baltasar.

Es la esquina de mi barrio, compañeros,
un lugar de movimiento sin igual;
los camiones, los transeúntes y los perros
no la cruzan sin tener deficultá.³³⁴

Cuando no ha habido moquetes,³³⁵ hubo heridos
o algún sonzo³³⁶ que el camión ya lo embarró,³³⁷
otras veces sólo hay gritos y chiflidos
o se escucha el cilindrero trovador.³³⁸

Contra esquina, donde está la pulquería,
hay un puesto de tripitas en hervor;
allí afuera, siempre está la polecía³³⁹

ingredientes que la monja molía en la cocina eran tan agradables, que todas las monjas dejaron sus actividades para ir a ver de dónde provenía ese aroma tan delicioso, viendo lo que pasaba, la madre superiora rompiendo el silencio que debía guardar, dijo: "Hermana, qué bien mole!", con lo cual provocó las risas de las demás hermanas que le corrigieron diciendo: "Se dice: ¡qué bien muele!, hermana" y es por ello que se llamó Mole a este platillo. Otra versión cuenta que el Mole Poblano (cuya receta original utilizaba cerca de un centenar de ingredientes), fue creado en Puebla de los Ángeles en el siglo XVII por la Madre Andrea de la Asunción, monja dominica del convento de Santa Rosa con motivo de una celebración. Cuenta otra leyenda, que en una ocasión Juan de Palafox, virrey de la Nueva España y arzobispo de Puebla, visitó su diócesis, un convento poblano le ofreció un banquete, para el cual los cocineros de la comunidad religiosa se esmeraron especialmente. El cocinero principal era fray Pascual. Ese día estaba particularmente nervioso y comenzó a reprender a sus ayudantes, en vista del desorden que imperaba en la cocina. El mismo fray Pascual comenzó a amontonar en una charola todos los ingredientes para guardarlos en la despensa y era tal su prisa que fue a tropezar exactamente frente a la cazuela donde unos suculentos guajolotes estaban ya casi en su punto. Allí fueron a parar los chiles, trozos de chocolate y las más variadas especias echando a perder la comida que debía ofrecerse al Virrey. Fue tanta la angustia de fray Pascual que éste comenzó a orar con toda su fe, justamente cuando le avisaban que los comensales estaban sentados a la mesa. Un rato más tarde, él mismo no pudo creer cuando todo el mundo elogió el accidentado platillo. No obstante, lo seguro es que el Mole no es producto de una casualidad, sino el resultado de un lento proceso culinario iniciado desde la época prehispánica y perfeccionado, sí, en la Colonia, cuando la Cocina Mexicana se enriqueció con elementos asiáticos y europeos. El Mole Poblano combina varios ingredientes, como pavo (o guajolote), carne ya sea de res o de cerdo pollo, con la salsa para mole que es preparada con cacao o chocolate de tablilla (en barra) sin o con muy poco dulce, chiles ancho, chiles mulato, chiles pasilla, chipotle, jitomates (tomates), almendras, nueces, pasas (uvas pasa), ajonjolí (sésamo), clavos, canela, perejil, pimienta, cebolla, ajo y claro... tortillas. El Mole Poblano es uno de los platillos más notables de la alta cocina mexicana y es patrimonio cultural de los mexicanos. Como digestivo para después de comer mole se recomienda un caballito de Tequila, o un licor de Damiana. <http://www.enplenitud.com/receta-de-mole-poblano.html#ixzz24gzQ9pWd> (Consulta: Mayo 2012)

³³² Amá, contracción del lenguaje popular mexicano y en especial del Distrito Federal o capitalino, donde la palabra mamá, se contrae y queda como amá, así pronunciada (no ama de mando o superioridad).

³³³ Apá, contracción del lenguaje popular mexicano y en especial del Distrito Federal o capitalino, donde la palabra papá, se contrae y queda como apá, así pronunciada. Existe una contracción aun más pequeña que simplifica el apá por el Pá, en algunas otras regiones del Bajío en México.

³³⁴ Deficultá, del lenguaje popular de la ciudad de México dificultad.

³³⁵ Moquetes, del lenguaje popular de la Ciudad de México: golpes en una pelea callejera.

³³⁶ Zonzo del lenguaje popular. tonto, retrasado.

³³⁷ Embarró, del lenguaje popular influido por el caló mexicano atropellado.

³³⁸ El cilindrero es como se le conoce popularmente al organillero, El organillero es el ejecutante o manejador del Organillo, instrumento reproductor de melodías, las cuales son grabadas en cintas o cilindros de papel o metal por medio de perforaciones, difundido inicialmente por el norte de Europa es actualmente un componente nostálgico de la cultura y sociedad del siglo XIX. En México esta tradición persiste en base a particulares que se hicieron de grandes números de instrumentos, los cuales rentaban a particulares para que hicieran algún dinero. El oficio de organillero es ya muy escaso, siendo Argentina, Chile y México, los países donde se conserva aun el oficio, aunque en México se conserva mejor la tradición es en Chile. Como una forma de certificar su genuinidad, los organilleros han ido paulatinamente formalizando otros aspectos como el vestuario, caracterizado por el pantalón oscuro con la chaqueta corta sin mangas sobre una camisa blanca o de colores vistosos. EL cilindrero trovador es el personaje que toca el cilindro y canta la melodía.

³³⁹ Polecía, del lenguaje popular Policía.

y ahí tiene su cuartel el cargador.

De este lado vende pan "La Cucaracha"
y le siguen las persianas del billar;
"El Tarife" ya paró ahí su carcacha³⁴⁰
porque llega con sus cuates³⁴¹ a jugar
Don Fernando va siguiendo a una muchacha
y Lupita, su mujer, ahí va detrás.

Es la esquina de mi barrio, compañeros,
el lugar donde he perdido mi querer;
donde ayer brilló un farol como un lucero
lo rompieron y se echaron a correr.

Y la esquina me consuela en mi amargura
con su risa, su bullicio y su esplendor;
llega el carro³⁴² recogiendo la basura
y entre tanto desperdicio... va mi amor.

5.3.2.- Los pulques de Apan

En el México de Chava Flores, Las pulquerías eran el equivalente a los centros de reunión del pueblo. En ellas convivían las nostalgias entre las pláticas de los parroquianos, quienes, provenientes del pueblo, comentaban sobre el México que existía en esos momentos. Carlos Monsiváis describe esa parte de la historia urbana y lo califica como

—Un gran momento de la Ciudad del Pecado. Quizás su despedida de oro en el siglo XX mexicano es el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952). Allí todo influye: la impresión de que sin desveladas el Progreso sabe a regaño, la plétora de cabarets para los más diversos gustos y capacidades adquisitivas, el esplendor de rumberas y "exóticas", el auge del cine nacional (200 películas en 1950), el apogeo del mambo como vibración urbana, la visión de la sociedad como la conga gigantesca que encabezan artistas y políticos-empresarios, la reconversión de la prostituta en "dama de compañía" del amanecer, el triunfo del bolero y la emergencia de José Alfredo Jiménez. Se inicia la conga en los simulacros de alerta antiaérea de la Segunda Guerra Mundial: "Con el apagón qué cosa sucede, qué cosa sucede con el apagón". Por supuesto, la mitología no suele describir los sucesos reales, pero sí lo considerado intensamente real. Se premia con risas el exceso [...] y avasalla la sensación de alcanzar distintas vidas en una sola noche, esa fantasía sin la cual se burocratiza la Vida Nocturna, ese magno vuelco anímico que permite de un golpe descender al pecado y ascender a las recompensas de la falta de límites (que no lo era tanto).³⁴³

³⁴⁰ Carcacha, coche viejo destartado

³⁴¹ Cuates, del caló amigos, ya que la calidad de este adjetivo significaba hermandad, como la de los gemelos.

³⁴² El carro es el camión

³⁴³ Monsiváis, Carlos, "Elogio de las penumbras", *Revista Fractal*, No. 57, Jueves, Agosto 09, 2012, <http://mxfractal.org/RevistaFractal52CarlosMonsivais.html> (Consulta: Mayo 2012)

Una de las verdades del México de entonces la relata María Eugenia Flores cuando concluye sobre las muchas verdades de las que hablaba Chava Flores en sus canciones, de forma irónica y crítica:

Mi papá decía con mucho humor que en aquella época había más pulquerías que escuelas... por la sencilla razón de que había más borrachos que maestros... Es que eran demasiadas pulquerías, decía ser un negocio muy próspero...³⁴⁴

Y es que las pulquerías eran expendios del Pulque, la bebida embriagante más antigua de Mesoamérica, extraída del agave del maguey fermentado.

En la época prehispánica únicamente los señores principales o los ancianos, hombres y mujeres retirados ya de la vida activa (mayores de 52 años), podían consumirlo, y a los que iban a ser sacrificados en el templo de Huitzilopochtli se les permitía beberlo hasta embriagarse [...] Los magueyales de los Llanos de Apan y del Valle del Mezquital, en el estado de Hidalgo, han producido los mejores pulques desde que se tiene memoria.³⁴⁵

Pero en el México de los 50as pulquerías y cantinas convivían segmentando a la población, ya que la pulquería era para los pobres y las colonias populares y las cantinas eran para los políticos y los jefes de oficina, según datos recopilados para este trabajo de investigación en dos vecindades de la colonia Pensil, en la Delegación Miguel Hidalgo de la Ciudad de México.³⁴⁶

Las pulquerías eran atractivos centros de reunión en donde, al son de la música de guitarra, de arpa y de otros instrumentos, los parroquianos podían bailar, jugar a la rayuela, a los dados y a la baraja española. Los nombres de las pulquerías eran por lo general muy pintorescos: “*Las preocupaciones de Baco*”, “*Las buenas amistades*”, “*Salsipuedes*”, o “*El Porvenir*”, que al ser clausurada y reabierta se llamó “*Los recuerdos del porvenir*”, y “*El Apache*”, que se convirtió en “*La hija del apache*”. En la calle de Donceles, en la Ciudad de México, frente a la Cámara de Diputados, sobrevivió varios años la llamada “*El recreo de los de enfrente*”, y famosa en Pachuca, en la empinada calle de Doria, se situaba la de “*Al pasito pero llego*”. Ante la cada vez más abundante concurrencia, era frecuente encontrarse con la inscripción “*Vayan entrando, vayan pidiendo, vayan pagando, vayan saliendo*”.³⁴⁷

Por ello la importancia de esta canción, que reflejaba la socialización del habitante de esas colonias donde en ocasiones *la esperanza se encontraba al final de un vaso de pulque*”, según un dicho popular encontrado en la pulquería “*La Bella*

³⁴⁴ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Ma. Eugenia Flores hija de Chava Flores (2011) En Ciudad Satélite, Estado de México.

³⁴⁵ Margarita Sepúlveda Amor, “El pulque, la bebida de los Dioses”, *México Desconocido*, Revisa electrónica. <http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-pulque-la-bebida-de-los-dioses-hidalgo.html> (Consulta: Mayo 2012)

³⁴⁶ Estas personas no se interesaron por ser nombrados en este trabajo, sin embargo recabamos sus nombres, Don Miguel abarrotero, Doña Lichi, quien vivió en una vecindad cuando niña y ahora vive con uno de sus hijos y Don Esteban, dueño de un establecimiento de Carnitas frente a la exhacienda Pensil, todos de la Ciudad de México.

³⁴⁷ Margarita Sepúlveda Amor, “El pulque, la bebida de los Dioses”, *México Desconocido*, Revisa electrónica. <http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-pulque-la-bebida-de-los-dioses-hidalgo.html> (Consulta: Mayo 2012)

Cande”, de la colonia Moctezuma de la Ciudad de México, en la calle de Carlos Santana.

Aunque las pulquerías se encuentran en extinción en la capital mexicana en la segunda década del siglo XXI, y casi han desaparecido del panorama urbano, aun quedan algunas que pueden visitarse. La canción “Los Pulques de Apan” es un referente de lo que fue la vida social en la que seguramente Chava Flores tomó algo más que inspiración para contar su época.

Los Pulques De Apan³⁴⁸
Autor: Salvador “Chava” Flores
Año: 1952

Se inauguró en la colonia Pensil³⁴⁹
la pulquería de Osofronio el mayor.
Los Pulques de Apan se llama el cubil³⁵⁰
y hubo banderas a todo color.
Con vil fuchina³⁵¹ pintó el aserrín
con que adornara banquetas y salón.

Dio de regalos platos y jarros
con enchiladas³⁵² que hicieron ahí;
harto confeti, globos y cohetes,
y hasta una banda que nos tocaba así...

(Tarareo de la pieza “Se llevaron cañón para Bachimba”)

Ricos curados³⁵³ de tuna y melón,

³⁴⁸ Poblado del Estado de Hidalgo en la República mexicana. La palabra Apan es de origen náhuatl y proviene de las raíces A, atl cuyo significado es “agua” y pam locativo que se traduce como “en” o “sobre”, de donde se obtiene “en o sobre el agua”. Sin embargo, hay quien le hacen derivar de a negación y pam “sobre agua”, es decir “seco o sin agua” lo cual no se puede admitir debido a que la partícula “pam” significa simplemente “en” o “sobre”. Algunos autores atribuyen el primer significado a que, en épocas precortesianas habían pequeñas lagunas alrededor de la población, y cuando se desbordaban, sobre todo en tiempo de lluvias, inundaban a la población; por lo tanto siempre estaba sobre agua. Su fama local es porque su economía se sustentó durante gran parte del Siglo XX, por la producción del maguey y sus derivados, entre ellos el Pulque, cuya calidad y es considerada la más alta de la industria. <http://www.local.gob.mx/work/templates/enciclo/hidalgo/municipios/13008a.htm> (Consulta: Mayo 2012)

³⁴⁹ Colonia popular conocida por sus vecindades y su razón social de alto extracto popular, ubicada en el Distrito Federal en la delegación Miguel Hidalgo, El Pensil mexicano es un jardín de estilo barroco ubicado en lo que ahora es un predio de 3000 m² en el número 80 de la calle Lago Chiem, en la colonia “Pensil” de la Ciudad de México. Es considerado uno de los últimos vestigios de los jardines novohispanos de recreos. El nombre pensil en castellano antiguo significa jardín delicioso. Real Academia de la Lengua. «Pensil» (en español). Diccionario de la lengua española. Consultado el 14 de febrero de 2010 Información Delegación Miguel Hidalgo. D. F.

³⁵⁰ Cubil, del lenguaje popular mexicano, dicho esto a cualquier habitación que parezca un cubo, sin tener que ver con la definición de diccionario de la lengua española: cubil, m. Sitio donde los animales se recogen para dormir. Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe. Aunque no por ello deje de tener influencia de la migración campesina a la capital durante los primeros años del siglo XX, cuando el D.F. pasó de ser una sociedad rural a urbana.

³⁵¹ Fuchina, pronunciado del lenguaje popular tomado por fucsina: colorante utilizado en microscopía derivado de la anilina en particular el clorhidrato de rosanilida, que era comprado para desinfectar el aserrín que se esparcía en las pulquerías y cantinas populares y que era muy llamativo porque tomaba un color rojizo.

³⁵² Las enchiladas, las famosas enchiladas mexicanas son un plato hecho a base de tortillas suaves de maíz, rellenas con carne, pollo o algunas veces alguna variación vegetariana, y salsas rojas picantes por encima, con un poco de queso para gratinar. <http://www.elgranchef.com/2010/05/12/enchiladas-mexicanas> (Consulta: Mayo 2012), De hecho en la república mexicana existen muchas variedades según el estado en el que se encuentre, así están las potosinas, las michoacanas o las guerrerenses entre otras. En general en el D.F. eran un platillo muy económico por su confección sencilla y ser económicas, eran muy populares sobretodo afuera de las pulquerías porque según la creencia popular se equilibraban la bebida embriagante. Testimonio de vecinos de la colonia Moctezuma del Distrito Federal en entrevista para este trabajo por Eddie Eynar.

de avena, piña, de fresa y limón;
su carbonato pa'l tlachicotón³⁵⁴,
jarro caliente, tarrito³⁵⁵ o 'camión'³⁵⁶.
Pa' las mujeres, 'Entrada especial'
servicio en l'obra, por si es asté albañil;³⁵⁷
cuando cerramos, pos le toreamos³⁵⁸;
para sus fiestas prestamos barril.

Los Pulques de Apan,
los que solapan³⁵⁹
los cuetes diarios³⁶⁰ de toda la Pensil

5.3.3.- Los Gorriones

Relator de la cultura cotidiana, sociólogo involuntario, Chava Flores no inventa mundos, los presenta, les da vida con sus letras y los hace perdurar en la memoria gracias a reconocerse a sí mismo en su obra.

La cultura dice Gilberto Giménez es un proceso simbólico –entendido como una dimensión de la vida social, definida por referencia a los procesos simbólicos de la sociedad”. (Giménez, 1985) Así puede entenderse el proceso de significaciones que Chava Flores construye cuando identifica a todos aquellos personajes que en la vida real se dedican a vivir de otros o a parecerse cuando no son invitados: “*los gorriones*”, un grupo tan importante de la vida social que Flores describe que es difícil de erradicar.

Es importante hacer notar que en la ciudad de México, el hecho de que existieran estos individuos se daba en esa época casi de forma natural, ya que las fiestas de vecindad se celebraban en un universo habitacional que tenía una puerta de entrada comunal, que permitía que entrara cualquier persona que se dijera invitada.

Socialmente hablando, el no estar invitado a una reunión o asistir sin invitación específica se toma como algo de mal gusto, porque le complica al anfitrión la atención

³⁵³ Los curados. Los pulques curados son como el aderezo que se le pone a la comida o como cuando una mujer se pone guapa para verse bien. Así pasa con el pulque, para que les sepa a los paladares exquisitos que no les gustaba el sabor del pulque, pues lo curaban. Había de mango, de huevo, de arroz, de camote, de piña, de tuna, el más famoso, era un pulque muy famoso que se tomaba casi excepcionalmente en la fiesta de Corpus el pulque de tuna. En su confección se usaba almíbar de tuna, y tenía sus compuestos, algunos le echaban piñón o le echaban cacahuete, rebanadas de plátano macho, entonces eso era el pulque curado de tuna, había de apio. Esos son los que se llaman curados. Tomado de <http://donpalabras.blogspot.mx/2005/03/curado-de-avena.html> (Consulta: Mayo 2012)

³⁵⁴ Tlachicotón también conocido como pulque sin curar, esta bebida fermentada de consistencia espesa o babosa, otro de los sinónimos en el conocimiento popular de esta bebida son Octli, neutle, chinguere, pulque, pulmón, bábaradary (de Canada Dry), elíxir de los dioses, melón o caldo de oso. Toma de dichos populares: La mejor función del bigote era la de colar el pulque, verso: *–Agua de las verdes matas, Tú me tumbas, tú me matas. Tú me haces andar a gatas*”. Investigado para este trabajo en colonias populares de la Ciudad de México por Eddie Eynar.

³⁵⁵ Tarrito, del lenguaje popular jarro de barro muy pequeño, diminutivo de tarro.

³⁵⁶ “Gamión” del lenguaje popular en las pulquerías, galón de bebida embriagante.

³⁵⁷ Asté es una expresión popular que se refiere a la segunda persona del singular a la que uno no tutea, *–usted*”.

³⁵⁸ “cuando cerramos, pos le toreamos”, frase que indica que aunque haya llegado la hora de cerrar, se sigue dando servicio clandestino, es decir, se *–torea a la ley*” para que no vea que la venta se está realizando fuera del horario permitido.

³⁵⁹ Solapan, del lenguaje popular solapar, es decir, disfrazar alguna argucia. O tomar como pretexto una idea para hacer algo no permitido como valido.

³⁶⁰ “Los cuetes diarios”, del lenguaje popular, las borracheras de todos los días.

a los verdaderos invitados; aun en las colonias populares, donde generalmente las personas invitadas eran de la familia, vecinos cercanos, jefes de empleo o cualquier otra persona que tuviera una relación con los organizadores de la reunión.

El término gorrón, dicen, viene de la expresión “comer de gorra”, es decir gratis; y según algunas fuentes de internet, dicha frase se acuñó cuando los estudiantes, que vivían lejos de sus familias, para no pasar hambre, asistían a fiestas y convivios a los cuales no eran invitados. Al entrar, saludaban con una reverencia y se levantaban la gorra para hacer creer a los demás que eran conocidos. Así podían desquitarse con las viandas, y de ahí que ahora digamos: ese carnal come de gorra, va al cine de gorra.

³⁶¹

El término “gorrón” simboliza entonces un fenómeno social nada despreciable en las vecindades: la serie de tipos que llegan a comer, beber y bailar, sin ser siquiera familiares ni amigos de algún invitado(a) a la fiesta.

Cuando Chava Flores dice su frase: “Cuando en su casa nadie lo conoce a usted, la cosa es ya funesta”, indica lo difícil que es para quien hizo la reunión tener que lidiar socialmente con muchos desconocidos y no poder deshacerse de ellos, aunque irónicamente el (la) propio(a) anfitrión(a) en muchas otras ocasiones asistió a otras fiestas sin invitación.

A todos estos personajes está dirigida esta canción:

Los Gorriones
(Ya llegaron los Gorriones)³⁶²
Autor: Salvador “Chava” Flores
Año: 1953

En una fiesta de barriada³⁶³
Muy popoff³⁶⁴
No faltan los gorriones

Se da uno cuenta
Que nadie los invitó
Por múltiples razones

Se cuelan³⁶⁵ cuatro, cinco
Seis o siete o diez
O todo un regimiento

³⁶¹ <http://arturojara.blogspot.mx/2009/11/los-gorriones-o-de-y-ti-quien-te-invito.html> (Consulta: Mayo 2012)

³⁶² Película: Ahí vienen los gorriones; Ficha técnica // Dirección: Gilberto Martínez Solares; Producción: Jesús Grovas (Grovas-Oro Films); Música: Manuel Esperón y Salvador Flores; Fotografía: Jorge Stahl Jr. (blanco y negro); Escenografía: Xavier Torres Torija; Protagonistas: Lilia del Valle, Manuel Palacios “Manolín”, Estanislao Shilinsky, Manuel Espino “Clavillazo”, Eulalio González “Piporro”, “Mantequilla”, Tongolele, Verónica Loyo, Celia Viveros, Juan García, Elisa Berúmen, Los Tatos, Amparo Arozamena, Diana Ochoa, Arriolita, Pichirilo, Petrolini, Pablo Larumbe, Platanito, Chel López, y el Enano Tun Tún. // País: México; Año: 1953; Género: Comedia musical y de enredos; Duración: 104 minutos.

³⁶³ Barriada, del lenguaje popular conjunto de barrios de una zona de determinada condición socioeconómica, usualmente referida a los estratos de clase media y media alta; popof, elegantes; de los cuates, popular.

³⁶⁴ N. del A. Barriada muy popoff, se refiere a una colonia de clase media alta o alta, en México el término popoff o popofona se refería a personas de la alta sociedad, con dinero y de clase.

Y se dedican las botellas a vaciar,
en menos que lo cuento

Pero eso sí
Llegaron los gorriones
Hay que esconder
botellas y platonos

Y si se pone asté en su casa averiguar
Porque hay tanto invitado

Verá que tres los trajo aquel
Que aquellos tres son de Miguel
y cien de un diputado

Yo soy amigo de la hermana de un señor
que no vino a la fiesta
Pos³⁶⁶ yo soy cuate del sobrino de Nabor
que toca con la orquesta

A mí me dijo el de la tienda -ay, vaya usted
que va estar rete suave”
Y éste es hermano
De la criada³⁶⁷ que está aquí
Y hasta le dio la llave

Pero eso sí
Llegaron los gorriones
Hay que esconder
botellas y platonos

Cuando en su casa
Nadie lo conoce a usted
La cosa es ya funesta

Si quiere una copa beber
A sus gorriones diga usted
Invítenme a otra fiesta... ¿No?

Ahora si
Llegamos los gorriones
Aquí voy yo
Vaciano botellones

Yo soy amigo del hermano de un señor
que no vino a la fiesta
También soy cuate del sobrino de Nabor

³⁶⁵ . N. del A. Cuelan, de colar, meterse a un lugar sin tener boleto, de forma clandestina.

³⁶⁶ Pos quiere decir pues

³⁶⁷ *Criada* quiere decir sirvienta, esto debido a que en tiempos coloniales y porfiristas se acostumbraba a tener servidumbre de tiempo completo, y entonces muchas de las niñas y niños que nacían en la -casa grande”, la casa de los patrones, los caciques o los dueños de la hacienda, servían ahí toda la vida y eran criados por los patrones para servir a los dueños de la casa. Ese término evolucionó y al desaparecer las haciendas y las casas patronales, las mujeres provenientes del interior de la república a la ciudad capital que entraban a trabajar en una casa en el servicio doméstico, finalmente fueron conocidas como -eridas”, de forma despectiva y de manera popular. Ej. -Se cree mucho y eso porque es *criada* de una casa de ricos”. Referencia familiar; explicación proveniente de generación en generación, debido a que mis bis abuelos maternos y mi abuela, eran dueños de Haciendas en el Estado de Michoacán, dónde la servidumbre era repartida desde la Casa Grande.

Hablado:
¿Nabor?
¿Pus cuál Nabor mano?
¿Cómo que cuál?

Cantado:
Nabor el de la orquesta

5.3.4.- Sábado Distrito Federal

Dice Gramsci que la "cultura popular es la cultura no oficial, la cultura de los grupos que no forman parte de la élite" (Gramsci, 1976) y ésta queda retratada en las canciones de Chava Flores cuando establece con sus letras una idea sostenida por el mismo Gramsci: "si todos los miembros de una sociedad tuvieran la misma cultura no sería necesario utilizar el término cultura popular" para representar una realidad colectiva.

En la canción "México Distrito Federal", Flores habla claramente de lo urbano, el tránsito y sus habitantes. Describe el fin de semana de una ciudad que continúa sosteniendo esa costumbre de verse apurado los sábados en busca de soluciones para la siguiente semana.

Los sábados de la década de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, eran diferentes a los que existen en la actualidad, en el siglo XXI, puesto que eran otros elementos socioeconómicos los que imperaban en la vida productiva de la capital.

El mundo de Chava Flores se desarrolló en esta ciudad capital, y él supo traducirla para conservarla en esta canción, cuya intención es exponer cómo se sufría y se socializaba los sábados en la Ciudad de México.

Chava Flores define a la ciudad gracias a su capacidad para identificar las características urbanas como algo sustancialmente propio, define los espacios que se conformaron como expresiones sociales. En su manera de definir lo urbano "diseño" él toma en cuenta los rasgos que lo caracterizan como hecho social, tanto por el tamaño y la densidad de la población, como por el posicionamiento de la actividad no agrícola y la conformación del modo de vida, así como por las características sociales de esta "cultura urbana" específica

Platicado con personas que vivieron en esos años y corroborado con fuentes hemerográficas de la época, *El Universal*³⁶⁸ y *Excélsior*,³⁶⁹ se comprueba que Chava Flores está describiendo un mundo donde las dependencias de gobierno trabajaban los sábados y la salida de sus empleados es a las dos de la tarde, mientras entre semana se salía a la una de la tarde y sólo se descansaba los domingos. No existía entonces lo que hoy se conoce como "semana inglesa", que define las jornadas diarias

³⁶⁸ *El Universal*, México, D. F. 15 de Septiembre 1958, Hemeroteca Nacional UNAM, consulta.

³⁶⁹ *Excélsior*, México, D.F. 28 de Octubre 1967, Hemeroteca Nacional UNAM, consulta

de trabajo como de ocho horas, de lunes a viernes, con descansos los sábados y domingos.

En aquel contexto, los habitantes de la Ciudad de México salían de sus lugares de trabajo y se iban al Centro a hacer sus compras. Se debe tomar en cuenta que el Centro de esta capital no fue diseñado para el tráfico urbano moderno. Por eso, al no existir en aquél entonces estacionamientos adecuados, las calles quedaban a disposición de quién se estacionaba indiscriminadamente en cualquier lugar, lo que hacía que el tránsito se complicara aun más, ya que disminuía la capacidad de flujo en las vialidades.³⁷⁰

Ante ese hecho, los taxistas no entraban al tráfico del Centro, puesto que desde temprano se hacía el caos. Utilizando las analogías correspondientes, Chava Flores compara la cantidad de personas concentradas en las tiendas del Centro con un hormiguero, y utiliza la metáfora ~~un~~ "hormiguero no tiene tanto animal".

En el Centro, en aquellos años, sólo algunos productos podían encontrarse en las tiendas, por lo que ahí se concentraban vendedores de origen árabe que comerciaban con telas, trajes y artículos diversos necesarios para el uso cotidiano.³⁷¹

Dentro de la descripción que hace Chava Flores se habla de cómo los capitalinos iban a al banco. Las fuentes hemerográficas arriba citadas confirman que en esa época los bancos, al igual que las oficinas de gobierno, trabajaban con el mismo, y, a falta de los actuales cajeros automáticos, se usaba un sistema de crédito entre particulares, mejor conocido como "fiado", es decir, que el vendedor vende a cambio, momentáneamente, no del pago correspondiente sino de la promesa, por parte del comprador, de que en breve pagará por lo que compró. De esa manera, el vendedor "confía" en la palabra del comprador que, por alguna razón "en general porque el comprador es conocido del que vende- le parece ~~de~~ "fiar", es decir, confiable. Hoy, esta costumbre muy socorrida anteriormente en México ha quedado casi en el olvido, aunque en los mercados de pueblo o de barrio se siga utilizando.

Por otra parte, para tener dinero, algunos aprovechaban el viaje al Centro de la ciudad para ir a la casa de empeño, mejor conocida como "Monte de Piedad". En esos viajes también se encontraban las personas que venían de compras desde el interior de la república, para comprar el vestido de novia, quince años o primera comunión en La Lagunilla,³⁷² o los comerciantes que se iban al mercado de la Merced a surtir de productos para vender en sus estanquillos.

³⁷⁰ Aun hoy no existen estacionamientos adecuados en el Centro de la Ciudad de México y el llamado Centro convierte varias de sus vialidades en calles cerradas al tráfico semanal.

³⁷¹ Esta tradición fue desapareciendo en la Ciudad de México con la aparición de plazas y centros comerciales que se diversificaron en distintos puntos lejanos del centro.

³⁷² La Lagunilla.- Es el nombre de un afamado y popular conjunto de mercados dentro de la parte antigua de la Ciudad de México. En la época prehispánica, una entrada de las aguas del lago circundante formaba una laguneta o lagunilla de forma irregular, en cuyas riberas se encontraban los barrios de Nonoalco, Tolquechiuca, Acozac, Coahuatlán y Atezquepan. En 1521, al destruir Cortés la ciudad, se levantó el plano o traza sobre las acequias y barrios existentes, quedando fuera la Lagunilla, como parcialidad destinada a la habitación de los indígenas, al igual que todo el resto del área exterior, reservada en exclusiva a los españoles. Muchas décadas pasaron para que ese sitio fuera secándose, al

Esta situación puede explicar cómo la socialización que existía entre personas de las clases populares que asistían al Centro se convertía casi en una festividad, celebrada en el proceso de encontrar esos productos que eran endémicos de la geografía capitalina.

En ese entonces los albañiles cobraban su semana a las doce del día y se iban a la pulquería a olvidarse de la semana, y Chava Flores, además, narra cómo era la comida popular que esos albañiles u otros transeúntes consumían en la calle. Hoy en día la comida callejera tiene otro sentido pero no deja de ser una costumbre del capitalino comer en cualquier puesto que venda “antojitos”.

La descripción social popular que hace Chava Flores conceptualiza la cultura del ocio, al referirse a los bebedores sociales como “cuetes”, término muy común en ese entonces para definir a las personas alcoholizadas —“fulano anda bien cuete” o “se puso cuete”— a quienes se les decía que bebían tanto que iban a reventar como “cuetes” de feria, es decir como fuegos pirotécnicos de festividad religiosa. Chava Flores habla entonces de cómo todos se ponen borrachos gastándose el dinero de “la raya”, es decir del sueldo de la semana o de la quincena, en tomar alcohol sin sentido con los amigos.

También describe a los que se van de fin de semana a otro lugar fuera de la capital y a quienes se toman un café de intelectuales en plan de vagos, contándonos cómo el café era la bebida más barata y cuáles eran las diversiones del capitalino en un momento en el que no había televisión y sólo se escuchaba la radio o se iba al cine.

Chava Flores narra la situación como si fuera en efecto una sucesión de chistes involuntarios y de gagas ocasionales que se reúnen en la historia de la vida cotidiana, todo esto como en cualquier aglomeración, pero que para un ojo común y corriente, dado lo cotidianas que son estas situaciones, pueden pasarle inadvertidas, cosa que no ocurre con Chava Flores. María Eugenia Flores cuenta:

Chava Flores por encima de todo era muy crítico y, a veces, cuando veía a fulanita ya la estaba analizando y construyendo ideas... Yo le decía, “Ay papá, ¿en qué te fijas?”, y él me contestaba “Fíjate bien, ¿apoco no son así las cosas? ... Es increíble ver cómo viene la gente, cómo llega, cómo se sienta... hasta cómo pide un refresco, cómo se para³⁷³... Ves al que

ir bajando el nivel de las aguas circundantes, hasta convertirse en un área de ciénega. Después de la transformación urbana que siguió a las Leyes de Reforma como la apertura de nuevas calles y ampliación de las existentes a través de los conventos de religiosos y cegamiento de innumerables acequias, esa zona continuó siendo una barriada miserable y sucia, reducida hacia 1872 a la plazuela y calle de La Lagunilla. El mercado de Santa Catarina, llamado comúnmente de La Lagunilla, fue reemplazado por un conjunto de cuatro edificios: el primero para semillas, legumbres, frutas, pescado y aves, en la calle de Libertad y callejón de San Camillito; el segundo para ropa y telas, enmarcado por las calles de Rayón, Allende y Ecuador, y el callejón de la Vaquita; el tercero para muebles y varios, en las calles de Allende, Honduras Paraguay y el cuarto que constituye la zona de puestos, en Libertad y Comonfort.

<http://www.metro.df.gob.mx/red/estacion.html?id=146> (Consulta: Mayo 2012)

³⁷³ En México pararse, además de querer decir detenerse puede querer decir ponerse de pie, como en este caso.

quiere ser protagonista, al que es un cero a la izquierda, en fin, por eso la gente te etiqueta de alguna cosa... porque te está observando...³⁷⁴

De acuerdo a la crónica de "Sábado Distrito Federal", el sábado era para dilapidar el dinero sin pensar en la familia. Por eso Chava Flores pregunta: ¿y la familia?, a lo que la respuesta era "muy bien gracias, no comió", en referencia a que el dinero que debería haberse dispuesto para el mantenimiento de la familia se había gastado el sábado, ante lo cual iban a tener que vivir la semana siguiente al límite de lo necesario.

La crónica sociológica continua describiendo cómo la vida nocturna sólo era para quienes tenían mucho dinero o para extranjeros de paso por la ciudad. Era un lujo al que el pueblo no tenía acceso. Esto, en comparación con esa época, ha variado, en el sentido de que la diversión nocturna también se ha esparcido a lo largo y ancho de la capital y de las diversas clases sociales. Cada clase tiene acceso a diversiones nocturnas a la medida de sus posibilidades.

Finalmente el día termina como en aquél entonces, cuando existían los "caldos de Indianilla":

Famosos entre los noctámbulos los caldos de pollo que ahí se vendían. Choferes de trenes que acudían a guardar su unidad o quienes iban por la madrugada para iniciar la primera comida, eran clientes habituales de los comercios contruidos con paredes de tablas y techos de tejamanil. La fama de "los caldos de Indianilla", servidos en despostillados platos de peltre, se extendió por la ciudad, y gente de todos los niveles iba a degustarlos. Se servían en locales de madera caldos de gallina, cuyo equivalente hoy en día son los puestos de tacos que atienden en la madrugada para los desmadrugados que vienen de las discotecas o centros nocturnos cuya diversión es mayormente para jóvenes.³⁷⁵

Así Chava Flores termina enmarcando con una frase sociológica la realidad de la Ciudad de México, cuando dice que todos, tras pasar por un sábado y haberlo sobrevivido, se reúnen, independientemente de su clase social, en una comida popular callejera o desayuno popular, comiendo tacos: terminan compartiendo "ricos y pobres del Distrito Federal".

El sábado capitalino de hoy ya no tiene el mismo significado geográfico y social que el de esa época, pero conserva elementos que lo hacen reconocible dentro del caos y de la actualidad urbana. Por ello, como diría Carlos Monsiváis, "la ciudad se ha convertido en condición esencial y necesaria para la ficción moderna" (Salazar, 2006).

Mientras tanto queda en el recuerdo popular un himno no oficial del Distrito Federal, compuesto por Chava Flores:

³⁷⁴ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Ma. Eugenia Flores hija de Chava Flores (2011) En Ciudad Satélite, Estado de México, México para la tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos: "Sonamos Pese a Todo", El Humor en la Música Latinoamericana, Análisis de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo.

³⁷⁵ http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=68279&tabla=ciudad (Consulta: Mayo 2012)

Sábado Distrito Federal³⁷⁶

Autor: Chava Flores

Año: 1959

Sábado Distrito Federal
sábado Distrito Federal
sábado Distrito Federal
ay ay ay.

Desde las diez ya no hay donde parar el coche
ni un ruletero³⁷⁷ que lo quiera a uno llevar
llegar al centro atravesarlo es un desmoche³⁷⁸
un hormiguero no tiene tanto animal.

Los almacenes y las tiendas son alarde
de multitudes que así llegan a comprar
al puro fiado porque está la cosa que arde
al banco llegan nada más para sacar.

El que nada hizo en la semana está sin lana³⁷⁹
va a empeñar la palangana³⁸⁰ allá en el Monte de Piedad
hay unas colas de tres cuadras las ingratas
y no faltan papanatas³⁸¹ que le ganen el lugar.

Desde las doce se llenó la pulquería
los albañiles acabaron de rayar³⁸²
qué re picosas enchiladas hizo Otilia
la fritanguera³⁸³ que allí pone su comal.

Sábado Distrito Federal
sábado Distrito Federal
sábado Distrito Federal
ay ay ay.

La burocracia³⁸⁴ va a las dos a la cantina
todos los cuetes³⁸⁵ siempre empiezan a las dos
los potentados³⁸⁶ salen ya con su charchina³⁸⁷

³⁷⁶ Video: <http://www.youtube.com/watch?v=5mejQjXrC4> (Consulta: Mayo 2012)

³⁷⁷ Ruletero: En el lenguaje popular de la Ciudad de México en los años 50as, significaba Taxista, que en esa época era llamado popularmente ruletero debido a que el taxímetro que utilizaba para mercar el cobro, debía dar vueltas para cargarlo y los números de las facciones iban apareciendo en el frente como los que se ven en una ruleta de juego, que dan vueltas del cero al nueve (explicación obtenida de un viejo ruletero de la ciudad de México, Don Antonio) En otros países de Latinoamérica el significado va desde ser un calificativo para prostituta como "ruletera", y hasta un juego de mesa popular.

³⁷⁸ Desmoche: Desastre, pasado de otra expresión popular grotesca: desmadre, caos sin sentido ni dirección.

³⁷⁹ Lana: Dinero

³⁸⁰ Palangana, [también palancana, poco usual] s. f. Recipiente circular, ancho y poco profundo, usado especialmente para lavarse. jofaina. Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.

³⁸¹ Papanatas: Bueno para nada

³⁸² Rayar: en el lenguaje popular Cobrar la quincena, semana o mensualidad, derivado de las tiendas de Raya, en la que cobraban los peones o los obreros durante la época del Porfiriato a principios del siglo XX.

³⁸³ Fritanguera: vendedora ambulante que ofrece alimentos saturados en grasa llamados, gorditas, huaraches, tostadas, entre otros y que están fritos, por ello se les llama fritangas.

³⁸⁴ Burocracia: Trabajadores de gobierno asalariados que cobran quincenalmente.

³⁸⁵ Cuetes: en el lenguaje popular son borrachos sociales, quienes se pasaron de copas y perdieron la conciencia por haber bebido en exceso. Se les dice cuetes porque de tanto tomar alcohol seguro iban a estallar (consulta popular)

pa' Cuernavaca, pa' Palo Alto, qué sé yo.

Toda la tarde pa'l café se van los vagos
otros al pokar al billar o al dominó
ahí el desfalco va iniciando sus estragos
y la familia, muy bien gracias, no comió.

Los cabaretes³⁸⁸ en las noches tienen pistas
atascadas de turistas y de la alta sociedad
pagan sus cuentas con un cheque de rebote³⁸⁹
o a'i te dejo el relojote luego lo vendré a sacar.

Van a los caldos a eso de la madrugada
los que por suerte se escaparon de la Vial
un trío les canta en Indianilla donde acaban
ricos y pobres del Distrito Federal.

Así es un sábado Distrito Federal
sábado Distrito Federal
sábado Distrito Federal.

5.3.5.- La tertulia

La sociedad urbana se constituyó en muchos países de América Latina por las migraciones del interior del país hacia la ciudad, o de otros países hacia una ciudad determinada. Este fenómeno provocó una importación de costumbres, ideologías y maneras de pensar que se integraron paulatinamente en sus habitantes. Chava Flores da muestra de ese universo integrado en las vecindades, en esta canción que aglutina a diversos personajes de la vida urbana y que se conjuntan en una fiesta cualquiera en una vecindad de la ciudad en México. La sociedad constituida multiculturalmente –es decir, de personas llegadas de entidades diversas de la provincia, pero no indígenas sino básicamente mestizos- no distingue clases, condiciones o niveles educativos, ya que todos los personajes que reflejan la sociedad del momento tienen un por qué para estar ahí.

Al ojo del buen observador nada pasa inadvertido, y en las vecindades ~~las~~ paredes tenían orejas” según sus viejos habitantes, y por ello en todo eso se construían historias ficticias sobre la realidad que integraba el mito cotidiano de la vecindad. Ante eso, el agudo y crítico ojo de Chava Flores se convierte en un observador de la realidad y él relata los eventos cotidianos que provienen de las pequeñas historias derivadas de chismes y vida cotidiana, en forma de chistes de la vida real. María Eugenia Flores dice:

³⁸⁶ Potentados: Personas adineradas que poseen automóvil, regularmente jefes de departamento trabajadores en oficinas de gobierno, (en relación a los verdaderos potentados que suelen ser millonarios empresarios)

³⁸⁷ Charchina: Auto usado de regular vista que pertenece a una familia sostenida por el padre trabajador jefe de oficina de gobierno llamado burócrata.

³⁸⁸ Cabaretes: Descrito Cabaret, pero popularmente llamados como se escucha ca-ba-re-tes

³⁸⁹ Cheque de rebote: Cheque sin fondos.

Uno se ríe de lo que oímos, porque nos vemos reflejados en las actitudes de la gente que los humoristas describen... Pero mi papá describe unos quince años, un bautizo y todo que te atacas de la risa porque así somos porque así somos... A veces rayamos en lo ridículo... Esa es la verdad, queremos hacer tanto que... Pero bueno, pues así somos.³⁹⁰

La Tertulia es una forma cultural de convivencia de las clases sociales que habitan las vecindades, con sus formas de ver la vida, desde la individualidad de las diferentes personalidades que las conforman y que tienen diversos tipos de trabajo, de estudio o de vivir su estrato. Y cuando esta canción de Chava Flores habla de una fiesta con baile, se ve cómo se supera a las clases sociales y se salta las barreras que usualmente marcan las diferencias en una sociedad.

El México de Chava Flores provenía de la contraposición entre lo rural y lo urbano. La ciudad se descubría como un nuevo tipo de comunidad, que era a la vez provocadora de una atrofia de la cultura rural de origen, más colectiva. Este elemento lo rescata Chava Flores y lo ubica en la nueva realidad, en la que todos los habitantes son protagonistas de una ciudad en constante transformación que puede ser identificada con cualquier otra capital latinoamericana que haya pasado por las mismas transformaciones, y que está habitada cada vez más por personas provenientes del interior del país.

Las escenarios que se suceden en una fiesta tienden a tomar un rumbo caótico y delirante si ésta no tiene un sentido, y así relata la tertulia Chava Flores, donde los chistes involuntarios los generan las situaciones provocadas por el galán del barrio, el borrachito al que se le pasaron las copas, la tía solterona que continua dándose aires de jovencita y un sinnúmero de personajes que quedan retratados en esta canción.

La Tertulia
Autor: Salvador —Chava— Flores
Año: 1952

La otra noche fui de fiesta en cas'e Julia,
se encontraba ya reunida la familia:
Mari-Pepa, Felícitas, Luz y Otilia
y Camila, que alegraba la tertulia.

Mientras Lupe daba al niño su mamila³⁹¹
Doña Cleta pidió una botella³⁹² a Celia,
Nos formó a los de confianza dos en fila
y brindamos con charanda³⁹³ de Morelia.

Después Amelia puso la vitrola³⁹⁴

³⁹⁰ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Ma. Eugenia Flores hija de Chava Flores (2011) En Ciudad Satélite, Estado de México.

³⁹¹ Mamila: del uso popular Biberón

³⁹² Botella: En el uso popular de la ciudad de México, se le da esta definición a cualquier botella que contenga cualquier tipo de bebida alcohólica.

³⁹³ Charanda es una bebida alcohólica elaborada en el estado de Michoacán, en México.

³⁹⁴ Academia no recoge vitrola sino vitrola, voz de uso coloquial en Cuba y México, que define como "Gramola" ("Gramófono que funciona con monedas") y "Tocadiscos" [...] respectivamente. Llamada así por la marca RCA

y le tupimos³⁹⁵ a la danza, ahí, hechos bola;
había un cadete que celaba a Chelo,
mas la canija con Gaspar se daba vuelo.

Después nos dieron sangüichitos de jalea,
a unos ponche y a los tristes coca-cola,
como la gata³⁹⁶ pa' servir ni se menea
yo me llevé hasta la cocina mi charola.

Ahí me encontré con los amiguitos de Ofelia
que a contrabando habían pasado su tequila,
nos aventamos una copas tras la pila³⁹⁷
y por poquito ya mero³⁹⁸ nos cae Amelia.

Luego pidieron que cantara Lola
y soportamos "Ya te doy la despedida..."
después tía Clea tocó la pianola,
pa' que no hablara le dimos buena aplaudida.

Yo me hice fuerte y les canté "La carta a Ufemia",
que me echo un gallo³⁹⁹ y un changuito⁴⁰⁰ me vacila,
que me le arranco, pero me detuvo Ufemia,⁴⁰¹
si no en el limbo ya estuviera haciendo fila.

Pero ya estaba digerida la jalea,
pos la mujer del General me hacía la bola,
fue con el chisme la metiche⁴⁰² de Carola
y vino el viejo y que comienza la pelea.

Se armó el relajo, sacó su pistola,
yo, precavido, me escondí tras la pianola.
Vino la "julia"⁴⁰³, que llamó Carola,
y pa' la cárcel nos llevaron hechos bola

VICTOR, se le dio ese nombre en un principio a los tocadiscos caseros, aquellos en que tocaban los viejos discos de 78 revoluciones. En aquellos aparatos se podía escuchar el disco favorito mediante un selector automático que se ponía en marcha en cuanto depositaba una moneda de cinco centavos..." (<http://inesmartiatu.blogspot.com>) (Consulta: Mayo 2012)

³⁹⁵ Tupirle significa hacer algo con muchas ganas y energía

³⁹⁶ Gata: uso popular de la palabra para definir a la mujer joven que hacía el servicio en la casa, en otras ocasiones se le llamaba criada, derivado de fámula, que en tono humorístico se define a la chica que servía a una familia y vivía en la misma casa según Diccionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L., en el Distrito Federal regularmente la chica era de origen indígena.

³⁹⁷ Pila, sinónimo de pileta, recipiente colectivo ubicado dentro de la vecindad, donde todos los habitantes de la vecindad se proveían de agua, regularmente para lavar la ropa. En algunos casos como esas vecindades fueron palacios virreinales, estos tenían fuentes al centro de los patios y estos se fueron habilitados con lavaderos a los lados para contribuir al aseo colectivo de la vecindad.

³⁹⁸ Ya mero significa ya casi

³⁹⁹ Gallo del uso popular, una flema que se atraviesa en la garganta cuando una persona está cantando y provoca un ruido grotesco y desafinado que rompe la armonía del canto y provoca risas y burlas entre los escuchas.

⁴⁰⁰ Changuito: del uso popular referido despectivo a una persona de sexo masculino y que tiene sus acepciones en Chango, mono, tipo, tipejo.

⁴⁰¹ Ufemia: nombre propio Eufemia mal pronunciado debido a la forma del habla popular que altera el orden de las palabras o recorta letras para facilitar su pronunciación.

⁴⁰² Metiche, chismosa, comunicativa.

⁴⁰³ Julia, del uso popular, camioneta que utilizaba la policía capitalina para trasladar a la comisaría a ladrones, rateros, rijosos o delincuentes, en algunos casos como el que relata la canción, habla de cómo se llevaron a los peleoneros hombres y mujeres juntos en el mismo transporte.

5.3.6.- La bartola

Bartola es el femenino de Bartolo, que curiosamente en Latinoamérica tiene significados muy similares en diversos países, por ejemplo en el *Diccionario Latinoamericano para poder entendernos "Así Hablamos"*,⁴⁰⁴ en su edición digital define el término en varios países así:

- Argentina:

Sin cuidado. "A la de Bartolo"

Deriva: Bartolear. Revolear algo sin miramientos. Descuidar.

Ejemplo: "Ese jugador no cuida la pelota. No la maneja bien, en vez de pasarla, la bartolea."

"El carterista al verse rodeado, tiró la billetera a la bartola y empezó a correr."

Sinónimos: Rifar, Revolear.

- Colombia:

Se le dice a una persona que mientras practica algún deporte no tiene control y manda el balón o pelota lejos y sin dirección

Ejemplo: "Ese señor es un Bartolo para jugar"

Sinónimos: Descachado

- México:

Bobo, menso, persona con capacidad mental limitada.

Ejemplo: "Fabián se hace el Bartolo cada que le pido que saque la basura. María es una bartola."

Sinónimos: Bobo, Baboso, Bobalicón, Loco.

Antónimos: Listo Inteligente.

- Venezuela:

Alguien torpe o muy despistado.

Ejemplo: "Si eres Bartolo... Te dije que no lo manejaras".

Sinónimos: Bobo, bruto.

Así, tomado en el lenguaje popular de la Ciudad de México, La Bartola es un personaje que se presume inocente, es decir sin malicia, y a quien se le puede engañar fácilmente.

Chava Flores utiliza a La Bartola para criticar la situación económica de la gente con buen humor. La crítica versa sobre todo sobre la precaria condición económica del salario en la Ciudad de México o en otras capitales latinoamericanas, donde se ambiciona de algún modo alcanzar una vida mejor. Chava satiriza e ironiza, puesto que dos pesos mexicanos – medio dólar en esos años y veinticinco centavos de dólar hoy en día- realmente nunca han alcanzado para pagar las cuentas de una casa.

⁴⁰⁴ <http://www.asihablamos.com/word/palabra/Bartolo.php> (Consulta: Mayo 2012)

Por otra parte, la canción habla, ironizando, de un esposo sin escrúpulos que, sacando al macho que tiene dentro, le deja muy poco dinero a su mujer para que solvente los gastos con lo que le dejó, y una sentencia de que pobre de ella si no lo logra. Machismo, situación y buen humor son lo que le queda al pobre protagonista de la canción, porque si no de que más puede vivir que no sea su ilusión, que no su aspiración.

Y Flores termina su construcción haciendo notar que esta familia, curiosa e increíblemente, tiene una chica para el servicio doméstico, y hasta puede darse el lujo de guardar para el vicio del señor su “alipuz”, mejor conocido como bebida o copa para festejar que todavía puede darse sus lujos con ese sueldo.

Aquí se presenta la Bartola como un ejemplo social de una situación capitalina mexicana de hace sesenta años, pero que sigue siendo común en toda Latinoamérica.

**Peso sobre peso
(La Bartola)
Autor: Chava Flores
Intérprete: Pedro Infante
Año: 1952**

(Hablado)

Ésale⁴⁰⁵ mi Bartola, venga pa'cá, aquí esta su chancludo⁴⁰⁶, tenga la bondá⁴⁰⁷.

Mira Bartola, ahí te dejo esos dos pesos,
Pagas la renta, el teléfono y la luz
De lo que sobre, coge de ahí para tu gasto,
Guárdame el resto pa'comprarme mi alipuz⁴⁰⁸.

El dinero que yo gano toditito te lo doy,
Te doy peso sobre peso siempre hasta llegar a dos,
Tú no aprecias mis centavos y los gastas que da horror,
Yo por eso no soy rico por ser despilfarrador.

(Hablado)

Ésale mi bartola, ¿no?
Pa'í'otra me obedece.

Mira Bartola, ahí te dejo esos dos pesos,

(Hablado)

Y ya lo oyó, pagas la renta, el teléfono y la luz

⁴⁰⁵ Ésale, del lenguaje popular urbano, esa o ese, aplicado también como ésele.

⁴⁰⁶ Chancludo, del lenguaje popular para definir a la pareja de quien convive como matrimonio o concubinato, aplicado también al femenino Chancluda.

⁴⁰⁷ Bonda, del lenguaje popular bondad, la falta de la vocal final o la alteración de las mismas es sinónimo de lenguaje de baja condición, incultura o nula preparación escolar, también deformación por acento de origen o forma de hablar en algún lugar específico.

⁴⁰⁸ Alipúz, del lenguaje popular “Pulquito”, o bebida embriagante que lo supla.

De lo que sobre, coge de ahí para tu gasto,
Guárdame el resto pa'comprarme mi alipuz.

Si te alcanza pa'la criada,⁴⁰⁹ pos le pagas de un jalón,⁴¹⁰
Tienes peso sobre peso, aunque no pasen de dos,
Guárdate algo pa'mañana que hay que ser conservador,
Ya verás cómo te ahorras pa'un abrigo de visión.

(Hablado)
Ésale mi bartola, ¿no?

5.3.7.- La casa de la Lupe

Una de las virtudes de la observación es describir las cosas como son y, aunque la descripción sea certera, un dicho popular mexicano dice que “la verdad no peca pero incomoda” porque nadie quiere ver como son las cosas realmente.

En esencia la visita de Chava Flores a la casa de la Lupe define el modo de vivir en una vecindad, un cuarto simple con los servicios limitados pero, eso sí, llena de “recuerdos” o “recuerditos” que a los ojos del visitante pueden ser basura o cosas inútiles, pero que para el que ahí vive son importantes porque son herencia de parientes o de amigos o de viejos o nuevos amores. Los “recuerditos” son vasos, tasas, muñequitos, centros de mesa y cualquier otra cosa que haya sido regalada en un evento social, boda, quince años, graduaciones o primeras comuniones, entre otras.

Aunque éstas pudieran ser características de las vecindades de ese entonces, las personas que escuchan la canción se siguen reconociendo en ella porque hay costumbres que no cambian y que solamente se trasladaron a los nuevos hábitats sociales. Dice María Eugenia Flores,

Ahora ya las vecindades están desapareciendo, hay pocas... antes era muy común ese tipo de vivienda y mi papá habla mucho de ellas porque existían... Ahora se usan ya los condominios...

Pero “la Lupe” es un personaje reconocible al menos para muchos mexicanos, quienes han visitado una casa ajena que contiene esas características que describe Chava Flores en su canción, quien de hecho reconoce a “la Lupe” como parte de su familia. Según Ma. Eugenia Flores,

La Lupe puede ser mi tía Lupe... (Canta) “Don Fernando va siguiendo a una muchacha y Lupita su mujer ahí va detrás”... es mi tío Fernando y mi tía Lupe...

⁴⁰⁹ Criada, forma popular para designar a la muchacha del servicio doméstico, también aplicado a sirvienta, mucama, fámula. La criada generalmente era una niña-adolescente que venía del interior de la república a trabajar en la casa de algún conocido a la capital y que difícilmente hablaba español, el cual lo iba aprendiendo gracias el trato con los patrones y difícilmente tenía estudios de cualquier índole.

⁴¹⁰ De un jalón significa en una sola emisión o rápido

En “La casa de la Lupe” Chava Flores no utiliza un lenguaje rebuscado. Al contrario, utiliza expresiones claras que permiten al escucha comprender el retrato que está haciendo y construir en su mente el recuerdo de alguna persona que habita en una casa similar a la de “La Lupe”.

El humor se encuentra en la crónica de la similitud, ya que usa un lugar común en el que las características de los personajes son reconocibles, como dice Julio César Parissi: “si el lugar común es conocido por una sola persona el efecto humorístico se limita al conocimiento personal, pero si el lugar común es compartido por varios, o por cientos, o por miles, su efecto tendrá una caja de resonancia mayor” (Parissi, 2010)

“La casa de la Lupe”, es un lugar común en la ciudad de México, y aun conserva su vigencia porque en ella habitan recuerdos y nostalgias acumuladas en ese lugar donde Chava Flores pone el recuerdo a convivir.

El juicio del que visita es duro; claro, se está ejerciendo sobre una casa ajena, y cuando el visitante esparce lo que ahí vio entre los conocidos, se dice que esa persona es una “crítica” porque nada más va a las casas para ver cómo están puestas las cosas, para después andar criticando sin ver que su casa propia está más desordenada que las otras.

Aquí queda “La casa de la Lupe”... “No vaya a creer el lector, que fui pa’ criticar”.

La Casa de Lupe
Autor: Chava Flores
Año: 1965

Ayer que fui a la casa de Lupe y de Manuel,
cuando me abrió la Lupe me dijo: -No está aquél-;
entré hasta la salita y había un televisor
y ahí, sobre carpetas, las fotos del señor.

Colgado está el retrato de Lupe sin Manuel,
vestida va de novia cuando casó con él;
allá está la abuelita y acá tiene a un señor
que abraza a Pancho Villa haciéndole el favor.

La sala de la Lupe, chiquita, a todo dar,
al centro una mesita que habían de jubilar,
y luego, de este lado, junto al apagador
está todo amolado su refrigerador.

Esto que tiene Lupe le llama comedor:
la mesa, mantel de hule, tres sillas y un cajón;
repleto de figuras está el aparador,
recuerdos de pasteles, tres platos y un tabor.⁴¹¹

⁴¹¹ "TIBOR. (Tibor) s. m. Vaso grande de barro de China, regularmente en forma de una tinaja mediana, aunque los hai de varias hechuras. Lat. Dolium, vel hydria sinica." <http://palabraría.blogspot.mx/2012/03/tibor.html> (Consulta: Mayo 2012)

No aguanta ya el linóleum, se ve re cascarón;
allá La última cena, su clavo y su cordón;
enfrente, en la ventana, cortinas de rayón
y junto un calendario: -Las Glorias de Don Chon”.

La puerta que da al baño, pa' entrar de refilón,
topó en la lavadora que le hace, allí, presión;
colgado un tendedero con la ropa interior,
todita de la Lupe, ninguna del señor.

La tina llena de agua, con ropa de color,
la clásica manguera junto al irrigador;
allá una bacinica, cascada por detrás,
acá el papel del baño y luego... lo demás.

Me fui hasta la cocina, mas pronto me salí,
olía muy mal la indina⁴¹² por trapos que hay ahí,
los platos cochambrosos, creo que del día anterior
y dicen que a la Lupe le pega su señor.

Por fin llegué a la pieza que sirve pa' dormir,
la cama no estaba hecha... ¡ni quién se va a morir!;
allá, en el burocito, un terno y un reloj,
también la veladora a la Virgen del Perdón.

Un chorro de retratos, ropero y tocador
repleto de menjurjes,⁴¹³ pinturas y loción,
un kilo de pelucas, postizos por mayor,
razón pa' que a la Lupe le digan "La Colchón".

Me despedí de Lupe: -Saludos a Manuel,
besitos para el perro y patadas para él.
Salí de aquella casa sin nada comentar,
no vaya a creer la Lupe que fui pa' criticar

5.3.8.- Peralvillo

Peralvillo es una colonia de la Cuidad de México ubicada al norte de la capital.
El barrio es anterior al siglo XVI. Rivera Cambas señala que

... hubo gran número de mesones y allí, en las casas de vecindad, se encuentra la última capa de la población más pobre... -Peralvillo fue puerta de la ciudad co-lonial, hacia el norte: la Garita de Peralvillo lo confirma, y creció con el paso de los años, por lo que los terrenos inmediatos, apenas traspasada la mencionada garita, siempre fueron conocidos como "Llanos de Peralvillo".⁴¹⁴

⁴¹² Indina, del lenguaje popular mexicano indígena, endina del criollo sin deformación con la -d-, que en lenguaje popular quiere decir, perverso, atrevido. traviesa.

⁴¹³ Menjurge, del lenguaje popular, cremas de belleza, aceites y tratamientos naturales para la cara o el pelo. También se le dice así a los perfumes o lociones.

⁴¹⁴ <http://ciudadanosenred.com.mx/node/16227> (Consulta: Mayo 2012)

Conocida por ser un barrio popular con idiosincrasia singular y una forma de vivir muy particular que la hacía reconocible entre los demás barrios de la capital, Peralvillo era famosa por la forma de hablar de sus habitantes por las décadas de los cuarenta y los cincuenta, y fue retratada en libros y películas de la época.⁴¹⁵

Esa forma peculiar del barrio de hablar también fue retratada en una canción inédita, que fue rescatada por María Eugenia Flores para *El cancionero de Chava Flores* dónde se acota que esta canción no tiene partitura ni fecha de creación. Sin embargo deja en claro que esta obra describe una forma de vivir y convivir de los habitantes de esta colonia popular, cuyo lenguaje es significativo puesto que, así como el lunfardo, el caló toma proporciones de idioma, y se incrusta en una época de la vida capitalina en la que el lenguaje entre personas parecidas entre sí significaba una clave para entenderse sin que los demás supieran de qué se estaba hablando.

Dentro de este lenguaje se encuentra –el albur” o palabras o expresiones de doble sentido, muy presentes en las frases que Chava Flores refiere, y que no dejan lugar a duda de que la gracia se encuentra en que no entiendan los demás y sólo aquellos a quienes va dirigido el mensaje.

En este texto del –Cancionero de Chava Flores” se explica en el glosario de términos que es una canción que abunda en palabras y expresiones populares de Peralvillo, Tepito, la Lagunilla y otros barrios de la Ciudad de México. A sabiendas de que cada una puede tener más interpretaciones según el contexto o la intención del hablante, ésta sería la traducción, dirigida a estirados⁴¹⁶ y chaquirudos⁴¹⁷, de algunas frases complejas. Veamos algunos ejemplos:

*¿Por dónde andabas que no te he vidrios?
-¿Dónde andabas que no te había visto?*

*Yo ya hasta creiba⁴¹⁸ que te había muebles y una redonda a tu pesebre iba a llevar.
-Yo creía que te habías muerto y una corona fúnebre iba a depositar en tu ataúd.*

*Si me apoquina con la pastilla, el chiquihuite la llevo a movilizar
-Si usted paga el precio de entrada, la llevo a un baile*

*Si ya sábanas, ¿Paquetes de hilo?
-Si ya sabía, ¿paraqué te haces guaje?*

⁴¹⁵ Peralvillo ha inspirado a narradores que lo han convertido en escenario de historias referidas a la vida urbana: La Marchanta, novela de Mariano Azuela consagrada a la Ciudad de México, y Peter Pérez, detective de Peralvillo, creación de José Martínez de la Vega; y de cineastas como Juan García, quien se firmaba con el pseudónimo de –El Peralvillo”, autor del argumento cinematográfico Comisario en Turno, y Alejandro Galindo, quien filmó la película Los Fernández de Peralvillo (1953) que obtuvo cinco Arieles. <http://ciudadanosenred.com.mx/node/16227> (Consulta: Mayo 2012)

⁴¹⁶ Estirado, del lenguaje popular, que tiene estudios y menosprecia al pobre, tiene cara de estirado, serio.

⁴¹⁷ Chaquirudos, del lenguaje popular limpio, bien arreglado, que luce su ropa, o de ropa fina y zapatos boleados, con joyas, anillos o aretes que brillan como la chaquirá.

⁴¹⁸ Creiba, del lenguaje popular mexicano, creía.

Si ya a'ta gueno⁴¹⁹ con mi debraye
-Si ya está bien de tanto hablar

Así queda Peralvillo, con un lenguaje pintoresco en desuso, que remite a una época más simple cuyas diferencias sociales permitían alimentar al imaginario con sus personajes y hacer de esos la construcción del barrio y sus costumbres. Así lo indica María Eugenia Flores:

Lo que hacía mi papá, no era inventar historias [...] sino contar historias, contar tu historia, la de fulano, hablar en los términos que la gente usa todos los días ¿Y entonces que resulta? Una obra totalmente auténtica... No te quieres hacer el chistosito, no estás inventando chistes, ni diciendo cosas soeces o de mal gusto, porque además a veces caen en eso, se van al extremo... Yo no digo que [la expresión] ~~una madre~~⁴²⁰ se pueda oír mal, para nada, pero hay momentos y tiene que encajar en cierto lugar específico. No decirlo para llenar un espacio porque no hay capacidad de hacer otra cosa...⁴²¹

El humor queda reiterado al exponer esos códigos que trastocan al idioma y lo convierten en un lugar común, ya que se refiere en tono irónico al mismo Miguel de Cervantes como un hipotético habitante que no entendería lo que se dice, porque él es el referente del buen hablar.

Lo irónico es que aunque la palabra Peralvillo no tiene referente prehispánico o sentido para llamar así a ese barrio, urbanizado durante la época porfirista en 1910 aproximadamente, sí tiene una posible explicación literaria cercana al autor de El Quijote de la Mancha. Al respecto, el escritor Gonzalo Peredo Gómez, en su obra *Peralbillo* (escrito con b), aporta la siguiente información:

En el Quijote de la Mancha (cap. XLI de la segunda parte) se lee: *—Tápenme, respondió Sancho; pues no quieren que me encomiende a Dios ni que sea encomendado, ¿que mucho que tema no ande por aquí alguna región de diablos, que den con nosotros en Peralbillo?*”(Op.cit) Peralbillo, según Peredo Gómez, es un lugar de la Mancha donde la Santa Hermandad de Toledo tenía facultad para sentenciar a muerte de saeta a los salteadores de caminos.⁴²²

La colonia Peralvillo, en el siglo XXI, es una colonia popular que ha dejado de ser barrio y se ha insertado en la modernidad con negocios de autopartes principalmente y que actualmente cuenta con los servicios que exige la modernidad - gasolineras, tiendas departamentales, y centros de autoservicio-, aunque también conserva sus panaderías, tortillerías y algún expendio de petróleo. Ya no conserva su forma de hablar, pero tiene aun la esencia que Chava Flores describió en su canción.

⁴¹⁹ Gueno, del lenguaje popular mexicano, bueno.

⁴²⁰ *—Una madre*” en el lenguaje popular mexicano es una *—mala palabra*”, una grosería, un insulto.

⁴²¹ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Ma.Eugenia Flores hija de Chava Flores (2011) En Ciudad Satélite, Estado de México, México.

⁴²² <http://ciudadanosenred.com.mx/node/16227> (Consulta: Mayo 2012)

Es importante hacer notar que esta canción es la única que hasta el momento está escrita íntegramente en caló mexicano, así como las letras de tangos escritos en lunfardo, con la salvedad de que esos tangos sí tuvieron difusión y el caló mexicano es un sub lenguaje que no toda la gente identifica.⁴²³

El valor de esta pieza musicalizada reside en su construcción en torno al lenguaje popular, y su humor reside en la curiosidad que suscita el no entender correctamente el código al que se refieren las palabras o las frases, y que dan indicio de albur dentro del caló, y al escucha le divierte la forma de decirlo.

Un último punto que es importante mencionar es que el caló no es una lengua común, usa un acento y un tono muy particular. Éste ha llevado a muchas personas ajenas al Distrito Federal a suponer que se “habla cantadito”, puesto que, fónicamente hablando, se arrastran las vocales en exceso, y se puede explicar con las variantes en la acentuación prosódica. También refleja la expresión desenfadada en una hipotética plática entre dos personajes de la vecindad, cuya característica es que los habitantes de las vecindades tomaban un apodo cariñoso para identificarse entre ellos. En este caso son Chachita, por ser una niña gordita, y el Torito, un hombre valiente y entrón.

Chachita: Ese mi toritoooo, ¿qué jais?

Torito: qué jais mi chachitaaaa, ¿ya regresó de la escuela?

Traducido sería:

Chachita: hola Torito, ¿cómo estás?

Torito: ¿Qué haces mi Chachita?

Para dar cuenta de este tipo de lenguaje se pueden consultar películas de la época de oro del cine mexicano como, “Los Fernández de Peralvillo”, “Nosotros los pobres y Ustedes los ricos”, “Hay lugar para dos”, (un juego de palabras Hay lugar parados), “Esquina bajan”, “El Suavecito” o “Salón México”, entre otras cintas que exaltaban la pobreza como una virtud.

Peralvillo

Autor: Chava Flores

Año: Sin Fecha / Sin Partitura

Allá en mi barrio de Peralvillo
Se habla el idioma del purito cargador⁴²⁴
Aquí Cervantes les saca brillo
A mis botines⁴²⁵ por ponerse de hablador

⁴²³ El caló desapareció del uso popular y se integró al lenguaje común. Sin embargo éste, proveniente de los barrios populares, posteriormente se identificó con la delincuencia organizada, aunque hoy en día existen ciertos códigos del lenguaje que van más con el lugar de origen del hablante y se traducen como coloquialismos y acentuaciones de lenguaje.

⁴²⁴ Cargador, antiguo trabajador de los mercados populares, de lenguaje florido, exagerado y hasta grosero, que se alquilaba para ayudar a los consumidores a cargar con sus bultos, sus canastas o sus bolsas de víveres, mejor conocido como mandado.

⁴²⁵ “les saca brillo a mis botines”, frase del lenguaje popular, me hace los mandados

¡Voy voy⁴²⁶ mi cuais⁴²⁷, pos que te trais⁴²⁸!
¡Por dónde andamos⁴²⁹ que no te he vidrios⁴³⁰!
Yo ya hasta creiba que te habías muebles
Y una redonda a tu pesebre iba a llevar
Ya estaba agujeta pa' los tornillos⁴³¹

Escupe Lupe⁴³², que está suavena⁴³³
el fumaralacho⁴³⁴ para el pecho y el pulmón⁴³⁵,
No chi mi mema⁴³⁶, calche la mosca⁴³⁷,
Que la talacha⁴³⁸ no se hizo pa' su señor⁴³⁹.

Si me apoquina⁴⁴⁰ con la pastilla
Al chiquihuite⁴⁴¹ la llevó a movilizar,
Le tupiremos pasando el callo⁴⁴²
Y al son del mambo mi chancluda va a gozar.

¡Voy voy mi cuais⁴⁴³, pos que te trais⁴⁴⁴!
Ve a Peralvillo pa' que aprendas a charlar⁴⁴⁵
¡Voy voy mi cuais, pos que te trais!
Pico de cera si no sabes platicar⁴⁴⁶.

No mi ande gritando fuerte⁴⁴⁷
Porque a mí no me convence
Hábleme sinceramente
Y si no puede... asté⁴⁴⁸ dispense.

⁴²⁶ Voy voy, expresión del lenguaje popular mexicano, variante según el contexto en el que se exprese: ¿de verdad eres tan valiente? O ¿de verdad tan valiente? O ¿es cierto?

⁴²⁷ Cuais, del lenguaje popular amigo, cuate.

⁴²⁸ Trais, del lenguaje popular, traes, -que te traes entre manos".

⁴²⁹ Andamos, del lenguaje popular andas, -por dónde andas"

⁴³⁰ -Que no te he vidrios", frase del lenguaje popular que no te he visto, vidrios, referente a los ojos.

⁴³¹ -Ya estaba agujeta pa' los tornillos", frase del lenguaje popular ya estaba listo -agujeta", para los -tornillos" rezos.

⁴³² -Escupe lupe", frase del lenguaje popular que quiere decir: habla, platica lo que sepas.

⁴³³ -Suavena", contracción del lenguaje popular, su avena con su arroz, que quiere decir, está muy bien, o en el mismo lenguaje, -a todo dar".

⁴³⁴ Fuamrlacho, apodo de un guapo del barrio que regenteaba a una chica en esta canción, pero que se refiere a el que fuma de todo incluyendo enervantes y además tiene autoridad como, líder de pandilla.

⁴³⁵ -Para el pecho y el pulmón", frase del lenguaje popular que quiere decir que es muy Valente puesto que pone el pecho a las balas y el pulmón, que tiene una espalda fuerte.

⁴³⁶ -Chi mi mema", frase del lenguaje del caló puro quiere decir si mi chica, mi cariñito o mi cariñosa.

⁴³⁷ -Galché la mosca", frase del caló puro: trae el dinero

⁴³⁸ Talacha, trabajo manual esforzado, Ámbito: México. En especial, trabajo de reparación mecánica, trabajo que se hace para el normal funcionamiento del hogar. Santamaría, Francisco J. (1959) "talacha". En: *Diccionario de mejicanismos*. México DF: Porrúa. <http://es.wiktionary.org/wiki/talacha> (Consulta: Mayo 2012)

⁴³⁹ -Que la talacha no se hizo pa' su señor", frase del lenguaje popular, que el trabajo (talacha) no se hizo para su dueño, el dueño de sus quincenas, el guapo, padrote.

⁴⁴⁰ Me apoquina, del lenguaje popular mexicano, pagar, dar el gasto, -eaerse con la lana".

⁴⁴¹ Chiquihuite chiquigüite o chiquihuite. (Del nahua chiquihuitl). 1. m. Guat. y Méx. Cesto o canasta de mimbre, bejuco o carrizo sin asas. <http://www.significadode.org/chiquihuite.htm>

⁴⁴² -Le tupiremos pasando el callo, frase del lenguaje popular, bailaremos con muchas ganas.

⁴⁴³ Cuais, del lenguaje popular mexicano, cuate, amigo.

⁴⁴⁴ Pos que te trais, frase del lenguaje popular mexicano que en tono altanero quiere decir, -que te pasa" o -que te sucede", su referencia cambia según el contexto en el que se exprese, sumiso, altanero, bravucón, neutro, amistoso o romántico.

⁴⁴⁵ -Pa' que aprendas a charlar", frase del lenguaje popular, para que aprendas a hablar como nosotros, para que entiendas.

⁴⁴⁶ -Pico de cera si no sabes platicar", frase del lenguaje popular, "pico de cera", callado y sin hablar, -si no sabes platicar", si no entiendes de que estamos hablando.

⁴⁴⁷ -No mi ande gritando fuerte", frase del lenguaje popular, no me levantes la voz.

⁴⁴⁸ Asté, del lenguaje popular usted.

No me vengas presumiendo
No te des taco porque tienes un azul⁴⁴⁹
Si ya a'ta gueño con mi debraye
Pa' mis discursos necesito mi curul⁴⁵⁰.

5.3.9.- Mi México de ayer

–Mi México de ayer” es una obra nostálgica que puede ocupar cualquier otra ciudad del mundo, una ciudad que a lo largo de su historia en el siglo XX, vio pasar al tiempo y llegar a la modernidad, cambiar su transporte y sus costumbres, dejar la rueda y la vida tranquila por un transporte más moderno y adecuado al crecimiento económico y demográfico de la capital.

–Mi México de ayer” es un referente de la vida rural en la capital, cuando la ciudad era aún un –pueblo grandote”, como lo describe Calos Monsiváis en algún momento, pero que permitió a la evolución urbana cambiar sus paisajes agrestes por toneladas de concreto, hierro y miles de metros de cableado expuesto y subterráneo.

Una capital que no tuvo luz eléctrica en todas sus calles hasta después de los años 70as, y que vio crecer en torno a ella una ciudad alterna de municipios conurbados, pero pertenecientes al Estado de México.

Una de las virtudes que tiene la obra de Chava Flores es su vigencia, ya que los personajes y situaciones que describe le pertenecen al común del imaginario popular. Pero ellos son producto de un estado de ánimo, del recuerdo y sobre todo de la nostalgia. En ocasiones la nostalgia no puede describir la emoción del pasado.

En –Mi México de ayer”, Chava Flores deja el humor y se inscribe en el estado de ánimo, ya que lleva al escucha por un lugar perdido en la memoria, con buen ánimo, sin lágrimas, pero lleno de recuerdos. Incluso entra en el plan antropológico ya que rescata algún pregón del vendedor de azucarillos, un dulce que se ha perdido en el tiempo y nadie lo recuerda para el momento de esta investigación.

Es el relato de un México capitalino que despertaba al paso de los soldados posrevolucionarios e institucionalizados, y no se detenía por marchas y plantones de inconformes sociales de otros estados de la república. Es el relato de sus vecindades llenas de recuerdos rurales, cuya paz sólo era igualada por los crepúsculos de sol y ahora está contaminada y entre sus colonias se respira un aire que lastima los pulmones.

–Mi México de ayer” es la mejor forma de describir al México en el que Chava Flores vivió su infancia, un recuerdo que supera sus vivencias posteriores, pero es un retrato referente de la identidad de una capital en crecimiento, y que en algunos

⁴⁴⁹ –No te des taco porque tienes un azul”, frase del caló puro, no –te des taco”, presumas, porque tienes un –azul”, billete de cincuenta pesos de los años 50as, que era mucho dinero.

⁴⁵⁰ –Pa' mis discursos necesito mi curul”, del lenguaje popular, para que me hagan caso necesito ser una figura de autoridad, curul de diputado, voz de autoridad.

lugares ocultos a los ojos de la modernidad y el siglo XXI, se conservan dejando los recuerdos del pasado en el folklor, en el México constituido por barrios y no por colonias, no por delegaciones, sino por rumbos.

–Mi México de ayer” resume un momento donde el capitalino aún podía identificarse con su pasado provinciano, y no era discriminado como –Chilango”⁴⁵¹, pero es un pasado que no puede negarse y que está retratado en los recuerdos de una ciudad que quiere aprender a olvidar, dice la hija de Ma. Eugenia Flores:

Si tú quieres hablar de Chava Flores en general, tienes que conocer ese libro de poemas y tienes que conocer lo que dijo en *Relatos de mi barrio...* Que es su autobiografía... En él dice que las situaciones son reales, aunque los nombres están cambiados... Mi papá no inventaba, él sólo reflejaba lo que veía... Es importante decirte que mi papá era una persona que siempre estaba observando, y junto con ello, él tenía una capacidad para sintetizar las cosas que lo (sic) reflejaba precisamente en sus canciones... Pero sobre todo, por encima de esto, hacer las cosas bien, porque te imaginas sintetizar y hacerlo mal, pues no...⁴⁵²

Por ello queda aquí Mi México de ayer, desde el México de Chava Flores

Mi México de ayer⁴⁵³
Autor. Chava Flores
Año: 1972

Una indita⁴⁵⁴ muy chula⁴⁵⁵
tenía su anafre⁴⁵⁶
en la banqueta
su comal⁴⁵⁷ negro y limpio
freía tamales⁴⁵⁸
en la manteca
y gorditas de masa
piloncillo⁴⁵⁹ y canela

⁴⁵¹ La Real Academia Española (RAE) señala que el adjetivo chilango hace referencia a quien ha nacido en la Ciudad de México. También se extiende a todo aquello perteneciente o relativo a dicha región y sus zonas aledañas. Según el ensayista mexicano Gabriel Zaid, la palabra chilango nació en el Estado de Veracruz como una derivación del término maya xilaan, que significa desgreñado. Lee todo en: Qué significa chilango - Definición, Qué es y Concepto <http://definicion.de/chilango/#ixzz2Tu4LXO6F> (Consulta: Mayo 2013)

⁴⁵² Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Ma. Eugenia Flores hija de Chava Flores (2011) En Ciudad Satélite, Estado de México, México.

⁴⁵³ Video: <http://www.youtube.com/watch?v=-MINW3HmxHw> (Consulta: Mayo 2012)

⁴⁵⁴ Indita, jovencita proveniente de los alrededores de la ciudad de México, regularmente no habla español y viste ropa típica de su comunidad, acompañada por un rebozo y huaraches simples de cuero.

⁴⁵⁵ Chula significa: bonita.

⁴⁵⁶ Anafre es un horno portátil generalmente de metal, que se calienta con brasas de carbón, por lo que también se le llama brasero, también se calienta con leña y se estimula el fuego con un soplador en forma de abanico –para que suba la lumbre”. En la parte superior se coloca un comal para sostener las ollas, cazuelas o guisos y tortillas simples o elaboradas como quesadillas, tlacoyos o sopos.

⁴⁵⁷ comal. (Del nahua comalli). 1. m. Am. Cen., Ec. y Méx. Disco de barro o de metal que se utiliza para cocer tortillas de maíz o para tostar granos de café o de cacao. Real Academia Española © Todos los derechos reservados. <http://palabrasyvidas.com/la-palabra-comal-significa.html> (Consulta: Mayo 2012)

⁴⁵⁸ El tamal (del náhuatl tamalli, que significa envuelto) es un nombre genérico dado a varios platillos americanos de origen indígena preparados generalmente con harina de maíz cocida normalmente al vapor, envuelta en hojas de la mazorca de la misma planta de maíz o de plátano, bijao, maguey, aguacate, canak e incluso papel aluminio o plástico. Lleva relleno, el cual puede contener carne, vegetales, ají, frutas, salsa, etc. Además pueden tener sabor dulce o salado. Diccionario de la lengua española (vigésima segunda edición), Real Academia Española, 2001.

⁴⁵⁹ Piloncillo, comprimido en forma cónica de azúcar morena de sabor dulce, servía para endulzar cafés y otros platillos de la cocina tradicional mexicana, específicamente en el D. F. dónde incluso se llegó a convertir en sinónimo de

al salir de mi casa
compraba un quinto⁴⁶⁰
para la escuela.

Por la tarde a las calles
sacaban mesas
limpias viejitas
nos vendían sus natillas⁴⁶¹
arroz de leche
en sus cazuelitas
rica capirotada⁴⁶²
tejocotes en miel
y en la noche un atole⁴⁶³
tan champurrado⁴⁶⁴
que ya no hay de él.

Estas cosas hermosas
porque yo así las vi
ya no están en mi tierra
ya no están más aquí
hoy mi México es bello
como nunca lo fue
pero cuando era niño
tenía mi México
un no sé qué.

Empedradas sus calles
eran tranquilas
bellas y quietas
los pregones rasgaban
el aire limpio
vendían cubetas
tierra pa' las macetas
la melcocha, la miel
chichicuילות⁴⁶⁵ vivos

gratitud por parte del comerciante, ya que en ocasiones daba cambio en piloncillo o al terminar las compras de la tienda, este le regalaba un piloncillo, que con el paso del tiempo se llamó pilón y el sobrante que no estaba incluido en la cuenta final de las compras se le llamaba pilón.

⁴⁶⁰ Un Quinto, en la denominación popular mexicana a las monedas de cinco centavos se les llamaba -quintos", actualmente son las monedas de uso corriente de más baja denominación, palabra que posteriormente tomó otras connotaciones, desde las de índole de escasez -no tengo ni un quinto", hasta las de uso popular en el lenguaje vulgar (sin ejemplo).

⁴⁶¹ Natillas, residuos de la leche cuando se calienta, aderezado con azúcar, en ocasiones se toma amargo de forma natural. Ya elaborado es un dulce cremoso que se hace con leche, huevos y azúcar, cocido a fuego lento.

⁴⁶² Capirotada, es un postre típico del estado de Jalisco, Sinaloa, Sonora y Zacatecas, en México. Consiste en pan tostado, o añejado hasta que se deshidrata (en el caso de Jalisco de virote salado), cortado en rodajas que son puestas a cocer junto con trozos de plátano, pasas, nueces, guayaba y cacahuates, cubierto con jarabe de piloncillo y queso de mesa rayado. Este platillo se consume principalmente durante la época de Cuaresma. Es un postre que ha sido pasado de generación en generación, y que ha sido adoptado por diversos países con otros nombres.

⁴⁶³ Atole, (Del nahua atolli, aguado). Bebida de origen prehispánico caliente de harina de maíz disuelta en agua o leche de tono popular, a la que se pueden agregar sabores y que generalmente es acompañada con tamales.

⁴⁶⁴ Champurrado, en México es una bebida caliente derivada del atole, atole de chocolate. Bebida popular de fácil acceso y consumo, generalmente acompañado por un bolillo o galletas.

⁴⁶⁵ Avecilla zancuda originaria de México, con plumaje gris ceniza con leves manchas oscuras, pico largo y fino, garganta y abdomen grisáceos divididos con una tenue línea café, la cola es pequeña redondeada con plumas exteriores blancas y patas largas. De apenas 10 centímetros de altura. Vive en sitios abiertos y semiabiertos, pastizales y ocasionalmente arbustos y zonas muy pantanosas. Su dieta consiste en insectos, pequeños animales acuáticos y semillas de plantas. El Chichicuילות es comestible, su carne tiene un ligero sabor a humedad. En la actualidad parece

mezcal en penca⁴⁶⁶
y el aguamiel.⁴⁶⁷

Al pasar los soldados
salía la gente
a mirar inquieta
hasta el tren de mulitas
se detenía
oyendo la trompeta
las calandrias⁴⁶⁸ paraban.
Sólo el viejito fiel
que vendía azucarillos
improvisaba
el verso aquél.

(Azucarillos
de a medio y de a real
para los niños
qui queran mercar)

Estas cosas hermosas
porque yo así las vi
ya no están en mi tierra
ya no están más aquí
hoy mi México es bello
como nunca lo fue
pero cuando era niño
tenía mi México
un no sé qué.

Chava Flores era un humorista que se definía a sí mismo como un contador de historias de la vida real; retrataba sus vivencias, se aplicaba a los tiempos y evoluciones que le tocó presenciar. Sus recuerdos van desde el tren de mulitas hasta el metro de la ciudad de México.

Su obra es más recordada por su buen humor y por sus retratos musicales que por la otra parte que incluye sus vivencias.

Chava Flores tiene un lugar en la historia en la música humorística latinoamericana porque sus canciones reflejan una sociedad como la que se encuentra en otros países que no son México, pero que tiene personajes con las mismas necesidades y sueños que los que describió con sus canciones.

estar casi extinta esta especie. Popularmente se les llama también chichicuilotos a toda clase de aves de corral, gallinas, guajolotes, tortolitas o codornices. <http://trikinhueelas.com/archivos/2008/06> (Consulta: Mayo 2012)

⁴⁶⁶ -Mezcal en penca"- La palabra mezcal viene del náhuatl mexcalli, que significa pencas de maguey cocidas. El mezcal, de igual manera que el tequila y el pulque, proviene de la planta del maguey o agave. Es una bebida alcohólica que se obtiene a partir de la doble destilación del jugo fermentado de una o varias especies de agave. <http://fernanda-familiar.com/para-todo-mal-mezcal-para-todo-bien-tambien/> (Consulta: Mayo 2012)

⁴⁶⁷ Aguamiel es la materia básica con la que se fabrica el pulque, una bebida alcohólica de origen prehispánico que se consume todavía en los estados del centro de México. Se extrae del maguey.

⁴⁶⁸ Calandria, transporte tradicional tipo carreta tirada por caballos que se utilizaba en la ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX, y que generalmente era de uso común entre personas de condición acomodada. Actualmente es un transporte típico que continua en uso turístico es en Guadalajara, Jalisco.

Chava Flores es un autor poco investigado y la carencia de material se compensa con los trabajos que dejó publicados. A diferencia de Les Luthiers que tienen obras diversas y se ha escrito bastante sobre ellos, Chava Flores dejó un libro autobiográfico y existen dos recopilaciones sobre su obra que redondean, en palabras de su hija María Eugenia Flores, la vida de un compositor que a través del humor supo describir la realidad:

Mira ese es precisamente mi trabajo, contarles estas historias y hacer que la gente recuerde lo que fue esa época [...] así que les compartí *El cancionero de Chava Flores*... Es muy completo... Yo lo defino como un libro de investigación y consulta... Esa fue la idea de hacer ese cancionero... por la falta de material... También está *Motivaciones para la locura* que es un poemario. Lo publiqué porque si conoces a Chava Flores el humorista, también debes conocer al otro Chava Flores, porque es una realidad, es auténtico, no fue que un día que quiso escribir un verso... Mi papá era intenso, ese verso lo escribió ese día que él estaba sufriendo... Era en serio...

Para concluir este capítulo: Chava Flores fue un humorista de crónica, ya que de la simple observación construyó sus canciones, sus personajes salieron de la vida diaria y las situaciones que describe, provienen de los compromisos sociales establecidos por la cultura y la época en la que le tocó vivir.

Los quince años de Espergencia, el bautizo de Cheto, La boda de vecindad y cerró sus ojitos Cleto, recorren el círculo de la vida dentro de la vecindad y sus celebraciones o conmemoraciones más importantes de la cultura popular urbana de la capital mexicana.

Sus letras enmarcadas en música de mariachi, recurría a la referencia cotidiana dentro y fuera de las vecindades, utilizaba el lenguaje coloquial de la época y en expresiones auténticamente capitalinas, pero cuya fuente de exposición le permite reconocer a sus personajes en otras ciudades y circunstancias porque son reconocibles desde la identidad de una nación, sus valores y costumbres.

Chava Flores se identifica con el pueblo y le da voz, no sólo al que no la tiene, sino al que no la quiere tener, pero que es parte importante del funcionamiento social, ese personaje que con su forma de vivir le da una identidad a la cultura popular.

La peculiaridad de Chava Flores es que su éxito radicó en dos épocas muy diferentes, una donde en los años 50as, cuando el México rural migraba hacia la capital en busca de fortuna y los cinturones de miseria comenzaban a rodear la ciudad, cuando el máximo nivel de estudio constaba del tercero de primaria, y la política era ampliamente dominada por un solo partido político (el PRI), y otra, en los años 60as, cuando la política internacional tenía mayor penetración en las costumbres de la sociedad, la cultura había crecido y las revoluciones políticas del extranjero, especialmente la cubana, habían impactado a la sociedad marcando por la batuta de los Estados Unidos, al enemigo comunista proveniente de la cortina de hierro.

Sus canciones trascendieron al tiempo y dieron cuenta que sus descripciones hablaban del pueblo, ese pueblo que se rebelaba ideológicamente y que la juventud encontraba en su obra, el mensaje originario que se necesitaba escuchar entre las voces de la Nueva Trova.

A diferencia de Virulo y Les Luthiers, Chava Flores provenía del pueblo solidario, y sustentó su obra en los valores de su pueblo y en la idealización de una sonrisa, capaz de mirar al pueblo con el humor.

Chava Flores es el humor referente, con el que se identifica cualquier persona y que no puede pasar desapercibido porque ese personaje del que habla puede ser cualquier persona que viva y habite en una ciudad.

CAPÍTULO VI VIRULO

*“Entre los libros iba el colibrí
con su piquito investigando
sin darse cuenta cómo en un jardín
los textos fue polinizando
y cruzó la geografía
con la trigonometría
luego la filosofía
la llenó de poesía”*

*El Colibrí
Virulo
(Alejandro García)*



Alejandro García Villalón, Virulo, cantautor de nacionalidad cubana, ocupa el espacio de pensamiento crítico que equilibra a la sociedad moderna con su ingenio y su humor. Intelectual hasta en forma de enfrentar la vida, se vale de las anécdotas diarias para criticar a la cultura hegemónica que excede la cuestión de la pertenencia de un sector social.

El humor de Virulo es pensante y se vale de las oportunidades que la vida diaria va presentando para construir desde la observación, sus historias, canciones y conciertos con el ojo crítico desde el ángulo social latinoamericano desde Cuba.

Influenciado por la rica tradición de la música cubana, integra a su obra el vasto legado que ella le brinda, y la que se ocupa del humorismo históricamente la define así:

La música cubana es la mezcla de la música española y la música africana. De ahí nace uno de los géneros más buscados en el Caribe, bueno, uno de los géneros más buscados que es el Son cubano... El Son tenía una hermana menor que era la Huaracha, que era como un Son hecho con un tiempo más rápido y generalmente era una expresión musical de música humorística... De esta época recuerdo música tan conocida como "Cuidadito compay gallo"...⁴⁶⁹

Parte de ese legado está formada por las composiciones de Benito Antonio Fernández Ortiz, mejor conocido como Níco Saquito,⁴⁷⁰ autor cubano que se caracterizaba por integrar el sentido del humor a sus canciones; un sentido del humor que radica en el doble sentido de sus frases, que se insertan en la picaresca popular. A continuación una muestra del humor cubano, en una composición de Saquito, que inspiró a muchos para interpretar sus canciones y llevar sonrisas a través de la música.

Cuidadito Compay Gallo
Autor: (Benito Antonio Fernández Ortiz)⁴⁷¹
Níco Saquito
Intérpretes: Trio Matamoros
Año: 1936 (Fecha de grabación)

Valga que hablé que si no
Valga que hablé que si no
me coge el gallo Rufina

Esto lo dijo un perico porque un gallo equivocado lo confundió con gallina
lo cogió por la guardaya y el periquito cansado en el suelo se tiró
¡Ay dios!

y cuando el gallo llegó quiso en seguida jugar
como un tiro el perico
como un tiro el perico
del suelo se levantó y al gallo le dijo así

cuidadito compay gallo cuidadito
cuidadito compay gallo cuidadito
cuidadito compay gallo cuidadito
cuidadito compay gallo cuidadito

así como usted me ve yo tengo mi periquita
así como usted me ve yo tengo mi periquita
búsquese su gallinita esas si son para usted

cuidadito compay gallo cuidadito

⁴⁶⁹ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Alejandro García "Virulo" (2010), en Villa Coapa en México, D.F.

⁴⁷⁰ NICO SAQUITO (1901 – 1982) Famoso guitarrista y compositor cubano la vitalidad de su leyenda cada vez que asoma el tema del talento musical cubano, y, sobre todo, la cualidad de algunos como él para ser simpáticos y profundos cronistas de su país. Mario Vizcaino Serrat | La Habana, http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n148_03/memoria.html (Consulta: Junio 2012)

⁴⁷¹ Cuentan que su sobrenombre le vino del hecho de que siendo un muchachón, los equipos de pelota que visitaban Santiago de Cuba lo alquilaban para que capturara con un saco las pelotas que se escapaban del terreno de béisbol. Alfonso Quiñones, "El centenario de Níco Saquito, autor de Ma' Cristina me quiere gobernar", 10/02/11, <http://aquinones.diariolibre.com/?p=190> (Consulta: Junio 2012) , Sin embargo, el hasta hace poco reverenciado Compay Segundo aseguró alguna vez que era apodado así porque solía llevar un "saquito" debajo del brazo.

cuidadito compay gallo cuidadito
cuidadito compay gallo cuidadito
cuidadito compay gallo cuidadito

cuando el periquito vio que la cosa iba a deveras
cuando el periquito vio que la cosa iba a deveras
al gallo le dijo espera
ya que usted se equivocó

cuidadito compay gallo cuidadito
cuidadito compay gallo cuidadito
cuidadito compay gallo cuidadito
cuidadito compay gallo cuidadito

yo vine de Portugal por mi gracia me compraron
yo vine de Portugal por mi gracia me compraron
periquito real dame la pitica para Portugal curruta curruta a la vuelta está
esas gracias compay gallo no me acaban de gustar

Pero no es la única canción de Saquito de ese estilo en la música popular cubana. Entre otras están, según Virulo, “Ma. Cristina me quiere gobernar”, y algunas guarachas cubanas muy famosas...

**María Cristina
(Me quiere gobernar)
Autor: Níco Saquito**

María Cristina me quiere gobernar
Y yo le sigo, le sigo la corriente
Porque no quiero que diga la gente
Que María cristina me quiere gobernar

María Cristina me quiere gobernar
Y yo le sigo, le sigo la corriente
Porque no quiero que diga la gente
Que María Cristina me quiere gobernar

María Cristina me quiere gobernar
Y yo le sigo le sigo la corriente
Porque yo quiero que diga la gente
Que María Cristina me quiere gobernar

Que me quite la camisa (me la quito)
Que me quite mi sombrero (me la quito)
Que me quite los zapatos (me la quito)
Que me quite mi chaleco (me la quito)
Que me quite mi gabán (me la quito)
Que me quite el pantalón (me la quito)
Que me quite los calzones

no no no no que no que no que no que no que no

¿Por qué? ¿Por qué?
María Cristina me quiere gobernar
me quiere gobernar
me quiere gobernar
me quiere gobernar
me quiere gobernar

no, no, no, no,
(me quiere gobernar)
No, no, no, no,
(me quiere gobernar)
me quiere gobernar
(me quiere gobernar)
me quiere gobernar
(me quiere gobernar)
María cristina
(me quiere gobernar)
Eso es lo que tú te crees
(me quiere gobernar)
A mí no
(me quiere gobernar)

Que me quite la camisa (me la quito)
Que me quite mi sombrero (me la quito)
Que me quite los zapatos (me la quito)
Que me quite mi chaleco (me la quito)
Que me quite mi gabán (me la quito)
Que me quite el pantalón (me la quito)
Que me quite los calzones
no no no no que no que no que no que no que no
¿Por qué? ¿Por qué?
María cristina me quiere gobernar
me quiere gobernar
me quiere gobernar
me quiere gobernar
me quiere gobernar

Podría definirse a la obra de Níco Saquito como la precursora del humorismo en la música cubana y latinoamericana, ya que mediante el uso de ritmos como la guaracha superó el género popular romántico e integró el buen humor en sus letras, todas extraídas del gusto popular que supo integrar en los textos de su obra, a la que se puede considerar parte de la obra de los grandes de la trova tradicional.

En las letras de sus canciones que hay tres rasgos que caracterizan a Níco Saquito:

1. el sentido del humor criollo, logrando un resultado sorpresivo y humorístico;
2. la narración de hechos cotidianos, que resaltan la idiosincrasia del cubano;
3. y el argot popular de la época colonial;

Todo ello presente en piezas suyas como «El que siembra su maíz» (1928), «Regálame el ticket» (1929), «La Mujer de Antonio» (1929), «El Marido de Pancha», «El Paralítico» (1930), «Habana – Santiago», etc., además de tener textos patrióticos como: «Camarón y Mamoncillo».⁴⁷²

**Camarón y mamoncillo.
Guaracha
(Letra según partitura)
Letra y música: Miguel Matamoros**

Pararán, pararán, pararán...
Allá por el año tres... (Se repite para el final)
(Fue en el año 1895, pero Matamoros lo llamó así)
Se bailó mejor el son
Era corto y a la vez
Más caliente y sabrosón
Óyelo, báilalo, gózalo
Allá va, lo verás... (Fin)
Camarones, ¿donde están los mamoncillos?
Mamoncillos, ¿donde están los camarones? Pararán...
Este son tan sabrosón
Es el son tradicional que nació en el corazón
De la región oriental
Óyelo, báilalo gózalo
Allá va, lo verás.
Camarones, donde están los mamoncillos... (bis)
Y cantamos a la vez
En el coro de mi son
Al derecho y al revés
Mamoncillo y camarón
Óyelo, báilalo, gózalo
Allá va, lo verás

Camarones, donde están... (Vuelve arriba)

Esta guaracha fue dedicada a los participantes en la guerra de 1895, que peleaban en la Loma del Gato. A los voluntarios españoles que vestían de rojo los llamaban «camarones» y los mambises eran los «mamoncillos»...una palabra clave identificaba a cada bando.⁴⁷³

Apegado a esa tradición musical Virulo se convierte en músico, sin tener en cuenta que un día iba a convertirse en humorista musical, en un personaje que tomaría por sorpresa a la trova cubana que era solemne en extremo y que supo darle un giro para convertirla en sátira social, en risas constantes y que se ganó el reconocimiento del escucha, gracias a la intención que apoya sus interpretaciones, gracias a su acento nativo, cubano y de la Habana.

⁴⁷² Miguel Matamoros: Una Historia Musical ; Liliana Bonome Hermosilla | La Habana, http://www.lajiribilla.co.cu/2003/n125_09/letrasolfa.html (Consulta: Junio 2012)

⁴⁷³ Miguel Matamoros: Una Historia Musical ; Liliana Bonome Hermosilla | La Habana, http://www.lajiribilla.co.cu/2003/n125_09/letrasolfa.html (Consulta: Junio 2012)

Pero el humor en la música cubana trasciende a otros ritmos y se acerca según Virulo hasta la Nueva Trova Cubana. En palabras de Virulo,

El humor y la música cubana siempre han tenido mucho que ver, después vino el Cha cha cha, y uno de los Cha cha cha's más famosos, es un Cha cha cha humorístico que es el de "La engañadora":

La Engañadora
Autor: Enrique Jorrín
Intérprete: Orquesta América
Año: 1951
(Cha Cha Cha)

A Prado y Neptuno
iba una chiquita
que todos los hombres
la tenían que mirar

Estaba gordita,
muy bien formadita
Era graciosa
en resumen colosal

Pero todo en esta vida
se sabe
sin siquiera averiguar;
Se ha sabido que en sus formas
reellenos tan solo hay
Que bobas son las mujeres
que nos tratan de engañar

¡Me dijiste!

Ya nadie la mira,
ya nadie suspira,
ya sus almohaditas
nadie las quiere apreciar.

Está el Cha cha cha, está el Danzón... Danzones humorísticos, yo creo que yo solamente he escrito Danzones humorísticos... Después viene el movimiento de la Nueva Trova... El movimiento de la Nueva Trova es producto de una transición lógica de la música cubana que tuvo inicio en el movimiento del "Feeling"⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ Movimiento cubano del Feeling: Hace un tiempo, en un bar de La Habana, un hombre ebrio le pidió a César Portillo de la Luz: «Oiga viejito, cante esa que canción de Cheo Feliciano, esa que gusta tanto». Se refería a Tú, mi delirio, un tema de César Portillo que, además de Cheo Feliciano, también han cantado Cristina Aguilera y María Bethania. César, desde la paciencia que lo caracteriza, le respondió al cliente: «Se la voy a cantar porque esa canción más que a mí mismo, le pertenece a todos los cubanos, a todos los que en el mundo la escuchan». Las canciones del movimiento cubano llamado feeling han trascendido la escena nacional. Muchas estrellas de primera magnitud las interpretan: Charles Aznavour, Luis Miguel, Michael Bolton. Basta hablar de un número antológico, La gloria eres tú de José Antonio Méndez, y ya no hay más que mencionar. El feeling, como su nombre lo indica, es un género de canción que privilegia el sentimiento por encima de cualquier otra cosa. Surgió en Cuba a mitad del siglo XX, muy influenciado por el jazz. Entre sus antecedentes directos pueden citarse algunas obras de Bola de Nieve, Adolfo Guzmán y Orlando de La Rosa. El feeling tuvo una fuerte raigambre trovadoresca y sus representantes cantaban acompañándose por la guitarra.

El "Feeling" cubano fue muy conocido en México a través de Cesar Portillo de la Luz, José Antonio Méndez... Canciones como "Tu mi delirio", "Contigo a la distancia", "Novia mía":

Tú Mi Delirio
Autor: César Portillo de la Luz
Intérprete: José José⁴⁷⁵
(Bolero)

Si pudiera expresarte
cómo es de inmenso
desde el fondo de mi corazón
mi amor por ti,
ese amor delirante
que abraza mi alma
es pasión que atormenta mi corazón.

Siempre tú estás conmigo
en mi tristeza,
estás en mi agonía
y en mi sufrir,
porque en ti se encierra
toda mi vida,
si no estás conmigo mí bien
no sé vivir.

Es mi amor delirio
de estar contigo
y yo soy dichoso
porque me quieres también.

Contigo En La Distancia
Autor: César Portillo de la Luz
Intérprete: Pedro Infante⁴⁷⁶
(Bolero)

No existe un momento del día
en que pueda apartarme de ti
el mundo parece distinto
cuando no estás junto a mí.

Muchos de ellos carecían de instrucción musical académica. Comenzó en la casa del trovador Tirso Díaz, cercana al callejón de Hamell. Allí se reunían Portillo de la Luz, Méndez, Nico Rojas, Elena Burke, Rosendo Ruiz (hijo), Aida Diestro y Frank Emilio. Después se sucedieron los hechos que llevarían al feeling a la fama. Uno de ellos fue la fundación, en 1952, del cuarteto D'Aida el cual integró las voces de Aida Diestro, Moraima Secades, Omara Portuondo y Elena Burke. <http://www.guiacuba.info/guia-cuba/cultura-cubana/musica-cubana/movimiento-cubano-feeling>
(Consulta: Junio 2012)

⁴⁷⁵ Video: <http://www.youtube.com/watch?v=cW6IWFQgU8I> (Consulta: Junio 2012)

⁴⁷⁶ Video: <http://www.youtube.com/watch?v=54IQ-nAU9XI> (Consulta: Junio 2012)

No hay bella melodía
en que no surjas tú
ni yo quiero escucharla
si no la escuchas tú

Es que te has convertido
en parte de mi alma
ya nada me consuela
si no estás tú también

Más allá de tus labios
del sol y las estrellas
contigo en la distancia
amada mía, estoy

Novia Mía
Autor: José Antonio Méndez
Intérprete: José Antonio Méndez⁴⁷⁷
(bolero)

Novia mía,
desde el primer y fiel abrazo
se hundió por siempre en el ocaso
mi negra y cruel melancolía.

Novia mía,
borraste en mí la desconfianza
reviviendo mis esperanzas
cuando jamás lo presentía.

Soy muy tuyo
y tú, mi amor, lo has comprendido
al ver así, así rendido
a tus caprichos, mi orgullo.

Al abismo no temo ir en desenfreno
si no me apartas de tu seno
novia de todo mi egoísmo.

Pablo Milanés se inició de hecho con ese movimiento, y después empiezo a hacer una canción un tanto diferente que dio origen al movimiento de la Nueva Trova Cubana.

Con todo ese legado, la obra de Virulo está llena de ritmos, influencias musicales y textos llenos de significados memorables para después con esa base construir su propio legado.

⁴⁷⁷ Video: <http://www.youtube.com/watch?v=9djOuUkz1Lk> (Consulta: Junio 2012)

Virulo utiliza el significado de las cosas para crear mundos alternativos dentro de la realidad cotidiana y las llena de humor. La vigencia de Virulo como humorista contemporáneo es clara. En sus conciertos su música permite pensar, reír, reflexionar y divertirse con la acidez de sus canciones.

Usa el español como idioma de identidad, y el acento cubano como sello personal para ironizar sobre la situación y las confusiones interpretativas que caracterizan a su obra, que más parecen anécdotas personales de cualquier persona, que la historia de un cantante constructor del pensamiento.

A Virulo se le puede encontrar en su página oficial <http://www.virulencialuthierana.org/s1.html> (Consulta: Junio 2012).

Sin embargo, por sugerencia de él mismo, la forma más completa de saber quién es él, es una entrevista que fue grabada para el programa de televisión cubano –Con 2 que se quieran...” que se transmite cada martes a partir de las 8:30 pm (hora de Cuba), que es conducido y dirigido por el cantautor Amaury Pérez.⁴⁷⁸ Esa entrevista fue reproducida electrónicamente en un artículo llamado –Alejandro García Virulo: Los humoristas somos gente seria” en Cubadebate,⁴⁷⁹ del 9 Junio 2010.

Virulo no se detiene en Cuba. Su obra también es conocida en otros países como Venezuela y México, países que han sido sus dos casas fuera de Cuba, y en los que él platica en sus canciones, desde la historia de un charro, un cubano o un habitante de la vida cualquiera que pueda ser víctima de la observación de su visión crítica.

6.1.- Yo soy Virulo

Virulo es originario de Cuba, pero su nombre artístico le viene gracias a la intervención de una maestra suya de la primaria:

Virulo en Cuba no quiere decir nada... Tiene distintos significados en Latinoamérica, por ejemplo en Argentina un virulo es así un golpe, me di un virulo, me di un virulazo...⁴⁸⁰ Aquí en México virolo es estar bizco... Pero en Cuba no quiere decir nada virulo... Salvo que a los niños que son muy inquietos les dicen virulillos... o virulillas... Eso tiene que ver yo creo con este apodo, que surge de una profesora cuando yo estaba en tercer grado... Y que cambia mi segundo apellido que es Villalón por Virulo... Y

⁴⁷⁸ Amaury Pérez nace en la Habana Cuba 1953, cantante y compositor de notable producción artística y prolífica obra, Partícipe de la Nueva TrobVa cubana, entre sus éxitos se encentra –Acuérdate de Abril”. Amaury ha dedicado todo su talento artístico a la dirección y conducción de su más reciente programa de televisión que lleva por nombre ‘Con 2 que se quieran’, donde ha entrevistado a importantes figuras de la cultura cubana y del ambito internacional, entre los que destacan artistas como Jorge Perugorria, Giussepe Tornatore, Carlos Acosta, Frank Fernández, Rosita Fornés, Vicente Feliú, Sara González, Alejandro García Virulo, Adalberto Álvarez, Silvio Rodríguez y muchos más. SU biografía completa puede consultarse en el sitio oficial: <http://www.amauryperez.com.mx/biografia/biografia.html> (Consulta: Junio 2012)

⁴⁷⁹ Alejandro García Virulo: –Los humoristas somos gente seria” 9 Junio 2010; entrevista de Amaury Pérez a, <http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Junio 2012)

⁴⁸⁰ En el museo del tango en Buenos Aires, existe un Salón de Baile dedicado al bailarín internacional de gran ama en el mundo, Jorge Martín Orcaizaguirre “Virulazo” (1926 –1990)

me pasaban la asistencia así, Alejandro García Virulo... Entonces a los niños les encantó aquello, a mí no. Yo me molestaba y al fin me quedé con el apodo de Virulo... Y después lo seguí arrastrando en mi trabajo humorístico básicamente... Resultó ser un apodo que sin tener mucho significado en Cuba, resultó sin lugar a dudas un buen apodo para mi vida artística...⁴⁸¹

En palabras de Amaury Pérez, Virulo es el padre del humorismo inteligente de los últimos 50 años en Cuba. No sólo porque se ha caracterizado por llevar la voz del humor en sus canciones, sino porque ocupa un lugar en la historia de la Nueva Trova Latinoamericana.

En la secundaria todavía no hacía canciones humorísticas. En la secundaria tenía un grupo ahí loco que se llamaba los Sioux [...] que era un grupo de Rock and Roll. Después fue en el Pre que empezamos en la Nueva Trova y a hacer las canciones en ese corte.⁴⁸²

Pero el humor en Virulo se presenta desde dos vertientes, la primera es la personalidad de quien lo realiza y la segunda la intención de quién lo escucha. ¿Cómo llegó el humor a su vida?

La vida me llevó pa' allá. [...] Trataba de buscar un camino, de decir lo que yo quería y a mi manera, y salió el humor de una forma totalmente natural. Es cierto que en el momento en que empecé a hacer esas canciones todo era muy solemne, pero yo estaba en el Pre y los socios míos del Pre lo que querían oír era otra cosa también y entonces yo hice lo que quería mi generación de alguna manera también. Querían divertirse, y fui parte de todo eso.⁴⁸³

Es como compositor entonces que se integra al movimiento de la Nueva Trova Latinoamericana, donde destaca por la diversidad de sus temas, pensantes pero contados con un punto de vista diferente al común de los demás, y cuyo ingrediente principal es el humor.

Yo me inicié con el movimiento de la Nueva Trova cuando estaba en la prepa, y de una manera natural [...] comienzo [...] siendo una voz muy especial porque hacía canciones de humor... Me caractericé por eso, después estuve dirigiendo teatro muchos años...⁴⁸⁴

⁴⁸¹ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Alejandro García Virulo" (2010)En Villa Coapa en México, D.F., para la tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos: "Sonamos Pese a Todo", El Humor en la Música Latinoamericana, Análisis de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo.

⁴⁸² Alejandro García Virulo: "Los humoristas somos gente seria" 9 Junio 2010; entrevista de Amaury Pérez a, <http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Junio 2012)

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Alejandro García Virulo" (2010).

6.1.1.- Lenguaje, parodia e ironía

El lenguaje de la música y su propuesta identitaria describen la forma en que construye su obra, tal es el caso de Latin Lover, canción que describe el punto de vista del cubano que viaja a Europa y se encuentra con que la condición de latino, lo califica ante sus mujeres, especialmente las francesas, de macho-amental, objeto del deseo sexual, ironizando la idealización que tienen unos de otros, al grado de que en la canción se pone en el lugar de la mujer francesa, para ironizar y tratar de parodiar la diferencia de identidades y mentalidades entre uno y otro pueblo, el cubano que se somete a los deseos carnales de una extranjera, y la francesa, que en pleno uso de su conciencia se sigue sorprendiendo de los prejuicios culturales que tiene su amante sobre la libertad y el sexo.

El uso de la ironía se plantea a partir de la idea de construir una situación que disponga del permiso para entender la identidad del otro, desde su propio punto de vista, y describir algo que indiscutiblemente no le pasaría a un mexicano, argentino, chileno o japonés, únicamente a un cubano y una francesa, visto eso, desde los ojos de un buen entendedor.

Yo generalmente adapto a mi idea... muchas veces de una manera irónica, muchas veces, porque es el vehículo lógico para decir las cosas... La música, por eso es lo último que hago... Primero tengo que tener (Sic.) muy clara la idea, y después hago la música, por ejemplo, te pongo el ejemplo de la canción de la francesita, "Latin Lover"... [...] La música te lleva a pensar en la Torre Eiffel, es como un valsecito de estos francés (Sic.), y te lleva p'a allá... Es el medio idóneo para decir eso y... Qué sé yo...⁴⁸⁵

6.1.1.1- Latin Lover (El amante latinoamericano)

La identidad del latinoamericana ha sufrido varias adaptaciones de los medios masivos de comunicación, desde la literatura hasta ideas estereotipadas para definir al tipo del latino y sus costumbres, esos estereotipos generalmente no representan la identidad correcta de un pueblo, por ejemplo los clichés⁴⁸⁶ o las imágenes que se proyectan de un pueblo en los medios masivos de comunicación, que regularmente son más negativos que positivos, por ejemplo los estereotipos cinematográficos.

Uno de los estereotipos generados por esos medios y da gran impacto internacional, fue el del gran amante latinoamericano Rodolfo Valentino⁴⁸⁷ y cuya

⁴⁸⁵ Ibid.

⁴⁸⁶ El término cliché (tomado del francés) se refiere a una frase, expresión, acción o idea que ha sido usada en exceso, hasta el punto en que pierde la fuerza o novedad pretendida, especialmente si en un principio fue considerada notoriamente poderosa o innovadora. <http://tuspreguntas.misrespuestas.com/preg.php?idPregunta=10441> (Consulta: Mayo 2013)

⁴⁸⁷ Rodolfo Valentino: Uno de los grandes mitos del cine y el latin lover por excelencia, Rodolfo Valentino se convirtió en el objeto de deseo de millones de mujeres (y de hombres) de todo el mundo que soñaban en participar junto al engominado actor en sus aventureras y románticas películas. Rodolfo Pietro Filiberto Raffaello Guglielmi di Valentina nació el 6 de mayo de 1895 en Castellana (Italia). En el país transalpino vivió una infancia conflictiva (fue expulsado de varios colegios) y consentida, especialmente por su madre. Tras pasar por París se trasladó definitivamente a los

herencia derivó en la gran popularidad del "Latin Lover", codiciado por las mujeres de las culturas europeas y en especial las anglo - sajonas.

En Cuba, con fundamento o sin él, el mito del amante latinoamericano y su popularidad en Europa está a la altura del cliché, sin mediar que al mismo tiempo, que ese cliché de que las europeas están esperando encontrar un amante latinoamericano es correspondido, sin tomar en cuenta las diferencias culturales ajenas al sexo, pero que dan vida a este encuentro.

De acuerdo a esta idea, en el supuesto cubano, las extranjeras y en especial las europeas, esperan que los amantes latinoamericanos sean:

Esos hombres que con desesperación e incontinencia se abalanzan sobre -las mujeres- para arrancarles la ropa en el pasillo, aún sin haber cerrado la puerta, sin que el ascensor haya llegado al piso correcto. Que las besan incansablemente hasta dormirse los labios, mientras su cuerpo empieza a sentir el calor, la asfixia, las ganas, la humedad. Los que saben que el cuerpo femenino es un terreno inexplorado buscando alguien que lo descubra cada vez. Que encuentre los lugares escondidos donde nadie llegó nunca para arrancarles un gemido. Aquellos que comienzan en la boca, para seguir explorando el cuello, y detenerse en el pecho... solo por un rato,... el necesario para seguir su camino, y desciende haciendo estremecer su abdomen, con una contracción placentera... ligera... precediendo las otras... y disfruta en su sexo, dándoles placer hasta la locura... y aún así, las sigue acariciando, recorriendo, descifrando. Y comienza una, y otra vez buscando nuevos gemidos, nuevos sonidos, eternos e inagotables. Y después de dar tanto, no pide sino que ofrece su cuerpo para sus placeres. Sabiendo que después de tanta generosidad llegará la recompensa. En donde sólo las mujeres podrán redescubrir su boca, bajando por su cuello, deteniéndose en su pecho, para disfrutar su abdomen, y alcanzar su sexo. Y así encontrarse ambos unidos en un solo cuerpo que despierta, se estremece, estalla, descansa. Dándose un lapso de paz para volver a empezar, con otro recorrido, con otra experiencia.⁴⁸⁸

Virulo toma de este cliché, la idea de invertir los papeles, y escribe con su visión crítica, una parodia del cómo se ve al latinoamericano desde la visión de una chica francesa, cuyo pensamiento libre de prejuicios, la lleva únicamente a estar con él

Estados Unidos, concretamente a Nueva York, en donde trabajó en diversos oficios (jardinero -había cursado estudios de agricultura- camarero, bailarín, gigoló...) En California apareció en muchos films como malvado de apariencia latina, logrando un primer papel protagonista gracias a la mediación de June Mathis en una película que adaptaba una novela de Vicente Blasco Ibáñez, "Los Cuatro Jinetes Del Apocalipsis" (1921), película de Rex Ingram en la que además demostró su habilidad como bailarín de tangos. El éxito descomunal de la película y el sex-appeal de Valentino hicieron del actor una estrella adorada por mujeres anónimas y famosas (la mayoría de las actrices se morían de ganas por actuar a su lado). Protagonizó "Camille" (1921), Rodolfo mantuvo sonados romances con multitud de amantes, entre ellas Marion Davies o Pola Negri. No tuvo hijos. El magnetismo erótico del actor se afianzó con su participación en títulos como "El Sheik" (1921) de George Melford, "Sangre y Arena" (1922), nueva adaptación de Blasco Ibáñez dirigida por Fred Niblo, "Monsieur Bocaire" (1924), "El Águila Negra" (1925) a las órdenes de Clarence Brown, y "El Hijo del Sheik" (1926), su última película que supuso también un enorme triunfo comercial. Muy aficionado a las artes ocultas y al espiritismo, gran amante del lujo, acusado por muchos críticos de afeminado (cosa que él siempre rebatió, incluso llegando a retar a un cronista del Chicago Tribune a un duelo o a un combate de boxeo público para demostrar su hombría, proposiciones que el crítico rechazó), Valentino falleció en Nueva York el 23 de agosto de 1926 a la temprana edad de 31 años víctima de una peritonitis. Este fallecimiento provocó entre sus numerosos seguidores un tremendo duelo que conllevó disturbios en su multitudinario funeral e incluso centenares de suicidios en todas partes del planeta. Tras su muerte el llamado "Gran Amante" continuó manteniendo la figura de culto que había adquirido en vida. // <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article279.html> (Consulta: Mayo 2013)

⁴⁸⁸ <http://antologiafemenina.blogspot.mx/2007/03/el-mito-del-amante-latino.html> (consulta: Mayo 2012)

–macho” latinoamericano por ser un cliché, sin embargo no se da cuenta que aún dentro de su cultura, el latinoamericano tiene prejuicios de culpa que parecen no tener razón en la lógica de la europea.

Así de complejo, así de intrincado, pero así de divertido es la construcción del humor de Virulo, que es capaz de jugar con los clichés, sin olvidar la identidad del latinoamericano.

–Los clichés tienen una base de verdad. Algunos clichés que sí son ciertos. De los latinoamericanos se dice que son impuntuales, desordenados, vagos y que son buenos amantes, pero esto no es cierto: los latinoamericanos son pésimos amantes” Isabel Allende⁴⁸⁹

Tal vez sin proponérselo en esta canción, la da la razón a Isabel Allende, y los clichés no son lo que parecen, a continuación El amante latinoamericano (Latin Lover).

Latin Lover
Autor: Alejandro García —Miulo”
Introducción a la canción Latin Lover⁴⁹⁰:

Esto se llama latin lover una canción bueno, puedo puedo, está basado, puedo echarme creo que me eché ese cuento en tu programa de radio el de Cindy Crafford y el negro cubano, ese no lo conté, bueno este me sirve para presentar esta canción...

Imagínense... caen en un islote del Caribe, naufragan Cindy Crafford y un negro cubano, están allí solitos no hay más nadie, coño el negro mira a Cindy y Cindy mira al negro, el negro dice bueno coño Cindy estamos aquí solitos tú y yo vamos a armonizar aquí no se cuanto y Cindy le dice bueno total aquí estamos solitos para no perder el tiempo ¡bam! se empatan...

El negro y Cindy hacen el amor ya sabes, el negro en cuero en cámara lenta, el vacilón todo, pasan los meses, y el negro y Cindy allí disfrutando y todo como a los tres meses de romance de repente el negro un día llega, se levanta, molesto, negro que te pasa, no no no Cindy estoy molesto, oye Cindy ponte mi ropa, oye pero negro, ponte mi pantalón haber ponte mi camisa, bueno pero negro, ponte mi camisa, ponte mi gorrita a ver, escóndete el pelo ahí para que no se te vea le pasa el brazo por arriba y le dice:

¿Compadre a qué tú no sabes a quién me estoy echando?

Entonces ese chiste tiene que ver con la mentalidad machista, hay cosas que si la gente no se entera no vale la pena, no y tiene que ver con esta canción que se llama latin lover.

Lo que hace falta es que se ubiquen piensen que estamos en París, que la torre Eiffel está allí no sé enchacadito, verdad como ustedes quieran ahí,

⁴⁸⁹ <http://www.sopitas.com/site/179757-los-latinoamericanos-son-pesimos-amantes-dice-la-escritora-isabel-allende/> (Consulta: Mayo 2013)

⁴⁹⁰ <http://letrascanciones.mp3lyrics.org/v/virulo/latin-lover/> (Consulta: Junio 2012) // http://www.albumcancionyletra.com/latin-lover_de_virulo_57237.aspx (Consulta: Junio 2012)

cierren los ojos imagínense que yo soy una francesa, una francesa que está buenísima además, la más difícil de todas, apaguen el televisor.

Latin Lover

Canción

Autor e intérprete: Alejandro García —Wulo”

Lo conocí en París en una tarde de verano
Paseaba por la torre Eiffel
Y muy curiosa me acerqué.
Y muy curiosa me acerqué.

Lo convide a un café después que conversamos
Así es como en París acostumbramos
Pero el, muy sorprendido, me dijo de ir a un bar
Como parece ser que se acostumbra por allá
Solo podía pensar muy excitada
En terrorismo y lucha armada.

Las copas de champagne fueron las que nos acercaron
Al filo del anochecer
Nunca he tenido amantes latinoamericanos
Y muy curiosa lo besé
Lo convide a mi casa después que nos besamos
Así es como en París acostumbramos
Él me invito a un motel y me quiso violar (sic)⁴⁹¹
Como parece ser que se acostumbra por allá

Me dije oh la la va a ser profundo
Mi encuentro con el tercer mundo.
Subiendo la escalera de mi departamento
El chico se empezó a excitar
Y cuando abrí la puerta y entramos a la casa
Estábamos desnudos ya.
Lo convide a la alcoba para que prosigamos
Así es como en París acostumbramos
Pero él salvajemente me convidó al sofá
Como parece ser que se acostumbra por allá

Nos fuimos al sofá por nuestro rollo
Y que viva el subdesarrollo
Cumpliendo muy felices con nuestro cometido
Estábamos allí los dos
Y entonces de repente la puerta mi marido abrió
y así nos sorprendió
Medio quise presentarlos mientras nos levantamos
Así es como en París acostumbramos

Y el chico de repente saltó por la ventana

⁴⁹¹ En este sentido hay que explicar que la broma consiste en hacer notar que el “novio latinoamericano” tiene costumbres salvajes, lo dice al indicar “Cómo parece ser que se acostumbra allá”, sin embargo es una broma para redondear la canción con la frase “me quiso violar”, donde la francesa se ve salvajemente invadida por la pasión de tener una aventura exótica con este personaje. No es que se esté hablando en serio, y que todos los latinoamericanos seamos violadores en potencia.

Parece que es costumbre latinoamericana
Y nunca entenderé por qué lo hizo
Si es que yo vivo, si es que yo vivo, en un décimo piso.

6.1.1.2- El Charro Chaparro

También encontramos en su obra, de acuerdo a sus palabras que es capaz de usar ese lenguaje irónico en la observación de otras culturas, utilizando los tipos que le representan al mundo, como el “Chino Taguantao”, que en su versión propone *música como china* (Sic.)... *Entonces como tú defines eso... Entonces lo mismo hago música china, que hago música francesa, que hago... ¿Qué sé yo?*

Y en el caso de la música mexicana, ranchera o como la define el mismo Virulo para su obra:

“El Charro Chaparro”, un corrido mexicano o hago la norteña esta... la de “La otra mejilla”, que también es como una ranchera norteña.⁴⁹²

Y se integra a parodiar el estereotipo de película del Charro, combinado con los anti – valores que lo definen como macho, valiente y jugador, utilizando recursos lingüísticos popularizados en las canciones de José Alfredo Jiménez, y la imagen de Pedro Infante o Jorge Negrete, pero desnuda el complejo de Edipo del Charro Chaparro, quién conserva en su hombría gracias a su dependencia matriarcal.

Otra vez usa el lenguaje para ironizar la identidad de una imagen definida, con acento cubano.

El Charro Chaparro Autor: Alejandro González –Virulo”

CHARRO:
Tranquilidad caballero
Por favor no se levanten
Sólo he matado al portero
hoy vengo de buen talante
Yo soy el charro chaparro
tengo dos buenas razones para decir que soy macho
son estos dos pistolones

MAMA:
Las pistolas

CHARRO:
Si mama

⁴⁹² Ibíd.

MAMA:
¿Las usastes?

CHARRO:
Si mama

MAMA:
Pos horita las reviso
ya no vuelves a sacarlas
otra vez sin mi permiso

CHARRO:
Como les iba diciendo
con algunos soy fatal

MAMA:
!¿Que dijiste?¡

CHARRO:
Si mama
mi mamá dice con cual
Aunque no tenga pistola
por mi se mueren las viejas
quisiera corresponderlas
Y mi mamá no me deja
Me quieren por mi figura
aunque sea un poco chaparro
luzco de muy buena altura
en este traje de charro

MAMA:
Ese traje

CHARRO:
Si mamá

MAMA:
¿Lo planchaste?

CHARRO:
Si mamá

MAMA:
Pos se ve bien arrugado
ahoritita va a la casa
y lo guarda bien doblado

CHARRO:
Como les iba diciendo
yo las quiero por igual

MAMA:
¿Qué dijiste?

CHARRO:
Si mamá
mi mamá me dice a cual
Aunque no tenga pistolas
ni traje, ni enamorada
siempre que yo juego póker
tengo la mesa ganada
Beba su leche chamaco

Cada idea –dice Virulo- tiene implícita ya su forma... Yo creo mucho en eso de forma y contenido... Cada contenido lleva una forma y a mi juicio no otra... Tiene que ser esa forma... [...] Hay canciones que no funcionan, cuando la forma y el contenido no están bien explicados... A veces me pasa con canciones que, digo, la idea es buena, y sin embargo la canción no funcionó... ¿Por qué?, es que hay un detalle de forma y contenido... Y pasan los años, y de repente agarro un mismo texto... ¡Le doy una vuelta y lo hago con otra música y funciona perfectamente bien!... Porque logré la unión entre forma y contenido, que es muy importante. Para mí la forma es la forma musical... Y el contenido es el texto, lo que estoy diciendo... Que es muy fácil de definirlo en el caso mío, porque son canciones de música y texto... Entonces, y el texto tiene que ir completamente imbricado en la música y la música en el texto... Tienen que hacer un todo... De ahí la importancia forma-contenido, deben de ir juntos...⁴⁹³

Virulo destaca como llegó al mundo de la música cuando debutó profesionalmente en la Sala Hubert de Blank cuando estaba en doceavo grado (en México el equivalente es el tercer grado de bachillerato)⁴⁹⁴ de escolaridad en La Habana:

Digo que ese fue el debut porque fue la primera vez en una sala profesional, para un público que pagaba, claro. La mitad del auditorio era de socios del Pre, pero bueno, alguien que no nos conocía entró, supongo...⁴⁹⁵

El trabajo discográfico de Virulo según su página de Internet Virulencia-Luthierana, <http://www.virulencialuthierana.org/s1.html> (Consulta: Junio 2012), comienza con "La Historia de Cuba":

... en el cual mezcla diversos ritmos y estilos musicales para narrar los sucesos que envolvieron a la isla, en un contexto satírico que conserva en sus consecuentes producciones, parodiando estilos y ritmos y musicalizando cuentos, chistes, obras literarias y cualquier situación de la vida cotidiana, social y política, logrando una conjunción única de la música y el humor fino.⁴⁹⁶

⁴⁹³ Ibíd

⁴⁹⁴ Relación de países con tablas de equivalencia requisitos de la documentación: legalización y traducción. <http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.net/r43-> (Consulta: Junio 2012) [5473/es/contenidos/informacion/dif9/es_5494/adjuntos/homologacion_extranjeros_2011/paises_c.pdf](http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.net/r43-5473/es/contenidos/informacion/dif9/es_5494/adjuntos/homologacion_extranjeros_2011/paises_c.pdf) (Consulta: Junio 2012)

⁴⁹⁵ Alejandro García Virulo: "Los humoristas somos gente seria" 9 Junio 2010; entrevista de Amaury Pérez a, <http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Junio 2012)

⁴⁹⁶ <http://www.virulencialuthierana.org/s1.html> (Consulta: Junio 2012)

Sin embargo, de acuerdo a diversos blogs y entrevistas realizadas en La Habana, la popularidad de Virulo proviene de sus primeros años:

Si bien es cierto que a Virulo lo quieren mucho en México, lo que conocen de él suele comenzar en la obra posterior a su llegada a este país. Allá en la isla quedaron -El Chevy", -La Guagua" y -El penetrado cultural", y no hay manera humana de referir a los de acá, con justicia, la descomunal popularidad del espectáculo [...] que hace años compartió parodia con la serie brasileña en el enorme escenario del -Karl Marx" de La Habana.⁴⁹⁷

La popularidad vino con la canción del Chevy en un festival de la FEEM⁴⁹⁸ creo que fue que la estrené, y ya después de eso se hizo un disco de esa canción, se empezó a popularizar y me empezaron a llamar para hacer televisión ¿Te acuerdas de Televisión Universitaria? (en La Habana, Cuba) [...] Tenía un programa que se llamaba -Siempre en Domingo"⁴⁹⁹, que lo dirigía Jorge Gómez: la gente le decía -siempre los mismos", porque éramos como cuatro que siempre íbamos al programa.⁵⁰⁰

6.1.1.3- El Chevy

En sus inicios Virulo manejó por encima de todo la parodia, siempre utilizando como referente canciones conocidas para cambiarles la letra y denunciar a su manera ciertos problemas sociales generados por las condiciones de vida que encontraba en la Isla.

Debe entenderse que tras la Revolución Cubana, Estados Unidos inició un bloqueo económico que evitó en muchos casos la importación de productos que fueran de origen Estadounidense, pero los que quedó en la Isla, se pudo conservar y entre ellos están los automóviles de la marca Chevrolet, mejor conocidos como Chevy.

Hay que contextualizar:

... En La Habana los coches antiguos son conocidos como Los almendrones... Los clásicos del automóvil ya no se fabrican desde hace décadas, pero en Cuba siguen circulando como hace medio siglo. Como si el tiempo no hubiera pasado. Sirven para el negocio, cuenta Pedro, un habanero de 50 años. El cuentapropista -como se llama en la isla a los nuevos pequeños empresarios- tiene un Chevrolet Deluxe de 1952, el último año en el que se produjo el orondo sedán de la General Motors. Aunque algo destartado, el suyo camina. Y le costó hace un año nada menos que 6 mil dólares. Los almendrones son en La Habana el principal

⁴⁹⁷ -Una vez más, Virulo", Publicado por Rodrigo Kuang, sábado, junio 19, 2010, http://habanamemorias.blogspot.mx/2010_06_01_archive.html (Consulta: Junio 2012)

⁴⁹⁸ FEEM Federación de Estudiantes de la Enseñanza Media en La Habana Cuba.

⁴⁹⁹ Siempre en Domingo, programa dominical transmitido en La Habana, Cuba, en los años stentas, que no tiene nada que ver con el programa mexicano conducido por Raúl Velasco de nombre similar y que acaparó los domingos musicales por varias décadas en Televisa que además obedecía a un orden comercial, mientras que el de La Habana era un programa de Televisión universitaria.

⁵⁰⁰ Alejandro García Virulo: -Los humoristas somos gente seria" 9 Junio 2010; entrevista de Amaury Pérez a, <http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/>. (Consulta: Junio 2012)

medio de transporte. Con una paupérrima flota de autobuses, la capital cubana funciona sobre todo informalmente a punta de taxis particulares. Poco menos de medio dólar cuesta un viaje estándar dentro de la ciudad. El transporte está difícil, detalla Pedro, que compró su Chevy para ponerlo a trabajar en el servicio público. En lugares como el Parque de la Fraternidad, cerca del antiguo Capitolio, o en algunas calles de Centro Habana puede haber momentos en los que se ve pasar largas filas de almendrones.⁵⁰¹

Es momento para hacer un espacio y conocer que la canción de “El Chevy”, era una parodia de la Guaracha “Son de la Loma” de Miguel Matamoros, cuyo éxito despuntó a partir de la fórmula humorística paródica e irónica, entendible para el habanero común y comprensible para el habitante de otros lugares del mundo, por ello aquí se reproduce el comparativo de las letras de la versión original y la de su autoría:

Son de la Loma
Autor: Miguel Matamoros,
Intérpretes: Miguel Matamoros Con El Trío Matamoros

Mamá yo quiero saber de donde son los cantantes
que los encuentro galantes
y los quiero conocer
con su trova fascinante que me la quiero aprender

Mamá yo quiero saber de donde son los cantantes
que lo encuentro muy galantes
y los quiero conocer
con su trova fascinante que me la quiero aprender

¿de dónde serán? ay mamá.
¿serán de la Habana?
¿serán de Santiago?
tierra soberana

son de la loma y cantan en llano, ya verás... tú verás

mamá ellos son de la loma
mamá ellos cantan en llano
mamá ellos son de la loma
mira mamá ellos cantan en llano
mamá ellos son de la loma

¿de dónde serán? ay mamá.
¿serán de la Habana?
¿serán de Santiago?
tierra soberana

son de la loma y cantan en el llano ya verás... tú verás

⁵⁰¹ Cuba, paraíso de los oldtimers estadounidenses. Un paseo en autos clásicos de los 40 o 50, atractivo turístico en calles de La Habana, Dpa, Periódico La Jornada, Viernes 29 de marzo de 2013, p. 40, La Habana, 28 de marzo. <http://www.jornada.unam.mx/2013/03/29/mundo/040n1mun> (Consulta: Mayo 2013)

¿de dónde serán? ay mamá.
¿serán de la Habana?
¿serán de Santiago?
tierra soberana
son de la loma y cantan en el llano ya verás... tú verás

–El Chevy”, la letra que compone Virulo, se integra de la siguiente forma:

El Chevy
Autor: Alejandro González Virulo

Mamá yo quiero saber
cómo montarme en un Chevy
si pasa quemando el tenis
y lo quiero detener
con su paso fascinante
yo no lo puedo coger. (...)

¿Tú vas para la Lisa? - Yo no voy
¿Y pasas por la Rampa? - yo no voy
¿y por la Esquina e'Tejas? - yo no voy
¿Hasta la Loma e'l Burro? - Yo no voy.
¿La virgen del Camino? - Yo no voy.
¿Y vas a Miramar - Yo no voy-
¿Y a dónde es que tú vas?
Yo no voy, yo no voy, yo no voy...

Y al que no le guste así, doy la receta: monte en patines o en bicicleta.
(...)

6.2.- Virulo y México

La notoriedad de Virulo como humorista musical comienza a crecer dentro de la Isla a tal grado que, inmerso en el movimiento de la Nueva Trova Cubana, Silvio Rodríguez lo invita a hacer giras por el continente y su voz comienza a escucharse fuera de Cuba.

Bueno Silvio siempre ha mantenido un constante batallar con presentar a gente nueva, y de alguna manera todos hemos disfrutado de esa generosidad [...] Yo, muy sorprendido de hacer una gira por Venezuela y con Silvio Rodríguez. [...] De pronto, Virulo para cerrar, y nadie sabía quién era el Virulo aquel [...], y entonces anuncian: ¡Y ahora Virulo! La gente se empezó a levantar, y yo me paro y empiezo a meter mi trova. Una cosa muy tensa, porque imagínate, la gente en un estadio, yéndose todo el mundo. Me acuerdo que estaba haciendo una cosa del Génesis⁵⁰², ¡chico!, y empezó la gente a regresarse... y la gente a regresarse, y creo que es

⁵⁰² Génesis según Virulo, (Opera Son) (Virulo) [1980], Acompañamiento de la Orquesta EGREM y el grupo Manguaré bajo la dirección de Francisco Amat, 1.La creación (Alejandro García –Virulo”) *con Virulo, 2.Adán y Eva (Alejandro García –Virulo”) *con Virulo, 3.Abel y Caín (Alejandro García –Virulo”) *con Virulo, 4.El arca de Noé (Alejandro García –Virulo”) *con Virulo, Acompañamiento de la Orquesta EGREM y el grupo Manguaré bajo la dirección de Francisco Amat, *Cancioneros.com, diario digital música de autor*, <http://www.cancioneros.com/nd/1546/0/genesis-segun-virulo-virulo> (Consulta: Mayo 2013)

de las actuaciones más emocionantes que he tenido en mi vida, porque además era una cosa totalmente inesperada, que la gente no solamente no se fuera. Bueno, algunos se fueron, vamos a no exagerar, pero los que se quedaron, se quedaron contentos, pidieron otra, y tuve una muy buena crítica en Venezuela, me acuerdo, en *El Nacional*⁵⁰³, salió una página entera. Ahí yo creo que empezó mi carrera fuera de Cuba (...) ⁵⁰⁴

Todavía en Cuba Virulo dirigió el Centro Nacional de Espectáculos, y contribuyó a su consolidación como Centro cultural difusor del arte.

El Conjunto Nacional de Espectáculos, la verdad, ya existía. [...] lo fundan Alberto Alonso y Sonia Calero [...] Eran grandes profesores, muy bien formados, y se suma Sara González. También estaban Carlos Montezuma, Carlos Más, Natalia Herrera, Carlos Ruiz de la Tejera, de ese Génesis [...] Yo tenía un equipo de gente. Trabajábamos básicamente los guiones Jorge Guerra (que desgraciadamente falleció a principios del año pasado, mi hermano de Chile), Héctor Zumbado que sigue vivo. ⁵⁰⁵

La carrea de Virulo está conformada por sus aportaciones al humor desde Cuba, los cuales cronológicamente pueden enumerarse de la siguiente manera:

- En 1983, es nombrado Director del "Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba", labor que desempeña hasta 1992.
- En 1985, recibe el premio Girasol de la popularidad, por escribir, dirigir y actuar en la obra de teatro más aplaudida de ese año: "La esclava contra el Árabe".
- En 1989 crea y dirige el "Centro Nacional de Promoción del humor", y organiza dos festivales internacionales de humor.
- En 1990, el Ministerio de Cultura de Cuba le otorga la orden Rubén Martínez Villena por su aporte al desarrollo del humor. ⁵⁰⁶

Y es así como tras viajar por el continente llega a México dónde conoce a su actual esposa.

La conocí en México, pero vinimos para acá a vivir. Ella es mexicana, con la que llevo ya 20 años de casado y sigo feliz, creo que sí encontré el amor de mi vida ahí. Vinimos a vivir para acá, y cuando estábamos aquí, ella quería estudiar cine y le dan a ella una beca del CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) de allá de los Estudios Churubusco en México. Yo tenía dos opciones: separarme de mi mujer, que ella se fuera para México, y yo quedarme en Cuba y ver lo que pasaba... Y coincide, felizmente, esta situación con que a mí me proponen hacer una cosa con Imevisión [...] lo que es hoy Televisión Azteca... Para mí era una aventura, para ella era empezar su carrera y fuimos para México. Esto fue antes del Período Especial, no fue una decisión por nada que no fuera absolutamente personal. Empiezo a trabajar con Televisión Azteca donde

⁵⁰³ Periódico El Nacional de Caracas (Venezuela) // <http://www.el-nacional.com/>

⁵⁰⁴ Alejandro García Virulo: "Los humoristas somos gente seria" 9 Junio 2010; entrevista de Amaury Pérez a, <http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Junio 2012)

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ <http://www.trovadictos.com/virulo.htm> (Consulta: Junio 2012)

acabé haciendo una serie que se llamó “Virulencia modulada”, que estuvimos al aire como un par de años en México.⁵⁰⁷

La historia musical de Virulo continúa, se extiende con su discografía y se incrementa con su creatividad y sus aportaciones como promotor del humor musical.

Vivió cerca de 17 años en México y actualmente divide su estancia entre La Habana y la Ciudad de México. Continúa haciendo giras y presentaciones personales, pero sobre todo sigue generando humor en su música, cargado de ingenio y creatividad.

Virulo regularmente se presenta en una gran variedad de plazas de México y Latinoamérica ante diversas clases de público, en ocasiones universitario, en ocasiones conocedor o en algunos casos ante ese público aficionado a la Trova heredada de padres a hijos, o viejos aficionados a su música. Regularmente su público se retroalimenta cuando se presenta en festivales y centros culturales, como el Teatro Casa de la Paz de la UAM⁵⁰⁸ (Universidad Autónoma Metropolitana) donde sus escuchas gozan de sus interpretaciones en sus presentaciones que hace regularmente, una al año.

México en este aspecto es parte indisoluble de la carrera de Virulo, tanto que entre sus canciones, él realiza un análisis mordaz y crítico a diversos temas y figuras de la cultura mexicana, desde el punto de vista de un Cubano ávido por conocer otra cultura, entre ellos destaca el asombro por el exceso por la comida y gran variedad de platillos de la gastronomía mexicana, y uno de los que más le llamaron la atención, es el tradicional Mole, de donde crea otra canción para explicarle a los cubanos que existe un platillo tan exótico e inconcebible para su paladar y en la cual nota por qué México ocupa en su obra un lugar muy especial.

6.2.1- El Mole

Esa relación creativa se ve reflejada en su canción sobre el mole poblano, visto desde los ojos de un visitante cubano, cuyas carencias culinarias se remiten a tres platillos, carne de cerdo, arroz y frijoles. Espectáculo en el “Café Albanta, trova y espectáculo”,⁵⁰⁹ de la Ciudad de México 2011.

No sé por qué extraña razón les encanta a los mexicanos brindarle mole a todos los extranjeros que viene a este país. – Soy extranjero y acabo de llegar- ¡pruebe el mole!- ... Yo la primera vez que vine a México, por supuesto me dijeron pruebe el mole... y yo sentí desconfianza... Sentí desconfianza porque tuve una mala experiencia, yo esa vez llegué a

⁵⁰⁷ Alejandro García Virulo: “Los humoristas somos gente seria” 9 Junio 2010; entrevista de Amaury Pérez a, <http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/>

⁵⁰⁸ Teatro Casa de la Paz. México D.F. Cozumel No. 33 Col. Roma. Entre Durango y Sinaloa. A dos cuerdas del metro Sevilla 52 86 53 15 tdelapaz@correo.uam.mx Facebook, www.comunicacion-social.uam.mx/estasemana/proseman.html (Consulta: Mayo 2013)

⁵⁰⁹ <http://www.albantacafe.com/content/> (Consulta: Junio 2012)

México, yo esa vez llegué a México y me subieron a un coche y me llevaron allá a Taxco a ver la Catedral de Santa Prisca, que estaba muy bonita y estaba viendo la Catedral de Santa Prisca y había calor, y estoy allí, y de repente veo a un tipo que está vendiendo coctel de fruta, y dije ¡ah bueno, vamos a comprar un coctelito de frutas!... Compré mi coctelito de fruta, de repente vi que tenía unos polvitos rojos así por arriba y yo en mi inocencia pensé; esto debe ser una azuquitar mexicana... y cuando hago así (hace el ademán de llevar el polvito a la boca y escupe sorprendido) y ¡aaah!, le digo (en cubano acentuado) ¿de cuándo acá la papaya pica chico?...

Después me llevan para la Ciudad de México y me recibe un señor muy generoso en su restaurant y me dice «ven a probar el mole, que es una cosa muy sabrosa», y le dije... (Con voz muy grave) «Un momento... ¿eso no pica?» Y el hombre me dice, «no pica, puede comerlo, con confianza... es más -es la respuesta clásica de todos los mexicanos- después es pedo tuyo» (sic)... Pero que va, ni así caí; le dije «¡Míreme a los ojos!... ¿eso pica?», y me dijo, «no, no pica, con confianza», y yo vi al hombre con honestidad en la mirada y dije... (Resignado) «bueno»... Y además se veía apetitoso el mole, y dije... lo probaremos (una vez más haciendo el ademán de comer el mole llevando una probada a la boca)... (Haciendo la mímica de quién se comienza a enchilar poco a poco hasta que capta que está verdaderamente picoso un platillo y poniéndose colorado de la cara cuando expresa que está enchilado)... Me brotaron como cuarenta y siete papilas gustativas... ni sabía lo que estaba comiendo, me quedé traumatizado, ¿Qué cosa es esto, quién inventó esta cosa? ¿De dónde salió el mole? Empecé a investigar y me hicieron la historia que eso lo inventaron unas monjitas allá en Puebla, con todo respeto... ¡esas monjitas estaban pedas⁵¹⁰! (sic)... Pero pedas, fumadas de mariguana, algo se habían metido... No hay manera de que una persona cuerda mezcle chile con chocolate, son cosas que no tiene nada que ver... Hay que estar pedo para hacer algo así...

¿Qué ustedes pensarían si yo les dijera que el plato tradicional cubano es (ironizando) «vainilla con mayonesa»?... Eso de chile con chocolate, eso no tiene nada que ver... Yo tengo mi teoría, yo digo que el mole fue fruto de un accidente... A la Madre Superiora del convento le avisaron que venía el Obispo por la noche, que tenía que esmerarse y que hacer un platillo muy exquisito, y no sé cuánto, exótico, y no sé cuánto... La Madre se puso nerviosa, se tomó cuatro botellas de rompope que tenían guardadas ahí para otra ocasión, y cuando ya estaba bien peda la Madre bajó para la cocina, y ahí la estaban esperando todas las monjitas y ella venía toda contenta. Las monjitas le decían «Madre, aquí tenemos la tortilla», y ella les dice «¡Venga!», «aquí tenemos chile» y la Madre les dice «¡Venga!», vaya que un poquito de ajonjolí, «¡ajonjolí hay que ponerle!» Y así hasta que alguien le dijo, «Madre, yo la veo un poquito mareada, tómese esta tasa de chocolate»... «¿Yo mareada, yo mareada?, ¡Échale ese poquito de chocolate!»... Y en eso viene una monjita y le dice «¡Madre, que llegó el obispo!»... «Bueno, llévale eso mismo y llévaselo»... y ahí nació el mole, ahí fue donde nació el mole... Yo para que los cubanos compartieran esta experiencia conmigo, escribí una canción con todos los ingredientes que lleva «El Mole».

⁵¹⁰ Pedas, referente mexicano a la palabra Pedo, que significa en el lenguaje popular borracho, estar peda es estar borracha, ajeno a flatulencia. (Variante con múltiples significados según el contexto en el que sea expresado)

El Mole

Autor: Alejandro García Virulo

Las papilas gustativas
que tenemos los cubanos
no ofrecen alternativa
puerco, arroz, carne o banano

Por eso el mole a mi juicio
constituye un disparate,
pues nadie en su sano juicio
mezcla chile y chocolate

Las monjas que concibieron
este platillo inaudito
pa' mi que algo se metieron
además de sus traguitos.

Aquí están los ingredientes,
Echaron de todo un poco,
si le cuento esto a mi gente
dirán que me he vuelto loco

Chile ancho, con azúcar
y tortillas de maíz,
bien molido pan tostado
y una semillita pues de ajonjolí.

Pon almendra, pon canela
y también ciruelas pasas
semillas de calabaza,
nueces de la india
ya ves lo que pasa

Y pon chile poblano,
también pon cebollas
unos platanitos y unos cacahuates
ponle nuez moscada ponle chocolate
pon lo que tú quieras en este disparate
un poco de ajo, también de pimienta
un poco de aceite, pero vegetal
ponle unas pasitas y no te arrepientas
y pa' rematarlo una pizca de sal

CORO:

y tú mete, mete, mételo todo
en el molcajete

hay pero mete, mete, mételo todo
en el molcajete

cuando al fin me decidí,
lo probé muy temeroso
era re-extraño para mí
pero estaba bien sabroso

CORO:
y tú mete, mete, mételo todo
en el molcajete

hay pero mete, mete, mételo todo
en el molcajete

Me parece un disparate,
aunque esté muy exquisito
mezclar chile y chocolate
y agregarle platanitos

CORO:
y tú mete, mete, mételo todo
en el molcajete

hay pero mete, mete, mételo todo
en el molcajete

6.3.- El Humor según Virulo

La aportación de Virulo estriba en haber creado un estilo de humor muy particular, un humor pensante, y a él le gustaría que esa escuela siguiera en Cuba.

Sí, creo que el género este que hago, que es en definitiva de alguna manera lo que hacía Níco Saquito, lo que hacía el Guayabero,⁵¹¹ con sus diferencias naturales del nivel cultural, del tiempo, de la época, de todo eso... Sí, hay muchachos jóvenes haciendo cosas... Jorge Díaz es muy simpático lo que hace, las canciones que hace. Creo que es un género difícil en el sentido de que hay pocos músicos que se dediquen a hacer humor, pero está presente tal vez en la obra de mucha gente, desde Formell,⁵¹² que tiene mucho sentido del humor en algunas de las cosas que hace.

⁵¹¹ Legendario trovador cubano Faustino Oramas, El Guayabero, nacido el cuatro de junio de 1911 en su querido Holguín fallecido en 2007. Músico y humorista. Radio Angulo, sistema informativo de la radio en Holguín, Cuba. <http://www.radioangulo.cu/noticias/cultura/20053-homenaje-al-guayabero-en-su-natal-holguin.html> (Consulta: Junio 2012)

⁵¹² Juan Formell. Director, es el bajista, arreglista, compositor, cantante, y productor discográfico de la orquesta Los Van Van, ha sabido mantener la sonoridad particular, en un entorno propicio a la existencia de este tipo de agrupaciones. Nació en La Habana el 2 de agosto de 1942. Realizó sus primeros estudios musicales con su padre Francisco Formell, flautista, pianista y arreglista y los continuó después de manera autodidacta. En Marzo de 2010 recibió el Doctorado Honoris Causa del Instituto Superior de Arte en reconocimiento a sus contribuciones a la cultura cubana, y en particular por su labor desplegada al frente de la orquesta líder de la música popular bailable de la Isla, los Van Van. La entrega formal del título tuvo lugar en el teatro Auditorio Amadeo Roldán, usualmente reservado para la música clásica y los sucesos más relevantes de esta manifestación, decisión que fue interpretada como la ratificación de ese alto reconocimiento profesional a un músico que a lo largo de su carrera ha intentado fusionar lo clásico con lo más auténticamente popular, consolidando una posición privilegiada entre el público bailador y también entre los conocedores de los acordes y las partituras. http://www.ecured.cu/index.php/Juan_Formell (Consulta: Junio 2012)

Virulo define el humor en la música de la siguiente manera:

El humor en la música yo creo que es una cosa que nunca va a morir, siempre va a estar presente y va a haber una continuidad de lo que yo hago, quién sabe de cuántas maneras.⁵¹³

La ironía hiere, el humor cura. La ironía puede matar, el humor ayuda a vivir. La ironía quiere dominar, el humor libera. La ironía es despiadada, el humor es misericordioso. La ironía es humillante, el humor es humilde (Comte-Sponville, 2009).

El humor de Virulo, que cumple con las características terapéuticas de curar con sonrisas, de ayudar a vivir, de liberar el espíritu, muestra su misericordia desde la humildad, utiliza la ironía de forma inteligente, ya que le quita la carga despiadada. Como él mismo lo dice, “mi humor proviene de mis disgustos”. Por ello hace uso de la inteligencia y de la reflexión y define con sus palabras una forma de construir el humor.

El humor... yo generalmente lo construyo a partir de cosas que me molestan de la vida... Inicialmente, yo siempre empiezo a hacer humor, molesto con algo... Algo que me hiere, algo que me duele, algo que me molesta es lo que me genera a mí el hacer humor... Y en el proceso es que viene la risa... Así que para mí el humor es cómo un instrumento de sanación... De las cosas que me molestan... Yo de alguna manera me limpio y me sano de ellas, riéndome yo y haciendo reír a los demás... Ese es el proceso con el que yo trabajo... Por ejemplo, para mí es muy importante la idea... De qué es lo que voy a hablar, cómo voy a hablar, de qué forma, y ya tengo como en mi cabeza muy claro toda la estructura cuando me siento con la guitarra a hacer la música... Porque aunque no haya escrito una sola palabra, yo sé ya lo que voy a decir... Y lo que lo voy acomodando a la música o al texto, cuando es un texto...⁵¹⁴

6.3.1.- El Humor y la poesía

Su obra “¿Qué es poesía?”, está llena de sátira e ironía, impregnada de un humor reflexivo cuyo objetivo es hacer reír y pensar, impregnada de un sabor marcado por el acento cubano identificado con el tradicional terminado de frases caribeño que suple las “” por la “”, sobre todo al terminar las frases, lo que da acidez a la frase y remarca su intención satírica.

Se debe tener en cuenta que en esta canción Virulo utiliza varios ritmos para enfatizar las frases y los pasajes que ilustran su texto. Éstos se marcan con paréntesis para que los pueda identificar el lector.

⁵¹³ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Alejandro García “Virulo” (2010), En Villa Coapa en México, D.F

⁵¹⁴ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Alejandro García “Virulo” (2010), En Villa Coapa en México, D.F.

Y... ¿qué es la poesía?⁵¹⁵
Autor: Alejandro García —Viulo”

Conversación entre el poeta y Virgilio

Poeta:

Virgilio, Virgilio, ¡llegó, llegó nuevamente!

Virgilio:

¿Quién?

Poeta:

¡La sublime inspiración!

Virgilio:

¡No!

Poeta:

Escucha:

"La historia de Napoleón
ni calor me da, ni frío,
pues yo pienso que a cualquiera
se puede morir un tío.

Y Napoleón fue... fue... uno más,
según a mí me dijeron,
de Europa, conquistador,
entre todos los que... hubieron".

¡Qué maravilla! ¿Eh?

Virgilio:

De conquistadores hablas, y yo te presentaría...

Poeta:

¿Qué dices de mi poema?

Virgilio:

Pues, ¡qué es una porquería!

(Ritmo de Vals)

Poeta:

Virgilio, ¿cómo te atreves?
Con mi musa no te metas
que en sus luminosas letras
esa falta de respeto
yo respondo, no me aguanten,
que un nuevo poema meto.

Pues de manera
que piensas así,

⁵¹⁵ Fuente propia reforzada con la versión publicada en <http://www.cancioneros.com/nc/7716/0/y-que-es-la-poesia-alejandro-garcia-virulo> (Consulta: Junio 2012)

de tu condurta,
¿qué vas a decil?

Virgilio:

Pues, lo que yo te diría
que eso que tanto te inspira
para mí no es poesía,
además qué representa
esta arenga: bobería,
mientras el mundo revienta.

Conversación entre el poeta y Virgilio Poeta:
¿Así que yo te acompaño al infierno y me vas a pagar así?

Virgilio:

Tú veniste (sic) mas, ¿qué has hecho sino entretenerte? Di...

(Ritmo de Cha Cha Cha)

Voz:

Di, ¿qué hace el poeta
si no busca el horizonte?

Virgilio:

Di, ¿qué poesía
sin el hombre?, di.

Cuando la mañana
toque a su ventana.

Y así susurrante
la vida lo invite a salir.

Voz:

Di, qué hace el poeta
cuando cierra así los ojos.

Virgilio:

Di, cuando sus ojos
son de todos, di.

Voz:

Di, cuando esperamos
nos lleve a su lado
a ver maravillas y flores
que él sabe decir.

Voz y coro:

Qué hace, di.

Cuando las nubes se expandan
en el cielo, pavorosas,
detrás siempre nos aguardan
las estrellas luminosas.

Pero si el poeta calla
y a la vida no responde,
¿cómo llegará el mañana
si no lo buscan los hombres?

Voz:

Por eso yo digo
que la poesía
es del amor
la certera puntería

que hacia el sol
dar la luz de la confianza
y a una flor un camino,
una esperanza.

Di, qué hacer
si el poeta no nos guía,
qué hacer
si falta la poesía.

Di, di, di...

(Ritmo de Bolero)

Poeta:

No te quieras enteral, corazón,
si la vida es como un juego de azar.
Como no se sabe nunca
me repite la pregunta
que no te puede copiar.

Qué decir, qué pensar
lo mejor siempre fue vacilar;
mejor sigue mi consejo
para que llegues a viejo
y no te compliques más,
no, no, no,
no te compliques más

En el capítulo II de esta tesis se apunta que hacer reír y reír no siempre van juntas. *El Corán*⁵¹⁶ juzga que quien hace reír al prójimo merece el paraíso, pero nada dice sobre el que sabe reír. Y Virulo sabe hacer reír y como reír, incluso cuando toma como modelo a la creación del mundo pero con el punto de vista del cubano de La Habana.

⁵¹⁶Yusef, Omar; **El Coran**; Ed. ABRAXAS; Edición: 1ª España 2010

6.3.2.- El Humor según la creación de Virulo

Tal vez la búsqueda de la verdad comienza por el principio, y en el caso de Virulo, trata de explicar al mundo que conoce desde el punto de vista del Génesis, sólo que con acento caribeño.

Virulo no deja de lado su cubanidad, al contrario, así como trata de explicar la historia de Cuba con sus espectáculos, así trata de redefinir una visión diferente del génesis, dónde la única religión que impera es el humor y la buena voluntad para entretener inteligentemente.

Como lo dice el mismo en una entrevista al diario digital Juventud Rebelde a su regreso a Cuba en 2009

Quando se me ocurre una cosa siempre trato de ver cómo la va a entender alguien que no tenga la información directa de lo que está sucediendo en Cuba; la cuestión es cómo hacer una historia sin dejar de ser muy cubano, sin dejar de atrapar a gente que no tiene la información de nuestra cotidianidad.

Considero que la universalidad de mi trabajo está en haberme preocupado siempre, no por lo anecdótico inmediato, sino por la historia, porque las historias se pueden entender dondequiera, en todos los tiempos, pero lo anecdótico inmediato es más difícil de entender. Tengo que buscar cosas que sean absolutamente comprensibles en todas partes, sin dejar de ser muy cubano⁵¹⁷

El génesis según Virulo, fue un espectáculo originalmente:

Lo hice con Sara González, Carlos Más (el Simplicio de San Nicolás del Peladero), Carlos Moctezuma, Natalia Herrera, que todavía está en la pelea; el grupo Manguaré... Ese fue un espectáculo con mucha trascendencia en su época, y lo presentamos en los lugares más extraños del universo, por ejemplo, en la Catedral de Cuernavaca, México, invitados por el obispo Méndez Arceo, y hasta en el salón plenario de la ONU, en Nueva York, además de en Caracas, y en España, en una larga gira. Me gustaría volverlo a hacer.⁵¹⁸

De este momento, retomamos para este trabajo La Creación, que en el disco incluye, Adán y Eva, Abel y Caín y El Arca de Noé, La Torre de Babel, Sodoma y Gomorra y Padre Nuestro, todas autoría de Alejandro García "Virulo".

⁵¹⁷ Alejandro García (Virulo): No dejarse engolosinar por la risa, El destacado humorista está de nuevo en La Habana. En diálogo con JR, revela sus planes y valora el humor cubano actual, Dora Pérez Sáez, 10 de Mayo del 2009, Diario Juventud Rebelde, DIARIO DE LA JUVENTUD CUBANA, <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-05-10/alejandro-garcia-virulo-no-dejarse-engolosinar-por-la-risa/> (Consulta: Mayo 2013)

⁵¹⁸ *Ibíd.*

La Creación⁵¹⁹
Del Álbum: El génesis según Virulo.
Autor: Alejandro García —Viulo”
Año: 1980

Narrador:

Cuando el universo entero
todavía era un agujero,
cuando la noche y el día
todavía no existían,
vino Dios volando
con los angelitos,
iban en cueritos
el mundo creando.

El primer día se hizo la Tierra,
también los cielos, la luz y las tinieblas,
se hizo la noche y se hizo el día,
también los mares;
y en el segundo día
creció la hierba sobre la tierra;
y el tercer día se hizo la Luna y el Sol;
el cuarto día los pececitos,
los bichos, los pajaritos;
el quinto las lagartijas, los insectos
y ese día para acabar hizo el hombre;
el sexto lo retocó;
y el séptimo día fue que descansó.

Y entonces púsose Dios a pensar
con pensamiento profundo,
pues sintió que algo faltaba
al recién creado mundo.
Y estando en qué por crear
a este mundo faltaría...
fue que se sintió llamar
por una voz que decía:

Coro:

Échale salsita, échale salsita...

Dios:

En este cantar propongo
lo que dice mi segundo,
con este son yo, con gozo,
declaro completo el mundo.

La risa aparece es la distancia más corta entre dos personas. No es un mal comienzo para la amistad, que define con inteligencia y cultura, donde lo importante de

⁵¹⁹ Fuente propia reforzada con la versión publicada en <http://www.cancioneros.com/nc/7716/0/y-que-es-la-poesia-alejandro-garcia-virulo> (Consulta: Junio 2012)

este humor es hacer pensar al oyente y recordarle que pertenece a un mundo donde habita. Dice Virulo:

Pero para mí es muy importante pensar... Darse un tiempo para pensar... Qué es un problema que pasa a veces en los medios masivos y que genera una necesidad de humor constante, y a veces hacemos reír de cosas, y no sabemos por qué estamos haciendo reír... Y se dice mucha tontería... Porque el mismo mecanismo y el apuro de decir te lleva a decir cualquier estupidez... Si es muy importante el hecho de que uno piense y de que uno sea consciente de que una es una máquina de comunicar cosas, por lo menos comunicar cosas con las que tú y otros estén de acuerdo... No digas cosas de las que después te puedas arrepentir... Que eso puede suceder mucho en el humor, porque el chiste fácil te lleva a decir a veces una tontería con la que ni tú mismo estás de acuerdo... Y ya la dijiste... Ojo con eso, yo por lo menos es de las cosas que creo más peligrosas en este trabajo... Decir cosas de las que después no te arrepientas...⁵²⁰

6.3.3.- El Humor y la política ajena según Virulo (Comes y te vas)

En el terreno de lo político, Virulo se vuelve mordaz y tras un incidente entre el presidente mexicano Vicente Fox (2000-2006) y Fidel Castro: en marzo del 2002, en la Cumbre de Naciones Unidas para el Desarrollo, realizada en Monterrey, Fox invitó al Presidente cubano por teléfono a asistir a dicha cumbre, pero se atrevió a advertirle “comes y te vas”, para que no coincidiera ahí con su homólogo de Estados Unidos, George Bush.⁵²¹ Reconstruye con humor el desencuentro y lo trata con ironía, sin embargo, el asunto terminó en una crisis diplomática entre Cuba y México, que finalmente se resolvió, con el cambio de gobierno mexicano.

Para el mundo y para el país, dice Virulo, Vicente Fox fue un personaje que desde sus inicios dejó en claro que le faltaban dotes de elocuencia y de negociación, entre otras. Una de las frases memorables de Vicente Fox fue cuando llegó al poder y dijo, “hemos dado un giro a este país de 360 grados”...

[...] Hay otra frase de Fox que me parece fuera de serie, es una frase no divulgada, que supe por mi buen amigo Germán Dehesa, que cuenta que cuando estaban los desastres aquellos de Chiapas, se acuerdan, de las inundaciones, de aquellas situaciones horribles que se vivieron en Chiapas, estaban allí [muchas personas]. Estaba Germán repartiendo cobijas a los damnificados [...] todo el mundo repartiendo las cobijas, y de repente llega la comitiva presidencial... ruuuun... Le ponen un taburetito a Fox para que se subiera, no hacía falta si Fox es grandísimo -los chiapanecos son todos bien chaparritos-. El se subió en su taburete y se dirigió a los damnificados, y les dijo... (Con voz grave y solemne de discurso político) -Chiapanecos... saldrán adelante, porque de todas las

⁵²⁰ Ibid.

⁵²¹ Vuelve Fox a incurrir en error cultural en discurso, Redacción EL UNIVERSAL.com.mx, Ciudad de México, Martes 30 de enero de 2007; <http://www.eluniversal.com.mx/notas/403553.html> (Consulta: Junio 2012)

personas que yo conozco, los únicos que son solidarios... son los seres humanos”...

La única frase que yo he escuchado que supera a esta es una de Pinochet, cuando dio el golpe de estado y afirmó: (Con voz chillona y el mismo tono solemne de discurso político) -El país estaba al borde del abismo... Nosotros hemos dado un paso al frente”...

En esto de las frases los cubanos no nos quedamos atrás. Hay un dirigente sindical cubano que dijo lo siguiente: -Resistiremos, aunque el poderoso pulpo capitalista intente aprisionarnos con sus testículos”.⁵²² Y qué decir de la frase del General uruguayo que dijo: -(con voz diplomática) -No sé porqué los judíos y los árabes no resuelven sus problemas como buenos cristianos”...

Definitivamente hay -maravillas” en las frases de los dirigentes de Latinoamérica...”

Así, Virulo capitaliza la situación de la Cumbre en Monterrey para hacer una canción crítica y humorística llamada -Gomes y te vas”.⁵²³

Comes Y Te Vas
Autor: Alejandro García Virulo

Dice Fox:

Hay que recibir a Bush, como si fuera un hermano
a ver si el recibe allá de igual modo a los paisanos
si llega a encontrarse a castro, cuando venga a monterrey
me va armar tremendo pancho y es muy rencoroso el güey.

Por eso con diplomacia, con astucia y con nivel
con simpatía y con gracia yo voy a hablar con Fidel
con simpatía y con gracia yo voy a hablar con Fidel

(ringgg, riingg)

Oye Fidel, te queremos invitar
disfruta de tu cabrito pero comes y te vas
hay taquitos al pastor, pero comes y te vas
gorditas de chicharrón, pero comes y te vas
ensalada de nopal, pero comes y te vas
rica torta de tamal, pero comes y te vas
te la envolvemos para llevar, pero comes y te vas.

No sé porque se ofendió, no sé qué le desgustó
grabó la conversación, la puso en la televisión
qué quisquilloso es Fidel, ya no lo vuelvo a invitar.
a mí a la hora de comer, Martita me dice igual.

⁵²² ¿habrá confundido los tentáculos del pulpo con la palabra testículos? (ahí está el chiste)

⁵²³ Espectáculo en el -Café Albanta, trova y espectáculo”, de la Ciudad de México 2011.

Hay taquitos al pastor, pero comes y te vas
gorditas de chicharrón, pero comes y te vas
ensalada de nopal, pero comes y te vas
rica torta de tamal, pero comes y te vas
te la envolvemos para llevar, pero comes y te vas

El humor siempre viaja en dos direcciones, entre quien lo emite y quien lo escucha. Virulo conceptualiza el humor como un todo que parte desde el que se asimila como humorista, quien debe tener un carácter muy especial para concebirse como tal frente al mundo. Dice Virulo:

Mira, el humor... Dice un amigo venezolano que los humoristas somos regularmente gente que tratamos de hablar en serio y los demás se ríen... El humor es un punto de vista muy especial de la vida... Este amigo venezolano era Aníbal Nazoa, excelente humorista, el hermano de un gran escritor de humor y además un gran poeta venezolano, creo que de los más grandes, Aquiles Nazoa. Su hermano Aníbal Nazoa era un muy buen humorista, con un sentido muy fino del humor, muy intelectual... Y él afirmaba esto, y es cierto: ~~yo~~ creo que los humoristas generalmente somos gente que tratamos de hablar en serio... Tenemos una forma muy peculiar de expresarnos... Descubrimos generalmente, que somos de culto... Somos humoristas porque los demás se ríen, no porque nosotros lo pretendamos". Es decir, es un hecho a veces fortuito... Por eso el humor no se puede estudiar en ninguna parte, nadie puede decir ~~soy~~ gracioso o soy cómico". No hay universidades para humoristas, no hay escuelas para cómicos... Eso no se puede estudiar, es una manera muy especial de ver la vida, y lo único que después tú haces es desarrollar los mecanismos del humor...⁵²⁴

Estos mecanismos pueden desarrollarse de múltiples maneras según sea el caso, los payasos los articulan con sus rutinas y maquillajes, los cómicos con sus recursos mímicos y lingüísticos, y los cómicos y cuenta chistes con sus improvisaciones y habilidad para entretener al público.

En el caso del humor de Virulo es indispensable la música, su guitarra pero sobre todo del conocimiento, ya que él construye el humor con base en esos mecanismos tan complejos de la mente que funcionan para hacer reír. Virulo explica:

Los mecanismos del humor están estudiados por Freud y por todos esos teóricos – Bergson....- y hay cantidad de gente que ha escrito sobre el humor sin lograr una definición... Porque el humor, creo que decía Bergson, parece una bolita de mercurio que constantemente está cambiando de forma, porque es una expresión muy humana. Tan humana es que cambia con el transcurso del tiempo... Sólo muy pocos humoristas logran trascender en el tiempo con un lenguaje de su época... Porque son gente, generalmente muy vinculada a su tiempo, y porque siempre el humor, de alguna manera, establece un lenguaje comparativo... Tú tienes que saber de qué se te está hablando, para poderte reír de la exageración o del juego que se hace con esa realidad de la vida... Tú te ríes de lo que

⁵²⁴ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Alejandro García "Virulo" (2010), en Villa Coapa en México, D.F.

tú sabes... Es muy difícil que te rías de algo que tú no sabes... Hay que tener una referencia, es siempre importante tener una referencia... ⁵²⁵

Pero el humorista, debe tener en cuenta que su trascendencia va más allá de un simple referente, puesto que la importancia del que hace el humor también se sustenta en el periodo histórico que le toca vivir y, en algunos casos, algunos no llegan a trascender, como los chistes, que sólo cruzan el tiempo si están contados intemporalmente, y se universalizan después cuando tienen la virtud de hablar lenguajes supra-culturales o se convierten en gags o parte de la rutina de algún humorista de trascendencia. En palabras de Virulo:

Hay humoristas que logran cosas geniales, que logran hacer humor sin referencias... En la propia historia está la referencia, y humoristas que han trascendido el tiempo... Te estoy hablando de Woody Allen, te estoy hablando de Mark Twain, que trascienden el tiempo a partir de hacer humor, a veces sin una referencia directa, porque en la historia misma está la esencia del humor... Y la referencia somos todos nosotros, que es la esencia humana... esa es la trascendencia de muchos humoristas en el tiempo... De los pocos, de Chaplin... Los humoristas están en una época, y después de esa época vuelves a escuchar sus cosas y es muy raro que te encuentres a un tipo que te haga reír, ya fuera de su contexto, ya fuera de su épocaya te suena a viejo... porque siempre el humor está como muy esclavizado, tiene que ver mucho con la realidad... Y muy pocos humoristas escapan de esa realidad... ⁵²⁶

Tal vez podría cuestionarse si el humor ha cambiado y ya no es el mismo que surgió en el siglo XX, ya que éste contenía altas dosis de provocación, era provocativo, subversivo e irreverente, pero con la caída de las Torres Gemelas en Nueva York en el 2001, la percepción del mundo ya no fue la misma. Virulo continúa:

Mira, al principio estábamos hablando de cómo se vivieron los cambios en la educación y en las universidades... Ahora yo te añadiría aquí, el humor y las expresiones culturales en las universidades mexicanas cambiaron después de la huelga de la UNAM (1999-2000) y de la intervención de las fuerzas armadas en la UNAM (Entrada de la PFP 5 de Febrero 2000, para terminar la huelga)... Ahí yo, por ejemplo, haría un parte aguas, porque fue un hecho brutal, un hecho muy traumático para todos... Los que estaban a favor y los que estaban en contra de la huelga, es un hecho muy traumático y cambió la percepción de los jóvenes, del humor, de la música, de todo... Eso te lo estoy diciendo, por ejemplo en las universidades... A nivel global, tenemos lo del 11 de Septiembre, lo de las Torres Gemelas (WTCNY 2000)... Toda la situación que se da en el mundo, de la inseguridad, de la persecución... El humor que era tan rico como elemento subversivo pasa a ser un elemento [que da miedo utilizar]; de pronto a la gente le empieza a dar miedo ser subversivo... Porque lo subversivo se empieza a perseguir... Y de hecho, quizás hay una represión que en algunos casos es velada y en algunos otros no... Yo creo que hay un

⁵²⁵ Ibíd.

⁵²⁶ Ibíd.

avance represivo en el mundo, que conspira contra la libertad de pensamiento y la libertad de expresión que implica el humor...⁵²⁷

Todo esto porque el humor en general le pertenece al mundo: una sonrisa, un gesto de aprobación, una historia debe pertenecerle a todos, aunque los referentes de los que se ha hablado dejen de estar vigentes.

6.4.- Virulo, el humor y el pensamiento

Baste recordar que el humor ha servido para criticar, ha sido condenado y ha sido sujeto a persecuciones ideológicas, porque su expresión provoca emociones reflexivas en quien la escucha. También es importante recordar que el humor ha sido motivo de persecución política; se ha considerado a los humoristas un peligro para la sociedad, y sin embargo no ha dejado de estar vigente, aunque no obedezca a ninguna causa social o a ninguna razón específica manifiesta. En palabras de Virulo:

El humor es una manifestación que no tiene partido, no tiene bandera, no tiene patria, no tiene nación, no tiene raza, porque es capaz de burlarse de todo y de todos... Y el humorista es un ser muy libre... Y entonces es libre y es subversivo... Como esencia el humor no puede ser partidista, porque el humor partidista es corrupto... Entonces yo creo que hay un cambio en la expresión humorística, a partir de que la represión que se da en el mundo por distintos hechos aumenta, de alguna manera los controles policiales, los controles ideológicos, y todo conlleva a que hay cada vez más control... A veces de una manera más encubierta y a veces de una manera más descarnada, pero vivimos en una sociedad mucho más controlada en muchos sentidos... Y controlada por métodos más sofisticados... Y ante eso, la vida se volvió una cosa cada vez más complicada... Al volverse la vida más complicada, hay como un cierto temor a las cosas... complicadas... Y valga la redundancia de lo que estoy diciendo... Creo que específicamente el humor paga el pato... Como muchas cosas de éstas y específicamente en los medios... Se vuelve todo en aplicar la expresión más pedestre, más grosera, más ruda y menos sofisticada... Y lo que implica es menos pensamiento... Pero en general el humor es reflejo de la sociedad en que vivimos... Y la sociedad en general es una sociedad menos inclinada a la reflexión en esta época, que hace 20 años atrás...⁵²⁸

El humor es un punto sujeto a los dictados de la sociedad, y la marca de este tiempo es la prisa; la sociedad actual vive muy aprisa y no se detiene a pensar. Virulo:

Hace 20, hace 30 años atrás, creo que vivíamos en una sociedad más reflexiva... Creo que vivimos hoy en una sociedad del ahorita, la gente quiere vivir el momento... Vivimos en una sociedad con mucha prisa... Mucha prisa por bienes materiales, por el disfrute inmediato, y con un apresuramiento por la inminencia por algo que está fuera de control... Yo siento que todo el mundo siente que el mundo está fuera de control... Vivimos en un mundo que está fuera de control, no se sabe lo que va a

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Ibid.

pasar... Cuando va a explotar una bomba nuclear, cuando los terroristas van a hacer no se cuanto, cuando los partidos políticos van a hacer no sé cómo... Aquí en México específicamente yo creo que se vive en una zozobra diaria de no saber lo que va a pasar... Pero creo que es en México y en el mundo entero... En todas partes la gente quiere vivir, quiere vivir de prisa y quiere disfrutar... Es como, -que me quiten lo bailao" dicen en Cuba... Déjame divertirme lo que pueda, hacer lo que pueda y después ya veremos...

Así mismo nos estamos acabando el planeta, así mismo estamos con una doble moral muy jodida con respecto a la cosa esta verde... Todo es una manipulación que finalmente va en contra de nosotros mismos, porque los que piden que cuiden el planeta son los mismos que joden el planeta... Y entonces es todo muy manipulador, y hoy, como todos sentimos eso, todos sentimos la falta de apego por iconos, por héroes, por ideologías, porque sencillamente tú desconfías de todo y de todos... Y piensas que al final todo el mundo está en lo mismo... Nadie se quiere sacrificar por nadie, todo el mundo quiere vivir de lo mejor posible, lo más rápido posible... Y punto... Y el humor se vuelve una víctima de eso... Una víctima de eso, de que no haya un espacio de reflexión, de que no haya un espacio que la gente pide... -Quiero reflexionar, quiero meditar, quiero darme mi tiempo", pero la vida no te lo permite... Me acuerdo, había un multimillonario en Cuba, antes de la Revolución, que se llamaba Julio Lobo, y nunca me olvido de una anécdota que me contó mi padre... Mi padre era pintor y diseñador, y dice que este multimillonario cubano lo contrató para que diseñara los interiores de su castillo, una mansión enorme, y le dijo, -lo único que te pido es que en mi habitación quiero... que pongas un letrero frente a mi cama que diga: TENGO QUE ACORDARME DE PENSAR"...

6.4.1.- Tengo que acordarme de pensar (La torre de Babel)

Aunque pareciera que el humor de Virulo es más complejo de lo que parece, su intención es compartir con un público que sepa pensar con inteligencia humorística, creativa, no confrontativa, dirigida a la deliberación y dispuesta a ponerse a prueba con la discusión temática.

El humor puede ser muy peligroso, porque a veces puedes estar diciendo cosas que no quieres decir. Hay que tener cuidado de no dejarse engolosinar por la risa, que puede ser una reacción muy fácil. Muchas veces, en la búsqueda de la risa te puedes poner a decir cosas que no son las que piensas. Y lo haces solo por un mecanismo de complacencia con el público y contigo mismo.⁵²⁹

Por ello el discurso de Virulo al hacer el humor es reflexivo, cuenta con la capacidad para hacer pensar como lo hace, es indiscutible que el ritmo ayuda a entender mejor la música, porque con él se puede entender el acento que aplica Virulo

⁵²⁹ Alejandro García (Virulo): No dejarse engolosinar por la risa, El destacado humorista está de nuevo en La Habana. En diálogo con JR, revela sus planes y valora el humor cubano actual, Dora Pérez Sáez, 10 de Mayo del 2009, Diario Juventud Rebelde, DIARIO DE LA JUVENTUD CUBANA, <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-05-10/alejandro-garcia-virulo-no-dejarse-engolosinar-por-la-risa/> (Consulta: Mayo 2013)

a su interpretación, sin embargo la letra no deja lugar a dudas que es un cubano hablando sobre un pasaje del Génesis.

En este pasaje refleja su identidad aplicando el acento, ya que como se ha dicho, el acento cubano ha determinado su identidad, al grado de sugerir que en Cuba, se habla cubano, no español, porque se suprimen letras, o se estiran o cambian unas consonantes por otras, como Virulo cuenta su experiencia de vivir en México para mantener su identidad intacta.

...sin dejar de ser cubano, porque es algo que he tenido permanentemente en mi trabajo: no dejar de ser nunca un cubano que les está trayendo algo. Nunca me convertí en parte de la cultura mexicana. No perdí mi manera de expresarme, de hablar; tal vez tuve que cuidar más las eses, hablar más despacio, pero jamás perdí de vista que he sido siempre parte de la cultura cubana». ⁵³⁰

Y desde esa cultura, Virulo escribe la Torre de Babel, una grata confusión surgida seguramente de la gran variedad de acentos y estilos de hablar que tiene el idioma español, y hace una apología a la cultura dónde todos hablan el mismo idioma pero nadie se entiende.

Acá entonces es hora de subir a la Torre de Babel.

La Torre de Babel
Álbum: El Génesis según Virulo
Autor: Alejandro García Virulo
Año: 1980

Todos los hombres un día se decidieron
como hermanos, todos juntos, mano con mano
hacer, poder llegar hasta el cielo
azul y así ver, si el hombre llegaba a Dios
con Fe y con Amor
y del señor llevar la flor de la hermandad
de la igualdad para allá

Quiero María que me llame a Mario
también a Jacinto, Pepe y Rafael
ururu arara ¿donde está Miguel?
que ya vamos hacer la torre de Babel
así los hombres un día quisieron llegar a dios
viendo que el ya no bajaba a echarles la bendición
y mirando para arriba se preguntan ¿qué pasó?
se quedó sin gasolina, o la sogá se rompió

Ururu arara ¿donde está Miguel?
que ya vamos hacer la torre de Babel
ururu arara ¿donde está Miguel?
que ya vamos hacer la torre de Babel

⁵³⁰ Ibid.

La gente poquito a poco a la construcción llegó
pero de Miguel el pelo todavía no se vio
llegaron Mario y Jacinto, también Pepe
y Rafael, y como al mes de trabajo
fue que apareció Miguel

Pero Miguel, Miguel, Miguel ¿dónde andabas tu metido?
que por todo el caserío yo te busqué
y no te encontré

Y dijo Miguel:

Lejos, lejos que estemos los dos
que tu quieres de mi lo que yo no pretendo
ni decirte cuando,
de trabajo no me hables ni jugando

Pero resulta que el voto popular
decidió que Miguel viniera a trabajar
y en la torre lo ves como un obrero más y entre
cemento y cal dice al protestar:
-Si no trabaja no come, ¿quién invento
ese refrán? Comes y lo que comes
en trabajar se te va, por eso si alguien trabaja
por mi me hace un gran favor, menos perro
menos pulgas, más fresco menos calor
y para qué perder el tiempo, para qué volvernos locos
yo lo haré poquito a poco porque el trabajo a mi
no me hace gracia, y tengo,
y tengo que inventar la burocracia"

Ururu arara qué listo es Miguel
que no trabaja ya en la torre de Babel
ururu arara que listo es Miguel
que no trabaja ya en la torre de Babel

Así Miguel puso el coco en hallar el agua tibia
hace como que se mueve, sin embargo
no camina. Invento también el puño
memorándum y planillas, permisos
solicitudes, el buró y con él la silla

Ururu arara que listo es Miguel
que no trabaja ya en la torre de Babel
ururu arara que listo es Miguel
que no trabaja ya en la torre de Babel

La torre siguió subiendo así poquito a poquito
y con el paso del tiempo ya el cielo se ve
bajito, mas Dios que estaba durmiendo
se levantó disgustado, cuando cerca vio a los
hombres al mirar para allá abajo

Midiendo pues sus palabras, tras meditar la cuestión
con voz de pocos amigos, a los hombres

dijo Dios:

"Aquí manda papa montero
tú canalla rumbero
tanta gente no sube al cielo
tú canalla rumbero
ya sobran angelitos en cueros
tú canalla rumbero
así que aquí yo no los quiero
tú canalla rumbero
y como se han volado mi espacio privado
este castigo yo les mandaré, así el interesado
no entiende al de al lado y distintas
lenguas hablareis"

Y calló el castigo de Dios
y el primero que habló de todos los hombres
fue Mario, y Mario dijo así:

"ya madruga extraña la madruga
la taruga se arruga y a estrujar"
y se inventó el Ruso

Después hablo Rafael y Rafael hablo así:

Chesterfield, Philip Morris
Westinghouse, General Electric
oh Chesterfield, you now is mobile
y se inventó el inglés

Después habló Jacinto y dijo así:

ba ba jar jar hama, hay me ataja el omajal
pero no el me le la baba que el mahama no es
ventaja ba ba jar jar hama, hay me ataja el omajal
y se invento el árabe

Después hablo Pepe, y Pepe dijo así:

tikidikitongo tin bongo
tikitikisin el botiquin
suxinil sufatiasol
poca o enterin pa o mi
y se nvento el chino

pero faltaba por hablar Miguel y Miguel
hablaba otro idioma distinto:

perdóname Poncencia⁵³¹ está el todavía
vendiéndole al jurado
y apegado a la fría

yo lo he tirado al olvido pues desde siempre
sin él, bien mete, bien mete desarrollado
sin tener nada, nada que hacer
pero perdóname, perdóname poncencia y dísecelo
a él

⁵³¹ Poncencia, nombre figurado

ururu arara como pueden ver ya no
se entiende nadie en la torre de Babel
ururu arara como pueden ver ya no
se entiende nadie en la torre de Babel

así como pueden ver se paró la construcción
pues ya no se entiende nadie y del hombre la razón
se fue cada vez más lejos y solo quedo el refrán:
en la unión está la fuerza y divide y vencerás

ya se va Miguel, y aquí se termino la torre de Babel
ya se va Miguel, y aquí se termino la torre de Babel
ya se va Miguel, y aquí se termino la torre de Babel

Virulo: “Yo le diría a todo el mundo, tiene que acordarse de pensar...
Porque estamos viviendo sin pensar... Y eso es muy peligroso”.

Virulo sustenta su discurso desde su propia filosofía, lleva implícita su manera de ser y se inunda de vivencias que tratan de involucrar al público, puesto que sin su consentimiento el mensaje no llegaría al público y su contenido serio dejaría de tener un objetivo.

Pues el discurso, yo creo que no puedo separar lo que yo pienso de lo que yo digo en un escenario, de las canciones... Eso va implícito en todo lo que yo hago, es mi filosofía de vida... Mi manera de ver la vida, es lo que sale en las canciones... Si te aseguro de que mi propósito no es hacer reír a la gente... Mi propósito es compartir con la gente un punto de vista... Claro, ya con el tiempo uno agarra como mañas, agarra recursos para llevar al público a donde tú quieres... Pero son recursos... Básicamente cada una de mis canciones tiene un fondo serio, irreflexivo, que sencillamente se da envuelto en risa... Que es de lo que yo me he preocupado toda mi vida no es que se rían más o que se rían menos... Lo que me interesa a mí es que se rían conmigo... No de mí... Y sí, yo busco siempre esa complicidad con el público, que el público se sienta parte de mí, parte de mi trabajo y se siente a ver el mundo con mis ojos... Aunque sea por esa hora y media... Que después cada quien agarre para donde quiera...⁵³²

⁵³² Ibid.

6.4.2.- Tengo que acordame de amol (Sic.) (Ahola tengo un amol) (Op. Cit.)⁵³³

Virulo juega con las letras de sus canciones, con la inconformidad de la vida y por supuesto no deja de lado su origen cubano, que usa como para dibujar sus historias. El uso del idioma es fundamental en su obra y ello lo demuestra con su canción “Ahora tengo un amol”, en referencia a la forma que tienen de hablar algunos cubanos que no pueden pronunciar la letra “r”, como lo menciona en su espectáculo, este es un hecho que causa mucha hilaridad en México, puesto que ante la diversidad de acentos en las regiones tan extensas del país, no hay ninguno que permute las letras como lo hacen los cubanos para expresarse.

El público es bastante diferente. México es un país muy grande. Te encuentras lugares donde la gente es muy parecida a nosotros, y otros donde no tienen nada que ver. En las regiones costeñas encuentras más lo primero... Cada zona del país tiene sus esquemas, y eso me favoreció en el sentido de que tuve que hacer cosas para llegar a todos lados...⁵³⁴

La fórmula idiomática con la que juega, pone en evidencia la identidad del pueblo cubano, a través de su forma de expresión en la música latinoamericana, el género del musical del bolero, le permite jugar con esas libertades idiomáticas y a través de ellas construye un relato humorístico que redefine a la expresión idiomática entre los pueblos, en una especie de comedia combinada para producir la risa.

Los mexicanos no se han dado cuenta que los cubanos no hablamos español... hablamos en cubano... Ese es un idioma parecido al español, pero con más posibilidades... De que no te entienda nadie... Cuba es el único país del mundo que tiene que hacer las películas ya subtituladas porque si no, ni nosotros entendemos... Esto es una canción escrita completamente en cubano... Si la entienden no hay pedo (Sic.), tienen dos idiomas...⁵³⁵

⁵³³ N del A. Escritura referencial a la idea de Virulo de manifestar que los cubanos hablan en cubano (Sic.) y no pueden pronunciar la letra “r”, la cula substitullen por la “r”, por ello este sub apartado sería Tengo que acordarme del amor, (Ahora tengo un amor), letra y música de Virulo.

⁵³⁴ Alejandro García (Virulo): No dejarse engolosinar por la risa, El destacado humorista está de nuevo en La Habana. En diálogo con JR, revela sus planes y valora el humor cubano actual, Dora Pérez Sáez, 10 de Mayo del 2009, Diario Juventud Rebelde, DIARIO DE LA JUVENTUD CUBANA, <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-05-10/alejandro-garcia-virulo-no-dejarse-engolosinar-por-la-risa/> (Consulta: Mayo 2013)

⁵³⁵ Espectáculo en el “Café Albanta, trova y espectáculo”, de la Ciudad de México 2011.

Ahora tengo un Amol⁵³⁶
Autor e Intérprete: Alejandro García Virulo
(Bolero)

Ahora tengo un amol
Ahola tengo un quelel (querer)
No, no conozco el dolol (dolor)

Tú lo sabes mujel (mujer)
Lo que puedo tenel (tener)
Al tenel tu calol Calor)

Que pelfecto es amal (amar)
Recordar y pensal (pensar)
Que desastre es vivil (vivir)

Tengo ya con andal, caminal y pensal (andar, caminar y pensar)
El echarme a sufril (sufrir)

Hoy ya puedo dicil (Decir)
Al tenel tu calol (calor)
Se me alarga la vida

Po'que tengo el calol (calor)
De tus ojos mi amol (Amor)
Que brillan como el sorr (sol)

El humor de Virulo es entonces un cúmulo de respuestas que se integran a la realidad del mundo, dónde los medios masivos han ido cambiando la percepción del humor, donde la tecnificación, inserta cada vez más en la vida cotidiana, ha creado una sociedad temerosa pero inmersa en el mundo que vive.

Sin embargo el humor siempre lo sigue sacando adelante resolviendo preguntas y planteando otras que responden a la premisa de este trabajo como *¿qué pasa con el humor? ¿En qué se ha detenido? ¿Qué esperamos que suceda con el humor en los próximos tiempos? ¿Por qué hemos llegado a una castración imaginativa del humor? ¿Por qué hemos llegado a hacer un humor tan grosero? Tan burdo...* A lo que responde Virulo:

Ceo que resumimos puntos importantes [...] Hay un viejo mecanismo y los medios masivos tienen muchísimo que ver, es el que consumen lo que les doy y doy lo que consumen... Es una maquineta diabólica, donde no se escapa nadie de el volver, y volver, y volver a lo mismo, sin que se cree un espacio interesante para cosas diferentes... Cada vez hay menos espacio para las cosas distintas, cada vez la masificación es más total... Y la falta de imaginación en el sentido de que está bien vivir en un mundo de efectos especiales y de maravillas tecnológicas... Pero, y me afirmo a decir, vivimos en un mundo de empobrecimiento espiritual... Y cuando hablo de esto, me parece que todo tiene que ver con ese sentimiento de que todo se

⁵³⁶ Video no correspondiente a este espectáculo pero que contiene la canción en <http://www.youtube.com/watch?v=TOKs2VfV3B8> (Consulta: Junio 2012)

va a acabar y hay que aprovechar y correr hacia donde se pueda... Yo creo que los medios, los políticos... sobre todo los políticos o grupos políticos, han llenado de miedo a la gente... Han llenado de miedo y han enfermado de miedo a las sociedades... Y entonces creo que nuestras sociedades están enfermas de miedo... Y lo que estamos percibiendo es el resultado de eso... Que ojalá eso se pueda decir de alguna manera, que yo pueda encontrar humorísticamente la manera de relatar todas estas cosas que yo te estoy diciendo... Por qué sí es el miedo que está viviendo todo el mundo [...] Vivimos en un mundo que está mucho más avanzado tecnológicamente que espiritualmente... Estamos metidos en un sistema de vida que ya nadie controla... La crisis que estamos viviendo ¿dónde sale, dónde termina? Nadie lo sabe... al final todos acaban en el mismo río... Ojalá que todos nos detengamos, es necesario que filosofemos un poco...⁵³⁷

Finalmente Alejandro García “Virulo” se define como ser humano, hombre de familia, de vida sana cuya residencia oscila entre La Habana y México, junto con sus giras, que incrementan, con el pasar de los hechos, su creatividad. Él desarrolla todos los días una nueva visión de la vida en aras de compartir con todo el mundo una sonrisa.

Bueno es importante que te diga que en este momento me encuentro muy volcado a mi familia, muy volcado a mis hijos, muy volcado a que sean felices... ello y a tratar de yo ser feliz también, me siento contento conmigo mismo... Quizá no sea el estrella del Rock and Roll, pero la gente que me va a ver confía en mí, cree en mí... Y los siento muy cercanos, y eso p’ a mí vale mucho... Vale más, me deja una satisfacción que a lo mejor no me dejarían otras cosas... No me va mal, tengo la dicha de poder vivir de lo que hago, vivo humildemente, pero vivo muy contento de no tenerme que vender y hacer lo que yo creo... Y compartirlo con la gente [...] Yo creo que eso es lo más importante, y que mantengamos ese espíritu... Mantengamos ese un espíritu cercano... Tenemos muchas cosas que compartir, y amos a compartirlas de la mejor manera...

Virulo -queda de muestra su página Virulencia- Luthierana- tiene una relación profesional con Ernesto Hacher, ex Luthier, y una relación de amistad con Daniel Rabinovich y los demás Luthiers. Todo esto sin contar que en un momento, que debería ser histórico, de la televisión mexicana, contado por él mismo, se encontró en los estudios de IMEVISIÓN, hoy TV Azteca, con Chava Flores en el programa “Sábados con Jorge Saldaña”. Fue por los años setenta, y fue ese encuentro el precursor de lo que es este trabajo de investigación, ya que se pretendía hacer un comparativo entre el humor musical tradicional de Chava Flores y el entonces joven humor de la Nueva Trova cubana representado por Virulo.

El humor de Virulo queda inserto en la historia de la música latinoamericana, y su obra expresa una forma de sentir y de mirar al mundo, al continente americano, desde la Isla, desde sus ideas y desde su ser.

⁵³⁷ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Alejandro García “Virulo” (2010) En Villa Coapa en México, D.F., para la tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos: “Sonamos Pese a Todo”, El Humor en la Música Latinoamericana, Análisis de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo.

6.5.- Virulo, letras y filosofía

Virulo es el tipo de cronista de la vida cotidiana, un cronista que ve la realidad con ojos críticos, puesto que conoce de qué está hablando y a quién se está dirigiendo.

Por ello asegura que «reírnos de nosotros mismos es un primer paso para resolver las cosas, es quitarle importancia y peso a los problemas». Y eso es precisamente lo que refleja en su obra.

Ríe de las oportunidades que le brinda la vida para recomponer el camino mediante el humor. Así le da sentido a la confusión de hechos no conocidos o comunes, y se afianza a la referencia cuando percibe la intención en concreto de los sucesos sociales, lo cual clarifica su comprensión.

En literatura, y especialmente en poesía,⁵³⁸ se recurre mucho a las metáforas que aludiendo supuestamente a un ser u objeto aluden a otro, con la idea de crear imágenes mentales que sustenten las historias. Pero en la obra de Virulo las imágenes metafóricas se vuelven intencionales, ya que las direcciona para completar sus historias.

Una de las cosas que a mí me parece más mágica del espectáculo y de la narración es el hecho de construir imágenes con palabras... es decir que tú me dejes de ver a mí y empieces a ver lo que yo estoy contando... Entonces en eso es donde estriba, tal vez... lo que más me gusta de mi trabajo... Es de cómo, cuando de niño te cuentan un cuento, tú dejas de ver al narrador, y tú te vas con la historia y tú estás viendo... Que es la maravilla de la palabra hablada, que es la maravilla de la lectura, que es alimentar esa fantasía, ese tercer ojo, por el que uno ve imágenes que no están delante de uno... Y que se ven en un pequeño gesto, en un acorde... Son la suma de muchos poquitos, los que llevan a que tú veas eso en un tipo que está ahí, porque no hay más nada, es él con una guitarra, y sin embargo... Tú viste a un chino, tú fuiste a Francia, viniste de no sé dónde, viajaste por el mundo, viste un montón de cosas que no estaban ahí... Esa es una de las cosas más hermosas que me parece que hay del arte...

Puede ser un trovador de la inconformidad, pero no deja de ser por ello un trovador que cuenta la realidad con arte, cuyas imágenes perduran gracias a la manera de contarlas, aunque el mundo de hoy está lleno de ellas. Todavía Virulo confía en esas personas que son capaces de recrear en su mente esos mundos que ofrecen las personas creativas.

Como que vivimos un mundo tan lleno de imágenes concretas. Hacen falta estas imágenes intangibles para alimentar la imaginación y la fantasía... Entonces, a lo mejor hace falta crear un mundo de historias con imágenes intangibles, que nadie se atreva después a plasmarlas [...] Y sin embargo,

⁵³⁸ Nota: Tal cual ha sido y es frecuente en el culteranismo

desgraciadamente, muchos niños conocen –La historia sin fin” por la película y no por el libro... Y ahí es donde voy, vivimos en el mundo de las imágenes... Y las imágenes concretas... Yo quisiera alimentar un poco más el mundo de las imágenes intangibles... Que son las imágenes, esas que no se ven, pero sí se ven.⁵³⁹

Una de las formas en que Virulo hace humor reflexivo es a través de sus historias humanas, contadas como una gran metáfora, pero entendida gracias a la virtud que tiene para combinar ironía con reflexión. En especial cuando el mensaje es presentado como una moraleja interminable, como sucede en –El Colibrí”

6.5.1.- El Colibrí

El humor de Virulo puede enmarcarse en la concepción de Bajtin⁵⁴⁰, gracias a que propone, desde la risa, una noción social y universal de la vida. Virulo es subjetivo e individual y relata mundos impensados, surgidos de ideas inadvertidas, donde habita la cultura de la imaginación, ya que él construye su filosofía con analogías y metáforas para sus historias.

–El Colibrí” es, en las propias palabras de Virulo, *como una especie de cuento infantil de un Colibrí, que tenía problemas con las flores*⁵⁴¹.

Virulo podría ser tomado en esta canción como el autor de una canción seria; sin embargo no deja de ser irónico y satírico gracias a la reflexión de su letra al dar muestras del uso de un lenguaje simple y nada rebuscado.

El lenguaje cultural latinoamericano se destaca por su concepción bien lograda y por darle sentido a la estructura de ficción cohesión narrativa (Op. Cit.). Esto se destaca específicamente en esta canción, porque no redundando en su problema con las flores, es decir con la vida común (Op. Cit.).

Sin embargo encuentra una nueva perspectiva de vida al convertirse en un personaje singular, no solitario, pero si consciente de su lugar y de su tiempo en el mundo.

La reflexión sobre la conciencia del individuo desde la metáfora, implica explicarse a sí mismo como un personaje diferente al común denominador de la sociedad, por su cultura, por sus ideas y por sus intenciones. Cuando esto se hace con humor, entonces se puede contar la vida del personaje hasta llevarlo a un desenlace inesperado.

⁵³⁹ Eddie Eynar Ruíz-Trejo entrevista a Alejandro García –Virulo” (2010) En Villa Coapa en México, D.F.

⁵⁴⁰ AVERINTSEV, S. S., Makhlin V. L., Ryklin M., Bajtin M. M. y Tatiana Bubnova (ed.), ***En torno a la cultura popular de la risa***, Barcelona, Anthropos /Fundación Cultura Eduardo Cohen, 2000. AVERINTSEV, S., *“Bajtin, la risa, la cultura cristiana”*

⁵⁴¹ N. del A. Video tomado de Youtube que presenta televisión mexiquense, programa *Revista 34* con Ausencio Cruz, año 2002. Dirección de Enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=P-6TTvS3zzU> (Consulta: Junio 2012)

El colibrí es ese personaje inesperado, que representa la búsqueda de sí mismo, que desarrolla una alergia a su mundo natural y siente que no puede sobrevivir, aunque no deja la nostalgia del nido, ni de los parientes. Debe emigrar y encontrarse en un mundo desconocido, donde el encuentro cultural es inminente y debe ajustarse a una forma que le permitirá sobrevivir y adaptarse a su nuevo y desconocido mundo.

Virulo aplica la idea sobre la risa para aclarar la conciencia del sujeto y para revelar un mundo nuevo, sin ninguna prohibición y lleno de constancia en el cambio y confianza en la voluntad, que reafirma con sus propias palabras.

Hay una canción que se llama “El Colibrí”, que es la historia de un colibrí. Empieza como una canción humorística, pero después se convierte en una canción muy seria. Es un colibrí que tiene alergia por las flores y estornuda cada vez que llega a los jardines. Él se tiene que mudar a la ciudad y en la ciudad se empieza a deprimir y acaba metiéndose en una biblioteca, y en la biblioteca de repente ve que alguien abre un libro y ve las páginas de colores y se empieza a interesar y aprende a leer y comienza a meter el piquito en todos los libros y a polinizarlos y se empiezan a mezclar todos los conocimientos de la humanidad.⁵⁴²

**El Colibrí Autor:
Alejandro González “Virulo”**

Yo conocí una vez a un colibrí
que estornudaba con las flores
se intoxicaba cuando iba al jardín
y le mareaban sus olores
azucenas y vicarias
le causaban urticarias
los jazmines y azares
problemas estomacales.

Al colibrí de tanto estornudar
se le puso el piquito rojo
no pudo más y decidió emigrar
con una lagrima en los ojos
hizo un día sus maletas
y se fue de las violetas
de su colibrí mama
a vivir a la ciudad
en un apartamento
gris y todo de cemento.

El colibrí dejó de estornudar
pero ahora andaba deprimido

⁵⁴² Alejandro García Virulo: “Los humoristas somos gente seria” 9 Junio 2010; entrevista de Amaury Pérez a, <http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Junio 2012)

volando solo por una ciudad
sin ningún rostro conocido
una vida sin colores
sin jardines y sin flores
el creyó que se moría
cuando entro a una librería

El colibrí de pronto imaginó
que eran los libros como flores
de muchos pétalos y se asomó
a un mundo lleno colores
y voló hasta el horizonte
por praderas y por montes
y las flores al pasar
no lo hacían estornudar
y tanto pudo ver
que quiso y aprendió a leer.

Entre los libros iba el colibrí
con su piquito investigando
sin darse cuenta como en un jardín
los textos fue polinizando
y cruzó la geografía
con la trigonometría
luego la filosofía
la llenó de poesías

nacieron libros como en una visión
distinta del conocimiento
se coloreaba la imaginación
y florecía el pensamiento
todo se iba intercambiando
y la vida transformando
y la gente que leía
poco a poco comprendía
y el mundo fue feliz
¡y todo por un colibrí!

6.5.2.- El Cantor Posmoderno

Las teorías del humor presentan tres escenarios posibles para explicar la motivación de la risa. Éstas son la teoría de la superioridad, el alivio de tensiones y la teoría de la interpretación de incongruencias.

En este caso, Virulo lleva la inconformidad del individuo común al extremo, y se presenta como un testigo ocasional del hecho. Aquí a él no le importa la situación porque ya está resignado a que, pase lo que pase, las cosas sucederán con o sin su consentimiento. Se coloca en una postura que se asimila sabia, puesto que no termina de alimentar una respuesta a los problemas del mundo, y las preocupaciones del mismo son cuestiones que no le interesan.

Sigmund Freud, en su obra *El chiste y su relación con el inconsciente*, dice que los chistes funcionan de forma similar a los sueños, ya que permiten expresar los deseos reprimidos del inconsciente de un modo socialmente aceptable. Virulo hace funcionar el chiste de forma tan directa que parece una broma proveniente de un sueño, y la hace socialmente aceptable aun con el tipo de lenguaje directo que utiliza.

El canto posmoderno puede enmarcarse dentro de las teorías del humor, en especial dentro de la teoría de las incongruencias, ya que se sustenta en ella para lidiar con aquello que no encaja con la lógica racional. De hecho hace gracioso eso que él percibe como irracional, paradójico, incoherente, falaz o inapropiado.

Virulo trata al humor como el fenómeno complejo que implica un proceso en el sujeto que afronta situaciones con una actitud positiva. Implica ver la realidad por oposición, por contraste, observar desde el derecho y desde el revés al mismo tiempo.

“El cantor posmoderno” es una queja sentida, llena de cultura e informada, cuya finalidad crítica cumple con el propósito de saber que alguien no se toma la vida tan a pecho, deja las culpas de otros y se asume como actor de una historia irónica, satírica e irreflexiva.

El Cantor Posmoderno

Autor: Alejandro González —Virulo”

Cuando este mundo estalle y el átomo nos falle
cuando esos cabrones aprieten los botones
y lancen sus misiles a lo loco
yo aquí estaré sacándome los mocos.

Si por agujero de ozono en el sombrero
entran las radiaciones dejándonos pelones⁵⁴³
y el pánico en la tierra se desata
yo seguiré rascándome las patas⁵⁴⁴.

⁵⁴³ N. del A. E algunos países se le dice así a las personas calvas, Pelado en argentina.

⁵⁴⁴ . del A. Patas es la expresión popular que se utiliza para referirse a los pies, regularmente descalzos.

Este mundo está de hueva⁵⁴⁵, para qué dejar mi cueva
por unos africanos que están tan desganados
que ya ni van de compras a los supermercados
si los niños de Bangladesh, se niegan a comer
¿Qué puedo hacer yo? ¿Qué puedo hacer yo?

Cuando se contaminen las aguas y liquiden
a todas las ballenas, delfines y sirenas
y el mar sea un enorme basurero
yo aquí estaré rascándome los huevos⁵⁴⁶.

Y cuando no sepamos qué es lo que respiramos
y como medicina traguemos gasolina
y todos al final nos asfixiemos
yo seguiré echándome unos pedos⁵⁴⁷.

Este mundo está de hueva, para qué dejar mi cueva
por unos serbios locos que matan a los otros
tan lejos de nosotros que a mí me importa poco

si los niños de Bangladesh, se niegan a comer
llamen al coco, llamen al coco.

Y cuando en el futuro, pregunten de seguro
que cómo fue que hicimos que todo lo jodimos
a mi que no me vengan con mamadas

¡yo no hice nada!

⁵⁴⁵ N. del A. Hueva, expresión referida a el término flojera; hay que entender que al flojo en México se le denomina huevón, por ello al verbalizarla en el lenguaje popular se aplica "está de hueva" es decir está de flojera.

⁵⁴⁶ N. del A. "Rascándome los huevos", expresión popular en México que refiere a una persona que se queda en su casa viendo pasar la vida sin importarle nada, ni hacer nada para mejorar los acontecimientos, es una expresión cercana a la indolencia. La reflexión vulgar refiere a rascarse los testículos sin pena alguna. En argentina el equivalente es rascarse las pelotas.

⁵⁴⁷ N. del A. Expresión popular para flatulencias si medida ni pudor.

6.5.3.- El Antibolero

La canción, como género artístico, es la combinación de tres elementos comunicacionales cuya estructura es totalmente complementaria: son los códigos literario, musical e interpretativo” (Muñoz- Hidalgo, 1985).

El bolero, como ya lo hemos planteado en páginas anteriores, utiliza estos códigos en la elaboración de sus canciones y utiliza un estilo poético para construir su discurso, sustentado en el romance, la metáfora, la analogía, la métrica y la rítmica para contar sus historias.

En cada bolero, el contenido anecdótico siempre está presente intencionadamente, dependiendo del autor, o el ánimo del autor, tal como se vio en el texto referido al *“Bolero Mastropiero”* de Les Luthiers, que lleva su *“inmenso amor”* hasta un fraternal sentido de amistad, para terminar con una furiosa enumeración de las cualidades físicas que le atormentan.

Por ello mismo, cada texto de canción puede, además, ser portador de diversas connotaciones, cultas, emocionales o de cualquier índole, según el nivel de decodificación en que se realice la escucha.”⁵⁴⁸

Virulo usa esa información para crear un bolero diferente en cuanto a discurso, que refiere a la anécdota y hace uso de las connotaciones contrarias, ya que, como autor, le gustan los boleros pero no puede componerlos porque *–dice–* es poseedor de una vida sin turbulencias.

Usualmente los boleros cuentan historias de amor y desamor de factura poética, con intención polisémica en muchas letras, cuya superposición de significados, tributarios o no [...] enriquecen al fenómeno de recepción y hacen de las letras de las canciones un amplísimo corpus para el análisis cultural.

Virulo se burla de la polisemia y, usando sus características, la utiliza para invertir los significados, ya que supone a los compositores de boleros como personas tristes, anuladas por la suerte, melancólicas constantes, receptoras de desgracias sentimentales, con un futuro incierto y dueños de un destino esquivo.

Mariano Muñoz-Hidalgo autor del artículo *“Bolero y modernismo: la canción como literatura popular”*, explica: “De los rasgos ostensibles del modernismo (cfr. D.E.L.A.L., 1995; Sánchez, op.cit.) Es posible extraer una continuidad relativa de sentido que incorpora al bolero como un discurso complementario de la sensibilidad modernista desde la cultura popular.”⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Mariano Muñoz-Hidalgo autor del artículo *“Bolero y modernismo: la canción como literatura popular”*. *Literatura y lingüística*, versión impresa ISSN 0716-5811, Lit. lingüíst. n.18 Santiago 2007. *Literatura y Lingüística* N° 18 ISSN 0716-5811 /pp. 101-120 http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100005&script=sci_arttext (Consulta: Junio 2012)

⁵⁴⁹ *Ibíd.*

En él enumera los puntos por los que le dan identidad como género musical y explica con estos el porqué el bolero es un rasgo de identidad de la música latinoamericana, los puntos son:

- 1) Actitud pagana
- 2) Actitud de pesimismo, pero colmada de colorido y musicalidad
- 3) Actitud creadora de horizontes referenciales nuevos en las literaturas: francesa, italiana, estadounidense e inglesa
- 4) Síntesis del romanticismo como actitud poética y el lujo como derroche
- 5) Orgullo americanista de proyección universal
- 6) Distancia con respecto al compromiso social o político
- 7) Exotismo como búsqueda de originalidad
- 8) Culto alcoholátrata (sic) que enumera el valor del alcohol como fuente de inspiración.
- 9) Determina al bolero como la forma como expresión predilecta del arte, gracias a la poética utilizada en sus letras y melodías.

Virulo, en el “Antibolero”, termina por construir una parodia irónica que satiriza el romanticismo excesivo, desde el conocimiento mismo de su composición, ya que su discurso no rompe el esquema pesimista del intérprete, pero utiliza la desgracia como elemento comprometedor de la felicidad.

Todos estos puntos quedan al desnudo en el “Antibolero”, ya que al ser puntos decadentes de inspiración, el autor no los sufre, y se queja de su suerte al ser tan feliz que no puede componer un bolero en toda la extensión de su desgracia.

El humor en torno al bolero, desde el punto de vista Virulo en esta canción, es comprendido por el escucha debido a que pertenece a la misma cultura.

Virulo recurre finalmente a desacralizar, con humor, esos puntos enumerados en el bolero, ya que utiliza la lógica de los contrarios y de ellos desprende una muestra de cómo el humor es inconforme y disidente, cómo el de su obra en general puede ser analítico, proveniente de los disgustos del habitante de Latinoamérica, pero propositivo en busca de explicar al mundo con humor.

Antibolero

Autor e Intérprete: Alejandro González —Virulo”

Solo, triste, trasnochado
Con la huella de un fracaso
Vengo a relatarle al mundo
La causa de mi penar

No lleno los requisitos
Para componer boleros
Y por eso mi despecho
Paso ahora a relatar

Mi madre nunca está sola
No está inválida ni enferma
Y por si esto fuera poco
Goza de buena salud

Mis amigos no me engañan
Y mi linda mujercita
No ha tratado con traiciones
De apagar mi juventud

Al perrito de mi casa
Lo he corrido muchas veces
Pero vuelve solidario
A traerme los diarios

En mi pueblo no hay ermita
Que buscar arrepentido
Y rezar por los pecados
Que yo nunca he cometido

Completando mis desgracias
Mi casa no es un cuartito
Me subieron el salario
Y hasta me felicitaron

Y si alguna vez sufrí
Y mi vida trastornaron
Las punzadas de las penas
Fue cuando me vacunaron

Para colmo soy abstemio
No he probado nunca el vino
Para ahogar en unas copas
Esta cruel felicidad

Y por eso mi tristeza
La consuelan los amigos
Pues para colmo de males
Yo no tengo ni enemigos

Quiero que me dejen solo
Que se me acabe el dinero
Me abandonen mis amigos
Me traicione mi mujer

Que hasta mi perro me ladre
Que me maldiga mi madre
Ser alcohólico y beber
Para poder componer

Virulo es el humor intelectual, el humor novedoso, el humor proveniente de las aulas universitarias. Virulo es el referente de la inconformidad, el disgusto profesional, el ánimo ilustrativo de lo no correcto que se puede corregir, aunque a él no le pertenezca corregirlo.

Virulo se ocupa de construir con una mirada ácida y desde un lenguaje extremadamente propio por su acento cubano, su formación socialista y su desarrollo académico, un humor provocador, que descubre al mundo desde la misma Isla, desde sus tiempos en la universidad.

Pero otra de sus etapas es la que lo distinguen como el cubano que descubre al mundo, el que ve con asombro otras culturas, el que parodia y al mismo tiempo el que se sustenta en la filosofía.

Virulo en ese contexto simplemente se oponía a la resignación de la vida, pues su discurso no era resignante, al contrario, siempre ha sido propositivo si se mira que en su caso, la denuncia no era tanto su fuerte, sino la exposición de lo que estaba mal.

Ironizar desde su natal Cuba y cuenta la historia desde la Cuba socialista con humor, además es el primero que se inserta en las cuestiones del sexo abiertamente, ya que sexo luego existo, es una obra que parodia las relaciones humanas, sin embargo, es intelectual, porque para comprender esta obra antes se debe haber conocido el sexo

Pudiera ser que con el paso del tiempo y el cambio de percepciones en la sociedad, suponer que este es un humor con fecha de caducidad por que los tiempos en los que surge, eran determinados por momentos históricos de confrontación directa.

Por ello mismo su obra está en constante renovación y ha sabido adaptarse al cambio de los tiempos históricos que vieron surgir a Virulo.

Se concluye este capítulo entonces con varias reflexiones del mismo Alejandro García "Virulo" sobre su humor y el papel de los humoristas:

La virtud principal que observo en los humoristas es la valentía para enfrentar problemas y situaciones que no encuentran cabida en otras expresiones artísticas. El humor tiene la maravillosa virtud de que a través de él se pueden decir cosas duras y fuertes que no serían admitidas en ninguna otra manifestación.⁵⁵⁰

Ante esto, no queda desligado de la problemática que existe actualmente en la construcción del humor, especialmente en Cuba:

«Entretanto, el gran defecto es ese mismo: se han quedado tan enganchados en la cotidianidad, en lo inmediato de los problemas nacionales, que han dejado en muchos casos de ser una expresión artística. Lo que más me preocupa es que el humor se convierta en una

⁵⁵⁰ Ibid.

maquinaria de denuncia, de confrontación, de crítica, y deje de ser una historia. Creo que no es válido que los humoristas se conviertan únicamente en críticos de la sociedad, sin arte. Porque es el arte lo que les da razón de ser.⁵⁵¹

Virulo en general desde su posición explica su preocupación por el humor en general: Lo que me preocupa es que los humoristas se paren hoy a decir cosas sin ningún arte.⁵⁵²

Creador de personajes, su obra es mayormente trascendente fuera de Cuba a partir de sus espectáculos en vivo y sus presentaciones en las universidades. Su obra en general critica el comportamiento humano, y al mismo tiempo mira al individuo como un ser social que gira de acuerdo a las circunstancias que lo rodean.

El lugar de Virulo como uno de los creadores del humor en la música latinoamericana, ha jugado un papel muy importante, puesto que reconoce las influencias que en él tuvo antes, por ejemplo Les Luthiers y la creación de su personaje Constantin Von Sauerkraut.

Constantin von Sauerkraut es una especie de alemán-austríaco, de esos que andan con una mochila viajando por el mundo, gente muy participativa, a la que todos identifican. Tiene mucho que ver con el Mastropiero, porque sin dudas Les Luthiers han sido, durante buena parte de mi vida, una guía, un norte... El de ellos es un humor universal, muy elaborado, muy inteligente, que a mí me gusta tremendamente. Los asumo no solo como influencia, sino como una brújula en mi vida artística. Somos muy amigos y hemos hecho cosas juntos. Nos conocemos hace muchos años, los quiero y los admiro extraordinariamente, y opino que son el mejor grupo de humor en el mundo.⁵⁵³

Virulo está consciente de la brecha generaciones entre quienes lo vieron cuando era joven y sus hijos, y el cómo ha trascendido su música a las generaciones que lo han visto.

El público es un misterio. La respuesta está en que una generación le transmitió a otra quién era yo, qué espectáculos hacía, y me imagino que muchos jóvenes van sin saber quién soy, porque sus padres les dijeron: - Vete a verlo, que era bueno lo que hacía-.⁵⁵⁴

Así el capítulo Virulo termina con sus propias palabras, exponiendo su filosofía de vida desde su visión artística, con su identidad cubana como es y su entrega a la creación humorística cultural.

Como práctica en la vida, generalmente no miro atrás. Sigo adelante... El rigor artístico está en subir al escenario con la responsabilidad de

⁵⁵¹ Ibíd.

⁵⁵² Ibíd.

⁵⁵³ Ibíd.

⁵⁵⁴ Ibíd.

comunicar lo que uno piensa. Creo que el humor es una expresión muy racional, muy intelectual, aunque se le tiende a subestimar.

Virulo entonces queda como es, la representación del humor intelectual en la música latinoamericana, el humor fino y pensante.

CONCLUSIONES

–Nuestra identidad muy probablemente esté relacionada con nuestro sentido del humor, con la ironía, con la vocación de tener una mirada humorística de cosas graves”. (Ricardo Darín⁵⁵⁵, actor y director de cine)

El humor latinoamericano en la música se maneja de manera inteligente y expresiva, irónica y sutil, y no desprecia en ningún momento, recurso alguno para poder darle sentido a sus creaciones a partir de su peculiar forma de ver la realidad. Posee historia y tiene argumentos suficientes para hacer reír, y demostrar que la identidad humorística está relacionada con la expresión de sus pueblos.

Como en el caso de los juegos de percepción irónica de Les Luthiers con sus personajes, dónde la dignidad puede convertirse en indignidad y al mismo tiempo mantenerse en el juego del humor, así es el caso de los hermanos Mastropiero, quienes - burlándose del parentesco- no terminan de enfrentar su destino y tratan de reconocerse a partir de sus diferencias: uno es mafioso y el otro es “músico de Les Luthiers” y cuestiona su calidad como tal. Estas diferencias los unen al final a través de un sentimiento mutuo, la indignación.

Los mellizos Mastropiero, Johann Sebastian y Harold sabían muy poco el uno del otro. Johann Sebastian tenía noticias de que su hermano pertenecía a la Mafia y éste conocía la música de Johann Sebastian... Ambos estaban indignadísimos.⁵⁵⁶

La idea de realizar un análisis comparativo es la de crear un parámetro del humor con respecto a otro tipo de estudios sociales; la de exponer la importancia del humor desde las diversas perspectivas de interpretación aquí estudiadas, Les Luthiers, Chava Flores y Virulo. Ellas muestran el poder discurso identitario –en el sentido de reflejo de las relaciones sociales y de incidencia sobre ellas- de la música humorística.

Históricamente pudiera parecer que el humor no toma en serio la realidad, pero hay que remitirse al contexto humorístico en Latinoamérica que, por su naturaleza crítica, ha sido tomado en muchas ocasiones como un arma para denunciar hechos, sinsabores e inconformidades sociales y humanas cotidianas, tal y como lo hace Virulo en la canción-parodia “Amor al primer ajejejo”⁵⁵⁷, con su clásico ritmo caribeño, que critica el vicio del alcohol y sus efectos “románticos”.

⁵⁵⁵ Dijo el intérprete en una rueda de prensa en Sao Paulo con motivo de la apertura de la quinta edición de la Muestra de Cine y Derechos Humanos en Suramérica.// El actor argentino Ricardo Darín considera que 'la vocación de tener una mirada humorística' sobre los asuntos graves es la seña de identidad del cine latinoamericano... // <http://actualidad.orange.es/cultura/ricardo-darin-crea-que-humor-es-sena-identidad-del-cine-america-latina.html> (Consulta: Mayo 2013)

⁵⁵⁶ Lazy Daisy (Hall music), Obra nº: 065, Espectáculos: Mastropiero que nunca, Los clásicos de Les Luthiers, Les Luthiers, grandes hitos, Discos: Mastropiero que nunca (V), Vídeos: Mastropiero que nunca, Les Luthiers, grandes hitos // <http://www1.icsi.berkeley.edu/~chema/luthiers/065.html> (Consulta: Mayo 2013)

⁵⁵⁷ “Esa Mujer” Historia basada en un cuento de extor Zumbado, escritor y humorista cubano- Virulo - Letra y Música - <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1563172> (Consulta: Mayo 2013) // presentación en TV “Entre amigos”: <http://www.youtube.com/watch?v=h9qt08evsWk> (Consulta: Mayo 2013)

Con su sonrisa lo dijo todo
aunque le faltaban cuatro dientes
en el amor vale el sentimiento
no hay que ponerse tan exigentes

(CORO)

esa mujer esa mujer
es una cosa de inaudita
que fea es que fea es
y el ron la pone bonita
esa mujer esa mujer
es una cosa de inaudita
que fea es que fea es
y el ron la pone bonita

El humor puede despertar la conciencia, y desde sus letras humorísticas puede referirse, desde la identidad propia de un pueblo, a un problema social específico, tal y como lo supone Chava Flores, cuando retrata la identidad de algunos personajes de su comunidad. Él utiliza, por ejemplo, la palabra, *manito*⁵⁵⁸, que quiere decir hermano (en son de que se estima a una persona) en el lenguaje coloquial del barrio. Con ella, Chava Flores expone la situación de un individuo poco educado pero al que aprecia, y busca a través de ella, cariñosamente, que él tome conciencia y cambie su actitud.

Manito, vivir en la ignorancia
debe ser grave delito.
Manito, la patria sí te ayuda
pero tú has otro poquito.

Manito, queremos verte unido
a lo mejor de nuestra gente.

Pregúntale a tu abuela
quien nunca fue a la escuela
si pudo separarse
del fogón y la cazuela

Tú tienes otra vida
edúcate y aspira
y escíbeme mañana
de perdida una novela.

Este trabajo debe ser un camino para construir otra ventana para mirar a las identidades colectivas, a la cultura latinoamericana. El relato humorístico presente en la música popular constituye un tema muy relevante que nos lleva a entender, desde un ángulo vital para la identidad colectiva –la risa– un aspecto nada despreciable de la vida de nuestras sociedades.

⁵⁵⁸ Manito, Autor: Chava Flores, Año: 1974, Flores, Chava, (Salvador Flores Rivera), El cancionero de Chava Flores; Ageléste, México, 2007.

Ahora es tiempo de comenzar a dar respuestas a las tres interrogantes que se plantearon de inicio:

1. ¿Existe una cultura humorística musical latinoamericana que simboliza la identidad urbano–popular de los pueblos Latinoamericanos?

En primer lugar debe indicarse que, de existir una identidad musical humorística latinoamericana del período 1950 a 2013, una parte de ella está plasmada en los orígenes de la Nueva Trova Latinoamericana, este movimiento musical que, en primer lugar, plasmó la identidad de un movimiento sociopolítico–cultural y, en segundo, dio voz a los grupos sociales desfavorecidos.

Los años 60 y 70 fueron de gran agitación política y social en el mundo, en general, y en América Latina, en particular. La Revolución Cubana; la matanza de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco, México; las dictaduras militares latinoamericanas, muchas de ellas solventadas por los EEUU en su lucha contra la expansión del comunismo en Latinoamérica; la elección de Salvador Allende -que rompió la tesis de que la izquierda solo podría tomar el poder por el fusil- y el posterior golpe de estado del general Pinochet; además del mayo francés del 68; el movimiento hippie y las marchas en San Francisco y Washington contra la guerra de Vietnam'. Son todos ellos algunos de los acontecimientos más significativos de aquellas décadas...

En este contexto, se forjó en nuestro continente un género musical denominado canción testimonial, canción revolucionaria o nueva canción latinoamericana.

Este movimiento musical se vio reforzado por la impronta de la Revolución Cubana y de las diferentes luchas sociales que tenían lugar en las naciones latinoamericanas, cuyos gobiernos atravesaban una creciente crisis económica. Este género musical se desarrolló como una manifestación dentro de un marco mayor de propuestas artísticas como la literatura, la pintura y las artes plásticas.⁵⁵⁹

No es que antes no existiera un movimiento musical que inundara las difusoras o el gusto de los latinoamericanos, pero el Tango era muy argentino y era representativo de un lugar muy lejano del mundo; la música ranchera, proveniente de México, se difundió por todo el mundo gracias a las películas que se sucedieron

⁵⁵⁹ Especial relevancia tuvo en Cuba el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) conformado durante los primeros años de la Revolución por músicos de primer nivel con el objetivo de investigar en el ámbito artístico musical y la creación de música para documentales y películas. De esta manera, se pretendía relanzar la música cubana fuera de los criterios del mercado (aunque también es cierto que funcionó como un órgano al servicio del castrismo, puesto que sus miembros difícilmente pudieron formular alguna crítica al régimen). Noel Nicola, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez son algunas de las figuras más notables de este proyecto musical que a la postre, dio origen a la nueva trova cubana. Blog: Naufragio Digital, Cine, cultura y literatura, Carlos Arturo Caballero Medina La canción social latinoamericana - La nueva trova cubana, <http://blog.pucp.edu.pe/item/41878/la-cancion-social-latinoamericana-la-nueva-trova-cubana> (Consulta: Mayo 2013)

durante la llamada época de oro del cine nacional mexicano, pero que sólo identificaba a un pueblo idealizado, ensoñador y aventurero, sin semejanza con la realidad, es decir a un estereotipo consumado de una región determinada, y el bolero que, nacido en Cuba, engrandeció el romance y el sentimiento, pero no el pensamiento confrontativo.

La nueva trova y la seducción de su mensaje de tintes revolucionarios y semi clandestinos pronto tuvieron repercusión en todos los campos de los países de la América continental que se unieron al movimiento.

La nueva trova cubana [por ejemplo] se convirtió en un movimiento musical con una propuesta artística y política que tomaría impulso a la luz de los acontecimientos sociales que sacudían a América Latina por aquellos años⁵⁶⁰... pero en Chile y Argentina hubo una recepción muy especial debido a la situación política que atravesaban ambos países: dictaduras militares, represión, crisis económica y un creciente rechazo de los sectores populares contra la política exterior estadounidense. Fuera de la isla, algunos músicos que cultivaron la nueva trova o géneros afines fueron perseguidos y/o exiliados (Víctor Jara fue torturado y asesinado en el Estadio Nacional de Chile durante los primeros días de la dictadura pinochetista). Los contenidos de las canciones adquirieron cada vez más un tono contestatario y testimonial y sirvieron para demostrar el rechazo que determinado sector de la sociedad sentía frente a la represión social. A pesar de esto, y salvando las características particulares de los compositores, en la mayoría de casos no se sacrificaba el gusto estético ante la protesta radical, algo que para muchos creadores es una conciliación difícil de realizar: era posible protestar y cantarle al amor de pareja, de hijo, de padres, a la patria y en fin, a cualquier tema sin renunciar a la estética.⁵⁶¹

De ahí que se fundara una corriente alterna que interpretaba y componía canciones humorísticas. No es que la propusieran como corriente; es que dentro del movimiento se dieron las oportunidades necesarias para que ésta se diera a conocer en sus diferentes estilos. De hecho el caso de Chava Flores es muy particular, porque, aunque él nació como cantante antes de esos años de efervescencia política, su discurso popular le permitió insertarse dentro de los ideales que se profesaban en ese momento.

⁵⁶⁰ Si bien mantuvo la esencia de la trova cubana de fines del siglo XIX, la nueva trova cubana se enriqueció con los aportes de la música contemporánea como el jazz, el feeling, así como de la música popular. Esto demuestra que los músicos del GESI no apelaron en ningún momento a reivindicaciones nacionalistas que desdeñaran aquello que se hacía fuera de la isla, incluso en los países donde el capitalismo dictaminara la valoración de la cultura de masas. (Un fenómeno análogo sucedía en los Estados Unidos con Bob Dylan y Joan Báez por mencionar dos nombres notables dentro de una gama mayor de artistas que dieron nuevo aliento a la música folk) Si bien mantuvo la esencia de la trova cubana de fines del siglo XIX, la nueva trova cubana se enriqueció con los aportes de la música contemporánea como el jazz, el feeling, así como de la música popular. Esto demuestra que los músicos del GESI no apelaron en ningún momento a reivindicaciones nacionalistas que desdeñaran aquello que se hacía fuera de la isla, incluso en los países donde el capitalismo dictaminara la valoración de la cultura de masas. Los ecos de la nueva trova cubana se dejaron sentir en toda Latinoamérica... Blog: Naugragio Digital, Cine, cultura y literatura, Carlos Arturo Caballero Medina La canción social latinoamericana - La nueva trova cubana, <http://blog.pucp.edu.pe/item/41878/la-cancion-social-latinoamericana-la-nueva-trova-cubana> (Consulta: Mayo 2013)

⁵⁶¹ Blog: Naugragio Digital, Cine, cultura y literatura, Carlos Arturo Caballero Medina La canción social latinoamericana - La nueva trova cubana, <http://blog.pucp.edu.pe/item/41878/la-cancion-social-latinoamericana-la-nueva-trova-cubana> (Consulta: Mayo 2013)

Gracias a esa estética particular que sostuvieron los cantantes de la nueva trova y a la difusión que obtuvieron por eventos tan significativos como los Juegos Olímpicos de 1968 en México y la propuesta de la Olimpiada Cultural, se pudo conocer a I Musicisti⁵⁶², antecesor de Les Luthiers. Posteriormente fueron llegando los más diversos cantautores que, inundados por el latinoamericanismo y la sucesiva fundación de peñas folklóricas⁵⁶³ creadas para que el público escuchara música latinoamericana, pronto dieron a conocer las propuestas de esta música particular. Ella, cargada de su muy particular discurso identitario, dio importancia a la música humorística y a sus exponentes, dotados de un muy particular pensamiento y filosofía.

Lo importante a resaltar... es que existen muchas y diversas formas de manifestación juvenil que van construyendo subculturas y contraculturas, que son dinámicas y flexibles, transitorias y permanentes; que no logran ser atrapadas en una fotografía, porque antes que el obturador vuelva a su posición de reposo ya se han movido y están en otros sitios⁵⁶⁴

Por eso el humor no es fácil de contextualizar o de definir, ya que está en movimiento continuo, y en todo momento se va incrustando en las diferentes culturas o subculturas. Éste es capaz de generar polémica, al insertarse en la contracultura y al simultáneamente mantener una identidad peculiar en la música latinoamericana, que abreva en el humor local de algún pueblo, en el humor gallego, en el humor cubano, en el humor argentino o en el humor mexicano, entre otros humorismos particulares, pensantes y puntillosos.

Esta es la respuesta entonces a la interrogante planteada: sí existe una cultura humorística en la música latinoamericana que refleja claramente parte de la identidad del subcontinente, traducida en el humor. Desde la perspectiva creativa y propuesta cultural de Chava Flores, Virulo y Les Luthiers esto es fácilmente comprobable. Ellos mantienen, en su obra, un discurso coherente que, a través de una obra artística muy relacionada con lo social, a peculiaridad, penetra y se mantiene en la memoria colectiva latinoamericana, con sus propios argumentos y protagonistas.

⁵⁶² I Musicisti siguió adelante. En 1968 viajó a México, para dar una serie de recitales en el marco de las Olimpiadas Culturales. No participaron en aquella gira Horacio López ni Raúl Puig, por motivos laborales. En el programa estaba incluida la ciudad de Monterrey. El primer día que se presentaron allí, con la intención de dar dos funciones, tuvieron un visitante inesperado: el obispo local. Ignorando su presencia, I Musicisti desarrolló su programa habitual, que incluía una cantata en elogio de las píldoras anticonceptivas. Después del debut, se enteraron de que el obispo se retiró en medio de la función, tras dejar claro que, en su opinión, I Musicisti era un grupo "sacrilego". El representante mexicano del grupo les sugirió que tal vez fuera mejor suspender todo. "Entonces nos escapamos. Cargamos todo y nos fuimos", recuerda Schussheim. // http://www.lesluthiers.com/musicisti/historia_corta.htm (Consulta: Mayo 2013)

⁵⁶³ Peña folclórica: se denomina de esta manera a ciertos eventos musicales en los que participan diversos cantantes, poetas, cuerpos de baile y orquestas folclóricas, que presentan sus obras en recintos pequeños, ante un público sentado en mesas iluminadas por velas, donde frecuentemente se consume "vino navegado" y "empanadas". A veces, personas del público son invitadas a participar espontánea e improvisadamente con algún número artístico. Las peñas son organizadas frecuentemente por organizaciones sociales, políticas, gremiales y estudiantiles para reunir fondos o para solidarizar con alguna persona o causa... -Muy difundidas en el continente latinoamericano y de particular popularidad en Chile, Argentina y México, entre otros- La denominación Peña, tiene raíz en el lenguaje mapudungun de los pueblos indígenas mapuche, que usaban la palabra peñalolén, para referirse a una "reunión entre hermanos". Fuente(s): <http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090711161826AARAMoH> (Consulta: Mayo 2013)

⁵⁶⁴ Duarte, Claudio, El potencial de su diversidad. En libro *Juventudes de Chile*. Lom Ediciones. Santiago de Chile, 2005 en *Las peñas folklóricas en Chile (1973 -1986). El refugio cultural y político para la disidencia Aletheia*, vol. 1, número 2, mayo 2011. ISSN 1853-3701, Sandra Molina, UNLP/MHyM, La Plata, Argentina, 2010, Revista de la maestría en historia y memoria de la Fahce, <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/las-penas-folkloricas-en-chile-1973-1986.-el-refugio-cultural-y-politico-para-la-disidencia> (Consulta: Mayo 2013)

2. Debido a las particularidades de nuestro discurso cultural e identitario, ¿nos reímos los latinoamericanos, a través de la música humorística, de cosas de las que nadie más se ríe?

Ante los hechos sociales sí, porque las situaciones vividas en los países latinoamericanos a partir de la segunda mitad del siglo XX y los cambios sociopolíticos que se van dando al alba del siglo XXI siguen poniendo en el escenario una serie de hechos que han sido vividos en esta parte del mundo, a través del lente de nuestra propia historia y de nuestra cultura. Pero también del engarzamiento de éstas con las particularidades de nuestra desigual y accidentada entrada a la modernidad -tan marcada por el colonialismo interno y la dependencia económica; un proceso aún no concluido y que, a pesar de ello, está ya dando paso a otro momento histórico, la globalización, aderezada de las reivindicaciones del reconocimiento de la multiculturalidad y la pluriétnicidad.

En este período hemos pasado por las políticas del Estado de bienestar, por el fracaso de la sustitución de impostaciones, por las dictaduras militares, por los experimentos de democracias cristianas socialdemocracias, por los avatares naturales -terremotos, huracanes, incendios, inundaciones, explosiones volcánicas- y por último, por esta globalización que nos beneficia y nos agrede simultánea y contradictoriamente.

Quizás el latinoamericano no se piensa como tal, sino más a través de su identidad nacional o étnica o local. Si se trata de identidad particular, el argentino piensa como argentino, el mexicano como mexicano y el cubano como cubano, pero un punto de confluencia sí los hace reírse, en común, de cosas que en otros pueblos quizás no provoquen risa. Una simple muestra de ello se dio alrededor del año 2010, en el que la mayoría de los países latinoamericanos celebraron los bicentenarios de sus respectivas independencias; cosa que fue aprovechada, con muchos tintes humorísticos, para reconocerse como un subcontinente cuya identidad de origen le hace reconocerse desde una historia precolombina y/o colonial y/o moderna y posmoderna común, de una lucha libertaria y la necesidad de irse compenetrando -a pesar de las diferencias entre kirchnerismos, lulismos, chavismos y priísmos- en un bloque único.

Las diferencias culturales entre los pueblos son superadas cuando se habla de manifestaciones artísticas y, en el caso de la música, desde la música regional hasta la popular, siempre hay un reconocimiento que se trasluce, y convierte en palabras situaciones particulares de un subcontinente que sabe reírse sobre todo de sí mismo.

3. ¿Les Luthiers, Chava Flores y Virulo responden a este esquema de expresión cultural?

Sí, porque a lo largo de la investigación se ha podido definir que su identidad, más que nacional, es artística y cultural y parte y termina en el humor. Sí se ríen y se determinan como oriundos de sus países y de sus ciudades y de sus clases sociales de origen, pero también son capaces de identificarse, en sus letras o en sus ritmos, con los de otros países e incorporarlos a su obra.

El esquema cultural pudiera parecer disímbolo por surgimiento: Chava Flores desde lo popular, Les Luthiers y Virulo desde las universidades. Pero ese mismo punto marca un círculo que cubre la visión identitaria latinoamericana, ya que recorren espacios que sólo la observación aguda de la sociedad es capaz de detectar.

Por lo tanto, los sujetos son agentes activos en la construcción continua y permanente de las representaciones y de los referentes que aluden a los diversos espacios de nuestra vida diaria, especialmente el identitario... se insertan en una de las funciones sociales más comunes del humor, la de crear identidad social y crear o no lazos de solidaridad.⁵⁶⁵

Una vez respondidas estas interrogantes, es tiempo de recordar el por qué se decidió estudiar la obra de tres grandes representantes del humor en la música humorística latinoamericana: Les Luthiers de Argentina, Chava Flores de México y Virulo de Cuba.

Uno de los puntos neurálgicos de esta decisión es que son los referentes ideales para defender la importancia del estudio del humor desde una perspectiva social y cultural.

Los objetivos planteados entonces para esta investigación fueron:

- a) Argumentar a favor de la viabilidad y a la importancia de estudiar el humor en la cultura popular latinoamericana, considerándolo una parte fundamental de la identidad colectiva del subcontinente, e intentar contribuir a fomentar otros estudios sobre el tema e integrar al humor como objeto de estudio en Latinoamérica.

El humor en la cultura popular latinoamericana, estudiado desde el ámbito de la música, es sólo un pretexto para exponer que se le puede considerar seriamente poner como objeto de estudio. No sólo la tragedia inherente a la problemática social constituye un tema necesario de estudio en nuestras naciones; el humor también lo es.

Lo es desde la perspectiva de los estudios de identidad y de cultura, todo ese universo de representaciones simbólicas sin el cual no se puede entender a una sociedad.

⁵⁶⁵Luisa Martínez García, La contribución del humor, de la comedia de situación, a la identidad cultural catalana, Comunicación y Sociedad, Universidad de Navarra, Facultad de comunicación, http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=35#C03 (Consulta: Mayo 2013)

Estudiar el humor es ingresar a la dinámica de la creación de su autor, y comprender y analizar el contexto de identificación y de expresión de la misma en el que él se sitúa.

El humor plantea su viabilidad como objeto de estudio por la forma en la que presenta a los personajes que parodia, y utiliza y realza el lenguaje –elemento identitario por excelencia- del sujeto protagonista del resorte humorístico. Al hacerlo incide en el mundo de quien simbólicamente representa, y le da a éste una oportunidad para reírse de sí mismo, sin sentirse ofendido. Por eso el humor que está presente en la música latinoamericana es socialmente trascendente.

El humor traduce una identidad colectiva referencial, y por ello se ve complementado por las incrustaciones que construyen su relato, manejan la situación de su discurso y se presenta como una manifestación en cualquier nivel social.

La idea colateral de este proyecto es demostrar la viabilidad de estudiar el tema del humor dese campos de estudio menos tradicionales y menos explorados. En el caso del humor, los estudios Latinoamericanos pueden encontrar la convergencia de muchos de sus temas tradicionales, gracias a que existen argumentos y bases suficientes a nivel bibliográfico, cibergráfico, hemerográfico, documental e investigaciones en diversas universidades iberoamericanas sobre el tema. Ellas constituyen un corpus de conocimiento del humor como elemento fundamental de nuestro lenguaje.

b) Mostrar cómo aquellas manifestaciones de la cultura popular latinoamericana que se construyen en torno al humor expresan y aderezan contextos políticos, sociales y culturales nacionales y latinoamericanos.

Conceptualmente, la identidad es "el núcleo de cada cultura. Es el modo de ser particular, la propia y singular modulación de las variantes universales de cada cultura en el eje del tiempo y en la dimensión del espacio"⁵⁶⁶.

La identidad debe tomarse como un todo social, dónde se desarrollan las particularidades sociales de cada pueblo y en cada época. De hecho la identidad es la cultura de cada sociedad, situada en el tiempo y en el espacio.

Como se ha visto a lo largo del trabajo y en la respuesta de las interrogantes, este objetivo se determinó para definir la época de surgimiento de este movimiento a partir de la segunda mitad del siglo XX. Este momento representa en Latinoamérica la modificación del pensamiento y la conceptualización de otra realidad posible, surgida a partir de las inconformidades sociales y de las distintas opciones que fueron pensadas para superarlas.

⁵⁶⁶ Cuevas, Hernán; Cultura e Identidad en América Latina; Instituto Chileno de Estudios Humanísticos, Santiago, 1995.

Las manifestaciones del discurso socio político de los años sesentas y setentas permitieron fundar nuevas o reelaboradas identidades culturales comunes al subcontinente. Manifestaciones emanadas de las ideas de cómo modificar al Estado, de cómo enfrentarse a los grandes monopolios y de cómo cambiar el curso que parecía inalterable en la realidad latinoamericana, viviendo bajo la tutela y la opresión imperialismo material e ideológico emanado de los Estados Unidos.

El cambio de paradigmas infundió en la juventud un ánimo de tomar en sus manos su destino y enfrentar al orden establecido, lo cual creó, desde la mirada de la cultura, en el ámbito musical de los jóvenes trovadores, nuevas identidades que *promovieron una importante resistencia juvenil en contra de la represión, el impacto y la derrota histórica.*⁵⁶⁷

Dice Alain Touraine que *“la identidad se consolidó en relación con el otro, en construcción de un proyecto que modificase la realidad social”*,⁵⁶⁸ y el humor permitió parodiar precisamente el cómo se fue desarrollando esa realidad; mostrar cómo aquellas manifestaciones de la cultura popular latinoamericana se fueron construyendo en torno al humor, gracias a la identificación de sus contextos políticos, sociales y culturales nacionales a partir de sus identidades culturales comunes.

- c) Describir cómo el humor mexicano, argentino y cubano de una época específica (la segunda mitad del Siglo XX) y manifiesto en la obra de Les Luthiers, Chava Flores y Virulo es un humor traducible y entendible desde su identidad para toda Latinoamérica.

En los capítulos tratados a lo largo de la investigación ha quedado demostrado que, ante cualquier cuestionamiento, el humor en general tiene resortes y detonadores particulares que no en todos los casos provocan la risa, ya sea por cuestiones culturales o sociales. Afortunadamente, en el momento en que surgieron estas expresiones no se vivía bajo la idea de “lo políticamente correcto” y no había tantas limitantes para crear el humor; es decir, no había comisiones que estuvieran a la casa de las expresiones populares, para convertirlas en cuestiones discriminatorias, de género, de etnia o “raza” o de posición social.

Explico: durante toda la vida se pudo hacer, libremente, chistes sobre los defectos humanos y sobre las ideas y pensamiento: al gordo se le podía analogar con algún animal de dimensiones redondas con la intención de hacer reír; al tipo que tenía la nariz prominente se le podía parodiar precisamente por esa peculiaridad física, y no se diga del limitado por cuestiones físicas -cojos, mancos, ciegos o mudos; para seguir, las cuestiones de género aún no eran ofensivas. Las mujeres podían ser

⁵⁶⁷ Las peñas folklóricas en Chile (1973 -1986). El refugio cultural y político para la disidencia Aletheia, vol. 1, número 2, mayo 2011. ISSN 1853-3701, Sandra Molina, UNLP/MHyM, La Plata, Argentina, 2010, Revista de la maestría en historia y memoria de la Fahce, <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/las-penas-folkloricas-en-chile-1973-1986.-el-refugio-cultural-y-politico-para-la-disidencia> (Consulta: Mayo 2013)

⁵⁶⁸ Alain Touraine: Lex deux faces de l'identité. En Tap, Pierre: Identités collectives et changements sociaux. (Toulouse, 1986). Citado en Pedro Milos: Los movimientos sociales de abril de 1957 en Chile. Un ejercicio de confrontación de fuentes” (Tesis inédita de doctorado en Ciencias Históricas, Universidad Católica de Lovaina). Lovaina, 1996.

descuidadas en su apariencia y se les podía decir feos sin estar expuesto a ser denunciado por agresivo y discriminador. Y no se diga del color, porque la palabra "negro", era un simple detonante de identificación, tanto como amarillo para el oriental. Si no, pregunten en el cono sur. En Argentina mencionar a alguien como "negro" es porque su color de cabello es de ese tono; en México decirle "pelado" a una persona es significar que es un individuo grosero y de muy poca educación; en Argentina, nuevamente, "pelado" quiere decir que está con un corte de cabello a rapa: Pero si decimos "pelón", en algunas otras naciones tiene una connotación sexual.

Sin embargo, salvando esas peculiaridades, el humor en la música latinoamericana supera esas diferencias y, precisamente por medio del idioma, logra reconocerse por las semejanzas que tienen los mismos pueblos; las cotidianidades de la vida y los ritmos que hacen que el humor suene entendible para todos los oídos latinoamericanos.

A pesar de las diferencias sociales de cada país, el humor latinoamericano se identifica y se entiende gracias a las semejanzas creativas que utilizan sus autores, la parodia y la ironía y la capacidad de afrontar las circunstancias de sus personajes. Todos éstos son los elementos que unifican su identidad como un pueblo que sabe reír.

Parece que es posible afirmar, habiendo ya recorrido el camino de la investigación y de la reconstrucción de la información en ella recabada, que los objetivos trazados en la introducción fueron alcanzados y se complementan con los siguientes puntos:

- El estudiar el humor como elemento cultural por excelencia inaugura una nueva visión de los estudios latinoamericanos vistos desde el terreno de la identidad
- Se confirma la viabilidad de que el humor sea objeto de estudio de la cultura popular, dado que es un vehículo idóneo para emitir mensajes simbólicos y que las vías por medio de las cuales en general se comunica le otorgan un papel identitario como relator de los sucesos de la sociedad.
- El humor, hablado en la lengua mayoritaria de Latinoamérica, es uno de los elementos de mayor expresividad cultural del subcontinente y, adherido a la música popular, se convierte en importante símbolo identitario de una franja de tiempo y del espacio social tanto del país en el que fue creado como de las otras nacionalidades latinoamericanas.
- Ello puede abrir la puerta a fundamentar otros estudios sobre el tema, e integrar al humor en Latinoamérica como objeto de estudio.

En el caso de la obra de Les Luthiers, Chava Flores y Virulo, dos son los vehículos culturales centrales del humor:

- El primero es el lenguaje español utilizado, aderezado de modismos locales. Este lenguaje combina sentidos y significados que revelan a la sociedad en la que es creado, a la cultura popular de las grandes urbes de tres países latinoamericanos - Argentina, México y Cuba-, situada en un espacio histórico determinado que es fundamentalmente el de la segunda mitad del Siglo XX, aunque extendida en algunos casos hasta nuestros días. Vimos así como las expresiones lingüísticas urbano-populares locales –el caló entre ellas- simbolizan, expresan, la vida de distintos pueblos del subcontinente, gracias a la identidad que comparten como pueblos latinoamericanos.
- El segundo es la música popular latinoamericana, aderezada por sus diversos ritmos y estilos de letras correspondientes. Vimos así cómo boleros, zambas y sambas, tangos, cumbias, sones, rumbas, corridos, etc., simbolizan, expresan, el sentir y la tradición y costumbre musical de distintos pueblos del subcontinente. Pero también traducen la forma en la que cada uno de esos ritmos es comprensible y asimilable y adoptable por los demás pueblos latinoamericanos. Como claro ejemplo de ello está la música ranchera mexicana a la que el cantautor mexicano Chava Flores acude sistemáticamente –es el ritmo de canciones suyas como –El gato viudo”-, pero que también es vehículo expresivo de Les Luthiers en su –Serenata Mariachi” y de Alejandro González Virulo, en su canción –El charro Chaparro”.

Estos ritmos aportados por la cultura popular latinoamericana y que determinaron los gustos musicales de grandes mayorías a lo largo siglo XX, han quedado grabados en la memoria colectiva y aún siguen siendo recordados por las nuevas generaciones de escuchas que los redescubren.

Por esa razón el análisis realizado en las páginas de esta tesis ha llegado a la conclusión de que el humor no es solamente un atributo positivo de algunas de las canciones compuestas por algunos de los autores de la música popular urbana latinoamericana, sino que, a través de él, se ve claramente la construcción de visiones analíticas, críticas y satíricas de la sociedad latinoamericana en la que estos autores nacieron y viven.

Quisiera dedicar ahora un momento a retrasar el recorrido del texto de este trabajo:

Tras dos capítulos de carácter teórico que conformaron la primera parte de esta tesis, dónde se explica el por qué abordar el tema desde la identidad y el humor, se pudo dirigir la investigación hacia las referencias del marco histórico abordadas en la segunda parte.

En el Capítulo III entonces se ubicó el marco histórico del movimiento de la Nueva Trova y los orígenes sociales de este periodo. Aquí se situó a las corrientes de la música popular latinoamericana en las que nuestros tres personajes de estudio

pueden ser enmarcados, con sus principales ritmos, letras y tendencias; cada uno de ellos proveniente de un país e incluso de regiones específicas dentro de un país, pero que han sido exportados hacia el gusto de la música y de las letras de los demás países de Latinoamérica.

Seguimos, en los capítulos subsiguientes, con nuestros tres personajes. Dedicamos el Capítulo IV a Les Luthiers, todo un fenómeno en la creación cultural humorística del subcontinente: un fenómeno producto de un grupo de varones surgidos en general en Buenos Aires a mediados del Siglo XX; hijos de una identidad compuesta por las migraciones varias, generalmente europeas, que han poblado a la Argentina –la italiana, la española, la judía, la alemana, etc.-, haciéndola un mosaico cultural. En él se mezcla el sentido del humor de diversos orígenes, fundido en una amalgama humorística argentinizada, producto de una clase media bastante educada desde el punto de vista escolar, de la que salieron estos artistas que en general cuentan, además, con una formación profesional o semi-profesional en el campo de la música clásica. Les Luthiers son una combinación de talentos musicales, imaginativos, creativos que, desde una plataforma identitaria argentina y porteña, decidieron poner su formación –cultura” y su multiculturalidad de origen al servicio de una noble, no formal, original y útil causa: el humor. Un humor altamente ingenioso y pensante, dedicado a la parodia y a la ironía, y que, haciendo acopio de una multiplicidad de elementos tanto considerados –cultos” y occidentales –Johan Sebastian Mastropiero y las cantatas y óperas, por sólo mencionar pocos ejemplos-, como populares y hasta rupestres –los tangos y las chacareras o zambas o cumbias o rumbas- se ha vuelto ingrediente indispensable de la risa, en un mundo capaz de reconocerse a sí mismo en ella y en las situaciones que la generan.

Si de reconocer se trata, entonces es el momento de reconocer a Chava Flores, quien en una obra general retoma a los personajes que definen la identidad urbana de la ciudad de México de una época específica y que han trascendido a su tiempo, Chava Flores los ha convertido en actores intemporales y actuales, para jalarlos desde la intimidad de su universo constituido por las viejas vecindades de la capital al presente. Estos personajes, venidos de las migraciones del interior de la república que constituyeron universos disímbolos mimetizados dentro de esas casas, son transmutaron por Flores de personas a personajes pintorescos. Algunos entrañables y veraces los otros. El cantautor supo conservar su lenguaje, su textura y su color en cada canción que, dentro del retrato, lleva lo mismo sátira, crítica e ironía. Presenta la realidad que hace que el escucha se reconozca en ella cuando oye las interpretaciones de Chava Flores. Hasta hoy en día se nota la influencia cultural de su obra en todo un pueblo que sigue conservando algunos de esos elementos, y sus canciones son aceptadas en otros lugares de la república mexicana e incluso en otros países de América Latina.

Si se habla de los legados de Cuba al mundo, se puede hablar de una serie interminable de aportaciones culturales que, tal vez por su condición histórica de ser en este momento el único país de claro corte socialista en América Latina, no han sido difundido ampliamente de forma mercadológica. Sobre todo porque la trascendencia de muchos de sus autores e intérpretes post-revolucionarios quedó opacada porque la

industria discográfica dominante los considera parte de la maquinaria propagandística del régimen cubano.

Lo que sucedió es que estos compositores viajaban auspiciados por el Gobierno cubano a diversos eventos en el mundo, sobre todo en los países de Europa Oriental, donde participaban en festivales organizados por universidades, sindicatos, gremios laborales, centros estudiantiles, etc., en los que estos músicos cubanos podían expresar con "libertad" sus creaciones⁵⁶⁹.

Aún pese a sostenerse como un elemento propagandístico, estos autores llevaron su canto convencidos de lo que creían, de sus ideales, de sus pensamientos y de su identidad, y aportando en su momento ideas e ideales que difundieron una forma de ver al mundo.

Entre esas aportaciones se encuentra el humor en la música cubana. Tras la investigación de base para este trabajo de tesis se encontró que la música humorística de la Isla tiene más de cien años de tradición, y que involucra la parodia y la sátira de un doble sentido lleno de connotaciones sexuales, no vulgares pero sí picarescas y costumbristas, para criticar situaciones que ponen a la luz las formas en las que el habitante de la Habana se ríe de sí mismo y del mundo.

En el capítulo VI se trata a un personaje surgido de La Habana, cuyo humor inteligente se manifiesta a través del disgusto y su forma muy particular de ver al mundo. Intelectual y provocativo es Alejandro García Villalón, "Virulo", cuya obra no está peleada con la intelectualidad, pero sí cuestiona el discurso de esta última e invita a la reflexión.

De ese humor que se reproduce acompañado por ritmos caribeños está lleno el lenguaje mordaz y puntual, las letras y la filosofía de las canciones de "Virulo". Él narra la realidad como la ve, con los ojos de un cubano que habita el mundo y, en especial Latinoamérica. Describe la cotidianeidad y su filosofía lleva a entender que su humor no ha sido particularmente nacionalista, sino meramente personal.

Virulo lo mismo hace una canción romántica, aniquiladora por su crudeza, que una canción que toma un pensamiento simple para construir una idea maravillosamente contada desde la sátira. Irónico, paródico, estricto en su crítica, Virulo se inserta como un creador de la música humorística latinoamericana correspondiente a su propia identidad, no de izquierda, no de derecha, simplemente musical.

⁵⁶⁹ Blog: Naugragio Digital, Cine, cultura y literatura, Carlos Arturo Caballero Medina La canción social latinoamericana - La nueva trova cubana, <http://blog.pucp.edu.pe/item/41878/la-cancion-social-latinoamericana-la-nueva-trova-cubana> (Consulta: Mayo 2013)

Así podemos dar cuenta entonces de la validación de las hipótesis de la siguiente manera:

1. El humor es un elemento de la identidad latinoamericana de primordial importancia en la creación artística popular y, como todo elemento cultural, constituye una representación simbólica de la vida social, que a la vez contribuye a reproducirla o a transformarla.
2. El humor de Les Luthiers, Chava Flores y Virulo es producto de la identidad de su tiempo histórico y de su respectiva sociedad, y sus letras reflejan los momentos histórico-sociales de la cultura urbano-popular de la parte de Latinoamérica en la que les tocó nacer y/o vivir. Sin embargo, independientemente de ellos y de los diferentes modismos del lenguaje humorístico de cada país latinoamericano en el que surgieron, su obra ha salido de las fronteras nacionales de sus países de origen para tornarse transfronteriza y se ha vuelto significativa en otras latitudes latinoamericanas. Incluso, en algunos casos o para algunas de sus obras, en otras latitudes fundamentalmente de habla hispana o portuguesa.
3. La música humorística latinoamericana representada por Chava Flores, Les Luthiers y Virulo ha quedado grabada en la memoria cultural colectiva de América Latina gracias a la identidad humorística que fueron capaces de desarrollar en sus obras, y que gracias a eso, las nuevas generaciones de escuchas o la heredan o la redescubren, pero por lo pronto parecen adoptarla con risas y con reflexión una y otra vez, considerándola muy disfrutable, con su lenguaje genuino y picante y con sus ritmos contagiosos.

Después de todo este trabajo de investigación, podría definirse que el problema inherente a abordar el humor en los estudios de identidad y en otras disciplinas es el tipo y el grado de interpretación que se le pueda dar al tema. Baste recordar que aún hoy muchos de los estudios sobre Latinoamérica y, en especial, sobre la cultura del continente, han sido hechos por visiones tan lejanas y disímolas como las europeas o las orientales. Y eso pueda influir en la manera en la que se aborda el estudio del humor, ya que esto, en ocasiones, crea interpretaciones erróneas sobre cualquier tema.

El humor debe ser tomado en cuenta como objeto de estudio y hay que dejar de verlo como algo trivial, ya que la capacidad para construir un estudio de identidad con carácter interpretativo es perfectamente validada por sus resultados. Si hasta un premio Nobel de Literatura es capaz de entender que la interpretación de la identidad se da a partir de quién la desarrolle, entonces deberán tomarse con mayor seriedad las propuestas de estudio del humorismo.

Gabriel García Márquez, en el discurso de aceptación del Premio Nobel, ha mencionado la dificultad de la búsqueda de identidad del pueblo latinoamericano, indicando mayormente, como causa principal, los métodos interpretativos: «La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos

cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios” (Márquez 1982)⁵⁷⁰.

Tal vez pudiera quedar un punto suelto sobre la obra de los autores estudiados. Antes de concluir es pertinente por lo tanto mencionarlo. Se trata de la discografía, la videografía, la bibliografía y la hemerografía sobre la obra de los autores. La obra de ellos es tan extensa que tendría que hacerse un trabajo independiente para cada uno de ellos, lo que llevaría a hacer mención de su trabajo completo. De hecho, bien puede decirse que cada uno de los autores aquí estudiados es digno de una tesis entera, Y eso si se quiere hacer un trabajo expositivo, porque si se pretende realizar un trabajo analítico podrían escribirse varios tomos sobre cada uno de ellos.

Las discografías y videografías pueden consultarse libremente en las páginas oficiales de internet que se referencian a lo largo del trabajo. En las páginas anteriores se encuentran páginas oficiales y no tan oficiales, ya que tratamos de agotar las fuentes de consulta, con el afán de tener la información más veraz. Asimismo, todo el trabajo se ha documentado con fuentes de diversas universidades del mundo sin dejar de lado las fuentes tradicionales: bibliotecas, entrevistas y todos los acervos que alimentan una investigación como ésta.

Los tres autores estudiados trabajan una música popular humorística en Latinoamérica, poniendo en escena la identidad ante un público expectante, dispuesto a ser favorablemente sorprendido, y en general sí lo es. Eso prueba que el estudio del humor, al menos en Latinoamérica, puede ser abordado en estudios que estén a la de estudios como los de género, los sociales, los políticos, los étnicos, entre otros.

Este trabajo *Sonamos pese a todo”, el humor en la música latinoamericana, análisis de los casos: Les Luthiers, Chava flores y Virulo* está hecho pensando en quien esté dispuesto, en la academia, a romper esquemas y a encontrar los caminos apropiados para hacerlo.

Les Luthiers, Chava Flores y Virulo, son tan sólo una muestra de todos aquellos que, a través de la música, han concebido una herramienta crítica armada sobre todo de risa, por lo que se han insertado en el gusto del público que los descubre una y otra vez; tanto el público que les es fiel desde hace mucho como el que los descubre por primera vez.

Espero que los lectores lleguen a la conclusión, a la que yo he llegado hace ya algunos años, de que el humor tiene un valor social enorme. Tanto que trasciende históricamente hablando. La risa no es una mueca sin sentido, algo banal, sino toda una filosofía de vida y de comunicación que es capaz de aglutinar a toda una época o a más de una generación.

⁵⁷⁰ Márquez, Gabriel García: *—La soledad de América Latina.*” Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982.

Espero también que concuerden conmigo, en que debe ampliarse el campo de estudio del humor y que consideren que este trabajo ha sido un aporte en esa dirección, desde una perspectiva latinoamericanista.

El tema, para mí, es apasionante, y creo que se pueden abrir posteriormente otras líneas de investigación sobre él. Hay una infinidad de posibilidades de análisis sobre el tema del humor, del cual este trabajo es solo una muestra.

Así que, como si fuera un concierto, esto no termina aquí. Continúa todos los días con cada persona que vuelve a escuchar las canciones y las obras de Chava Flores, Virulo y Les Luthiers.

*Aquí se invierte la función de la risa,
se la eleva a arte,
se le abren las puertas del mundo de los doctos,
se la convierte en objeto de filosofía,
y de páfida teología*

Guillermo de Baskerville
El Nombre de la Rosa
(Umberto Eco, 1994, p. 447)

BIBLIOGRAFÍA

- Abecasis, Alberto, La Chacarera Bien Mensurada, Universidad Nacional Rio Cuarto, Córdoba, Argentina, 2004
- Adamovsky, Ezequiel; *Historia de la clase media argentina*; 1ra ed. Buenos Aires, Planeta 2009
- Alonso, Luís E. et.al .Pierre Bourdieu, Las Herramientas Del Sociólogo. Fundamentos. España.2004.
- Altamirano, Carlos (director). Términos Críticos De Sociología De La Cultura. Paidós. Buenos Aires. 2002.
- Álvarez Espino, Romualdo y Antonio de Góngora y Fenández; *Elementos de Literatura filosófica, preceptiva e histórico-crítica, con aplicación a la española*, 2 vols., Cádiz, Impr. De la Revista Médica, 1870.
- Anderson, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1954
- Arango Pinto, Luis Gabriel, El cine de Luis de Alba; México, UNAM - FCP y S [Tesis de Maestría en comunicación] (2001)
- Araya, Enrique, La luna era mi Tierra; Planeta chilena, Santiago de Chile, 1990.
- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974.
- Arkady Averchenko, El abogado y otros cuentos (cuentos).
- Arreola, Juan José, La palabra Educación; SEP-setentas Diana, México, 1979.
- Arteaga, José; *Música del Caribe*. Editorial Voluntad, Bogotá, 1994
- Auborim, Élie; *Technique et psychologie du comique* (Técnica y psicología del cómico) 1948
- Auyero, Javier en Wacqant, Loïc *Parias Urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del Milenio*, "Introducción", Buenos Aires, Manantial, 2001.
- Averintsev, S. S., Makhlin V. L., Ryklin M., Bajtín M. M. y Tatiana Bubnova (ed.), En torno a la cultura popular de la risa, Barcelona, Anthropos /Fundación Cultura Eduardo Cohen, 2000. Averintsev, S., -Bajtín, la risa, la cultura cristiana"
- Baena Paz, Guillermina, Cómo desarrollar la inteligencia emocional infantil: Guía para padres y maestros; México, Trillas (2002)
- Baena Paz, Guillermina, El análisis – Técnicas para enseñar a pensar e investigar; México, editores mexicanos unidos S. A. (2001)
- Baena Paz, Guillermina, El discurso periodístico – Los géneros periodísticos hacia el siguiente milenio; México, Trillas (1999)
- Bajtín, Mijail, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*; Alianza editorial 1994
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1989.
- Barthes, Roland y otros; *Análisis estructural del relato*; México, Premia editores, Colección *La Red de Jonás*, 1991.
- Bataille, Georges; *El Erotismo*; Tusquets Editores 1997
- *Baudelaire, Charles; De Mi Corazón al Desnudo; Editorial Aguilar; México 1961; 1º edición (Traducción de Nydia Lamarque) en <http://www.lamaquinadel tiempo.com/Baudelaire/micorazon.htm>*
- Baudelaire, Charles; *Lo Cómico y la Caricatura*
- Baudrillard, Jean; *El Intercambio Simbólico y la Muerte*; Monte Ávila editores 1976
- Bazán Bofill, Rodrigo; *Y si vivo cien años...* Antología del bolero en México, FCE, México, 2001
- Benet Casablanca, Domingo, El humor en la música. Broma parodia e ironía; Edition Reichenberger, Colección De Música, 403 páginas <http://www.opusmusica.com/022/humor.html> (2010)

- Benveniste, Emile, Problemas de Lingüística General I, México, Siglo XXI, 1971.
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas, La construcción social de la realidad; Buenos Aires, Amorrortu (2001)
- Bergson, Henri, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- Bergson, Henri; *La Risa*; Editorial Porrúa 1984
- Beristáin, Helena, Análisis Estructural del Relato Literario; Teoría y práctica, México, D. F. UNAM (1982)
- Beristáin, Helena, Diccionario de retórica y poética; Porrúa, México 2003
- Berman, Sabina/ Jiménez, Lucina, Democracia cultural, una conversación a cuatro manos; FCE, México, 2006.
- Bigsby, C. W. E. "Approaches to Popular Culture", Edward Arnold (Publishers) Ltd. Londres 1982, FCE, Edición en español.
- Bolleme, G. Significados culturales de lo "popular"; Grijalbo. México. 1990.
- Bombi, A. Carreras, J. Marin, M. (eds.) Música y Cultura Urbana En La Edad Moderna. Universidad de Valencia. España. 2005.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1982), "De culturas populares y políticas culturales", en *Culturas populares y política cultural*, México, MNCP/SEP
- Bonfil Batalla, Guillermo; (1984), "Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural", en Adolfo Colombres (comp.), *La cultura popular*, México, Premiá
- Bonfil Batalla, Guillermo; (1987), *México profundo: Una civilización negada*, México, CIESAS/SEP
- Borges, Jorge Luis. "El oficio de traducir", en *Sur*, monográfico dedicado a "Los problemas de la traducción", Buenos Aires, enero-diciembre, 1976. Originalmente de una encuesta a varios traductores realizada por el diario *La opinión Cultural*, 21 de septiembre de 1975, Buenos Aires, y recogida en 1976 por la revista *Sur*.
<http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2009/09/el-oficio-de-traducir-iv.html>,
(Consulta: Julio 2013)
- Bourdieu, P. La distinción; Taurus. Madrid. 1988.
- Bourdieu, Pierre. Cuestiones de Sociología. Istmo. Madrid. 2000.
- Bremond, Claude, "La lógica de los posibles narrativos" en *Análisis estructural del Relato*; Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo (1991) [1966]
- Brown, Frederic, Marciano, vete a casa; *Martians, go home* (1955); Orbis, Biblioteca Ciencia Ficción, Barcelona, 1982.
- Borches, Carlos, *El Humor es cosa seria*, La Ménsula, Recurrir al pasado con la mirada en el futuro, Noviembre-2007, Año 1 - N° 3, La Ménsula es una publicación del Programa de Historia de la FCEyN (Facultad de Ciencias Exactas y Naturales). Editor Responsable: Eduardo Díaz de Guijarro. Director: Carlos Borches Diseño: Pablo G. González. Mail: mensula@de.fcen.uba.ar o programahistoria@de.fcen.uba.ar (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Burckhardt, Jacob; La cultura del renacimiento en Italia. Madrid: Edaf. 1982
- Burke, P. La cultura popular en la Europa moderna; Alianza, Madrid, [1978] 1991.
- Buxman, Karyn (ed.) Nursing Perspectives on Humor. Staten Island, NY: Power
- Campa de la, Román, Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos, en *América Latina: Giro Óptico*, M. Sánchez Prado (Coord) Puebla UDLA/Secretaría de Cultura de Puebla 2006, 21-56.
- Candido, Antonio, Literatura y subdesarrollo. América Latina en su literatura; Cesar Fernández Moreno (Coord) México, Siglo XXI UNESCO, 2000 335-353.
- Cano, Rafael, *Lecciones de Literatura general y española*, Madrid, Vda. de E. Cano, 1875, 1885 (3ª edición corregida y aumentada), 1892 (4ª edición).
- Carpentier, A. La ciudad de las columnas. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982
- Carpentier, A. La consagración de la primavera, Alianza, Madrid, 2004
- Casanellas, Liliana; En defensa del texto. Oriente, Santiago de Cuba, 2004

- Casas y Gómez de Andino, Hipólito, *Retórica y Poética o Literatura preceptiva*, Valladolid, Impr. y Librería de Estero Galvanoplastia de Gaviria, 1880 (1ª edición).
- Castells, Manuel, *Problemas de investigación en sociología urbana*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971
- Castillo Zapata, Rafael; *Fenomenología del Bolero*. Monte Avila Editores, Caracas, 1990
- Chatman, Seymour, *Historia y Discurso*; Madrid, Taurus (1990)
- Chávez Cortés, Emiliano; *El bolero. El amor hecho canción*. Editorial Andrómeda, Buenos Aires. 1994
- Ciccolella, Pablo, "Globalización y dualización en la Región Metropolitana de Buenos Aires. Grandes inversiones y reestructuración socioterritorial en los años noventa", Santiago de Chile, Revista *EURE* N° 76, 1999.
- Cicerón, Marcus Tullius; *De Oratore*, trad. de H. Raciman, Cambridge Mass., Harvart University Press, 1982.
- Clayton, M. Herbert, T. Middleton, R. *The Cultural Study of Music, a critical introduction*. Routledge. Nueva York. 2003.
- Coca Ramírez, Fátima, "La poética de la risa: la influencia de Quintiliano en la Poética y en la Retórica de Ignacio de Luzán", en Tomás Albaladejo, Emilio del Río y José A. Caballero (eds.), *Quintiliano: historia y actualidad de la Retórica. Actas del Congreso Internacional "Quintiliano: historia y actualidad de la Retórica. XIX Centenario de la "Institutio oratoria"*, vol. III, Logroño, Gobierno de la Rioja e Instituto de Estudios Riojanos, 1998, 1189-1198.
- Coca Ramírez, Fátima; La influencia social en la concepción de lo ridículo-cómico a través de la comedia; Revista electrónica de Estudios Filológicos, ISSN 1577-6921, Número X, Número 10-Noviembre 2001, (Universidad de Cádiz) <http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/G-Coca.htm>
- Coll y Vehí, José, *Elementos de Literatura*, Madrid, Impr. M. Rivadeneyra, 1856 (1ª edición), 1857 (2ª edición), 1859 (3ª edición), 1868 (4ª edición), 1873 (5ª edición), 1885, 1897 (8ª edición).
- Colombes, Adolfo; *Teoría de la cultura y el arte popular. Una visión crítica*; CONACULTA, México 2009.
- Comte-Sponville, André; *Lucrecio. La miel y la absenta*; México, Ed. Paidós 2009
- Contreras, Félix; *Porque tienen filin*. Oriente, Santiago de Cuba, 1989
- Costa, Xavier, *Sociología del conocimiento y de la Cultura; Tradiciones en la Teoría Social*; Tirant lo Blanch, Valencia, 2006.
- Cruces, Francisco. "Música y Ciudad: definiciones, procesos y perspectivas" en: Revista Transcultural de Música #8 (2004). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/cruces.htm>
- Cruz López, Luz Angélica, Vicente Fox Quezada, una figura humorística: la cumbre de Monterrey; México, UNAM – FCP y S [Tesis de Lic en Ciencias de la Comunicación] (2003)
- D.E.L.A.L.; *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Ayacucho, Caracas, 1995
- D.R.A.E.; *Diccionario de la Real Academia Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984
- Darío, Rubén; *Cantos de Vida y Esperanza*, Madrid, Preliminar, 1905
- de Amicis, Edmundo, *Amor y gimnasia*. Ed. Rey Lear, Barcelona, 2010
- De Certeau, Michel. et.al. *La Invención De Lo Cotidiano 2 Habitar, Cocinar*. UIA, ITESO. México. 2006.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1 Artes de hacer*. UIA, ITESO. México. 2001.
- De La Vega, C; *El Secreto del Humor*; Editorial Nova 1967
- Del Valle, Adrián (compilador); *Parnaso Cubano*. Editorial Maucci, Barcelona, 1905
- Demicheli, G. y Muñoz, M.; "Canción y lenguaje: los modos de la vehiculización ideológica". *Revista Chilena de Psicología*, vol. IX, N° 1, abril, pp. 3-8. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1988

- Derbez, Alain. El Jazz En México. FCE. México. 2001.
- Díaz Barriga, Miguel*; El relajo de la cultura de la pobreza; ALTERIDADES, 1994, 4 (7): Págs. 21-26; *Departamento de Sociología y Antropología, Swarthmore College, Philadelphia. <http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt7-3-diaz.pdf>
- Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano
- Diccionario Manual de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S. L. <http://es.thefreedictionary.com/fiado>
- Durkheim, Émile, Las Reglas del Método sociológico, Editorial La Pleyade, Buenos Aires, 1974.
- Echeverría, Bolívar, Definición de la cultura, curso de filosofía y economía 1981-1982; FFyL UNAM(Facultad de Filosofía y Letras UNAM), Ciudad Universitaria México, 2001.
- Eco, Umberto, El Nombre de la Rosa; Barcelona, RBA (1994)
- Eco, Umberto, La estructura Ausente; Barcelona, Taurus (2000)
- Eliade, Mircea; *Lo Sagrado y lo Profano*; Editorial Labor 1994
- Elías, Norbert; El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas; Traducción de Ramón García Cotarelo, Fondo de Cultura Económica: 581 p. México 1987
- Ende, Michel, Momo; Barcelona, Salvat (1987)
- Fernández Barros, Agustín *Historia del Bolero. Cuando el Amor se volvió música*. Editorial Cochrane, Santiago de Chile (sin fecha).
- Fernández Retamar, Roberto. Todo Calibán. Edit Idep. Buenos Aires. Arg. 1971.
- Finnegan, Ruth. “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”. en: Revista Transcultural de Música. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm>
- Flores Ballesteros, E. Pasen y vean: arte popular; En Rev. Encrucijadas. Núm. 1. UBA. Buenos Aires. 1994.
- Flores, Chava, ([Salvador Flores Rivera](#)), El cancionero de Chava Flores; Ageléste, México, 2007.
- Flores, Chava, ([Salvador Flores Rivera](#)), Motivaciones para la locura (Paquete 2); Ageléste, México, 2007.
- Flores, Chava, ([Salvador Flores Rivera](#)), Relatos de Mi Barrio (Paquete 3); Ageléste, México, 2007.
- Flores, Chava, ([Salvador Flores Rivera](#)), Tributo de sus amigos (Paquete 1); Ageléste, México, 2007.
- Freud, Sigmund, Obras Completas, Buenos Aires, Amorrortu, 1976/2008, Vol.XXI
- Freud, Sigmund; El chiste y su relación con lo inconsciente; Edición Digitalizada: 136 páginas tamaño carta; Formato Adobe Acrobat 4.0/ 585 Kb; Notas e Índice de bookmarks; 2011; Librería Virtual Tlahui / <http://www.tlahui.com/libros/psicologia/pfchisteinc.htm>
- Freud, Sigmund; Obras Completas / Sigmund Freud / Tomo VIII. El chiste y su relación con lo inconsciente (1905) ; Amorrortu editores; Argentina, rustica; 2da Edición 2008
- Freud, Sigmund; *El Humor* TXXI. AE.
- Freud, Sigmund; *Tres ensayos de teoría sexual, y el chiste Y su relación con lo Inconsciente*; Editorial Aguilar; Argentina 2010, 1ª Edición.
- Fulcanelli; El misterio de las catedrales; Barcelona, Plaza y Janés/ Debolsillo, 2003
- Galindo Cáceres, Luis Jesús, Sabor a Ti, metodología cualitativa en investigación social, Biblioteca de la Universidad Veracruzana, México 1998.
- García Canclini, Néstor (coord.) El consumo cultural en México. CONACULTA México. 1993.
- García Canclini, Néstor (coord.) La antropología urbana en México. CONACULTA, UAM, FCE.2005.
- García Canclini, Néstor (coord.). Cultura y comunicación en la Ciudad de México. Grijalbo,UAM. México. 1998.

- García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Sudamericana. Buenos Aires, (1990) 1992.
- García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*; Nueva Imagen, México, 1982.
- García Canclini, Néstor, *Las Industrias culturales en la integración de Latinoamérica*; Grijalbo S. A. de C. V., México, 1999.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. Grijalbo. México. 2003.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Paidós, Buenos Aires 2001
- García Canclini, Néstor; (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen
- García Canclini, Néstor; (1988), “La crisis teórica en la investigación sobre cultura popular”, en *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*, México, CIESAS/UNAM-I
- Geertz, C. *La Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1987
- Geertz, Clifford, *El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre*, en *La Interpretación de las Culturas*, Barcelona, Gedisa, 1995 [1973]
- Gennette, Gerard, “Fronteras del relato” en *Análisis estructural del relato*; México, Premio (8va edición) (1991)
- Giddens, Anthony. *La constitución de la sociedad*. Amorrortu. Buenos Aires. 2003.
- Gil de Zárate, Antonio, *Manual de la Literatura*. 1ª parte: *Principios generales de Poética y Retórica*, Madrid, Ignacio Boix, 1842 (1ª edición), 1844, 1848, 1850, 1856, 1862.
- Giménez, Gilberto (1978), *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, México, Centro de Estudios Ecuménicos
- Giménez, Gilberto; (1985), “La cultura popular; problemática y líneas de investigación”, en *Educación para adultos y cultura popular*, México, Universidad Pedagógica Nacional
- Giménez, Gilberto; (1985), “La cultura popular; problemática y líneas de investigación”, en *Educación para adultos y cultura popular*, México, Universidad Pedagógica Nacional
- Giménez, Gilberto; *La Teoría y análisis de la cultura*, Volumen I, Programa Nacional de Formación de Profesores Universitarios en Ciencias Sociales, SEP, Universidad de Guadalajara, COMECOS (Consejo Mexicano de Ciencias Sociales) México, 1987, Esta es una antología del programa de formación de profesores universitarios de Ciencias Sociales, auspiciado por la Dirección General de Investigación Científica y Superación Académica de la Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica de la Secretaría de Educación Pública. Edición dirigida a profesores universitarios en Ciencias Sociales . No es una edición comercial. Entrega gratuita.
- Giménez, Gilberto; *La Teoría y análisis de la cultura*, Volumen II, Programa Nacional de Formación de Profesores Universitarios en Ciencias Sociales, SEP, Universidad de Guadalajara, COMECOS (Consejo Mexicano de Ciencias Sociales) México, 1987, Esta es una antología del programa de formación de profesores universitarios de Ciencias Sociales, auspiciado por la Dirección General de Investigación Científica y Superación Académica de la Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica de la Secretaría de Educación Pública. Edición dirigida a profesores universitarios en Ciencias Sociales . No es una edición comercial. Entrega gratuita.
- Giménez, Gilberto; *Teoría y análisis de la cultura*, Volumen I, CONACULTA, ICOCULT (Instituto Coahuilense de Cultura) México, 2005
- Giménez, Gilberto; *Teoría y análisis de la cultura*, Volumen II, CONACULTA, ICOCULT (Instituto Coahuilense de Cultura) México, 2005
- Gingsberg, Enrique, *El malestar en la cultura de América Latina* (Tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos); México, UNAM, (2002)
- Gioia, Ted. *Historia del Jazz*. Turner, FCE. Madrid. 2002.

- Girardi, Hiulio, Fe en la revolución, revolución en la cultura; Nueva Nicaragua- Monimbo, Managua, 1983.
- Gómez Hermosilla, José, *Arte de hablar en prosa y verso*, 2 vols., Madrid, Impr. Real, 1826.
- González Ochoa, César, Apuntes acerca de la representación; México, UNAM, IIFL (2001)
- González Sánchez, Jorge, -"Cultura (s) popular (es) hoy...domar lo indomable", en *Más (+) Cultura (s). Ensayos sobre realidades plurales*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 11- 53
- Gramsci, A. Literatura y cultura popular; Tomo I, Cuadernos de Cultura evolucionaria, Buenos Aires, 1976 (1974).
- Gramsci, Antonio, Antología, Ed. Siglo XXI, México, 1970, primera edición.
- Grignon, C. y Passeron, J. Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y en literatura; Nueva Visión. Buenos Aires, 1991.
- Grimson, Alejandro, *La vida organizacional de las zonas populares de Buenos Aires*", Montevideo, Informe Final del Proyecto Urbanización latinoamericana a finales del siglo XX, University of Texas at Austin, 2003.
- Grupo "M", El lugar de la literatura; Puebla, México, Editorial Universidad de Puebla (1980)
- Grupo "M", Retórica general; Barcelona, Paidós comunicación (1987)
- Guareschi, Giovanni, Un marido en el colegio. Versión castellana de Lino Mestroni, (3ra Edición), Colección Vértice, Editorial GUILLERMO KRAFT LIMITADA. Buenos Aires, Argentina, Título original de la obra: Il Marito In Collegio, Editores: RIZZOLI y CIA. Primera Edición - septiembre 1952
- Guareschi, Pedrinho A., Os construtores da informacao; Brasil, Petrópolis; Ed. Vozes (2000)
- Hasek, Jaroslav, Las aventuras del valeroso soldado Schwejk; DestinoLibro, Barcelona, 2003.
- Hobsbawm, Eric. Uncommon people, resistance, rebellion and jazz. The New Press New York.1998.
- Holgado y Toledo, Francisco, *Literatura elemental. Retórica y Poética*, Murcia, Tipografía A. Molina, 1863, 1879 (2ª edición).
- Imaisonneuve, Jean. Las conductas rituales. Nueva Visión. Argentina. 2005.
- Jacobelli, M.C; *Risus Paschalis*; Editorial Planeta 1991
- Jakobson, Roman, Ensayos lingüísticos ; Barcelona, Seix Barral (1975)
- Jardiel Poncela, Enrique, Amor se escribe sin hache; Cátedra, Madrid, 1999.
- Jiménez, A.; Nueva Picardía Mexicana; 11ª Edición, Editores Mexicanos Unidos. México, 1977
- Justiparan, Alejandro, -"Siempre Historia", en Émile Durkhiem y el Hecho Social, Posted by on 18 abril 2010/ http://www.siemprehistoria.com.ar/?p=827#_ftn1
- Kidd, Warren, Culture and identity; Skill-based sociology, Palgrave, Great Britain, 2002.
- Klein, Allen, Reír es sano; Barcelona, Grijalbo Mondadori (2000)
- Koestler, Arthur; Los sonámbulos; Editorial Salvat, España 1989.
- Kohan, Silvia Adela, Como escribir relatos; Barcelona, Plaza y Janés (1999)
- Krause, Enrique, La presidencia Imperial; México, Tusquets editores (1997)
- Kreimer, Juan Carlos, Contracultura para principiantes; Era Naciente, Buenos Aires, 2006.
- Kreimer, Roxana, Artes del buen vivir, Anarres Ediciones, Buenos Aires, 2011
- Leal, Néstor; Boleros; *La canción romántica del Caribe. 1930-1960*. Editorial Grijalbo, Caracas, 1992
- Levi Strauss, C; *El Hombre Desnudo*; Editorial Siglo XXI
- Lévy-Bruhl, L; *El Alma Primitiva*; Ed. Península 1974
- Leymarie, Isabelle; *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. B.S.A., Barcelona, 1997
- Lichtenberg, Georg Christoph, Aforismos, selección, traducción y prólogo de Juan Villoro. Fondo de Cultura Económica FCE. México DF, 1989.
- Lipovetsky, Gilles; *La Era del Vacío*; Anagrama 1996

- Livingstone, Tamara. "Music revivals: towards a general theory", p. 68 en *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1. (winter, 1999), pp. 66-85. Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici>
- Loyola Fernández, José; *En ritmo de bolero*. Unión, La Habana.
- Lull, James, *Help! Cultura e identidad en el siglo XXI*; México, D. F. Diálogos de la comunicación (2002)
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili S.A. (Versión revisada) 1991.
- Madueño, Luis E., *Sociología política de la cultura, una introducción*; Centro de Investigaciones de política comparada, Mérida-Venezuela, 1999.
- Malacara, Antonio. *Catálogo Casi razonado del Jazz en México*. CONACULTA FONCA. Secretaría de Cultura Tlalpan. 2005
- Mantecón, Ana Rosas. "Los estudios sobre consumo cultural en México" en: <http://www.globalcult.org.ve/pdf/RosasMantecon.pdf>
- Martín-Barbero, J. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*; G. Gilli. Barcelona, 1987.
- Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*; Santa Fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- Martín-Barbero, Jesús; *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1991
- Martínez Rentería, Carlos, *CulturacontraCultura*; Plaza&Janés, México, 2000.
- Masdeu y Montero, Juan Francisco, *Arte Poética fácil. Diálogos familiares (en que se enseña la Poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo o edad)*, Valencia, Oficina de Burguete, 1801.
- Mata y Araujo, Luis de, *Lecciones elementales de Literatura, aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, Impr. de Norberto Llorenç, 1839.
- McGuigan, J. *Cultural Populism*; Routledge, Londres. 1992.
- Medina, Ruben D., *La otra cara de la revolución: Hacia una explicación retórica de la risa*; México, UNAM (1996)
- Merklen (1997) "Organización comunitaria y práctica política", Buenos Aires, *Revista Sociedad* N° 149. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1997.
- Miguel Navas, Raimundo de, *Curso elemental teórico-práctico de Retórica y Poética*, Burgos, Impr. de Anselmo Revilla, 1857; Madrid, Impr. G. López del Horno, 1911 (9ª edición), 1922 (10ª edición).
- Milanés, Pablo; "La gloria eres tú", en *Filin* (CD audio), Spartacus, PM Records, México.
- Mireia C. Zubiaurre, *Historiadora, Memoria colectiva*, 2007 septiembre 08. <http://www.gara.net/index.php>.
- Monsiváis, Carlos, "Yo soy un humilde cancionero"; en Tello, Aurelio, *La música en México: Panorama del siglo XX*; FCE, Fondo de Cultura económica/ Conaculta, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2010.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre el estado, la cultura nacional y las culturas populares en México". En: *Cuadernos Políticos*, número 30, México, D.F., editorial Era, octubre-diciembre de 1981, pp. 33-52.
- Monson, Ingrid. *Saying something, jazz improvisations and interaction*. The University of Chicago Press. Chicago. 1996.
- Mora y Araujo, Manuel, *El poder de la conversación: elementos para una teoría de la opinión pública*; La Crujía, Buenos Aires, 2005.
- Moragas Spá, Miguel, *Las ciencias de la comunicación en la "Sociedad de la Información"*; México, D. F. Diálogos de la comunicación (2002)
- Moraña, Mabel, *Crítica impura: Estudios de literatura y cultura latinoamericanos; Iberoamerica/Vervuet*, Madrid/Frankfur, 2002

- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Editorial Océano, México, 2008.
- Morin, Violette, "El Chiste" en *Análisis estructural del Relato*; México, Premia, 1991.
- Munguía, Martha Elena, *La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana*, Acta Poetica 27, Revista del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas, PRIMAVERA 2006, Universidad Veracruzana.
- Muñoz y Peña, Pedro, *Elementos de Retórica y Poética o Literatura preceptiva*, Madrid, Tip. de Montegrifo y Cía., 1881, 1883 (2ª edición), 1887 (3ª edición); Valladolid, Impr. y Libr. Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, 1892 (4ª edición).
- Muñoz, Mariano; "Alienación e Identidad en la Canción Erótica Actual". *Revista T.L.A.M.P.* N°3, pp. 5-11 Montevideo, 1985
- Muñoz-Hidalgo, Mariano; *El cuerpo en-cantado: de la antigua canción occidental al canto popular en Cuba y Chile*. Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2003
- Muñoz-Hidalgo, Mariano, Bolero y modernismo: la canción como literatura popular; *Literatura y lingüística*; versión impresa ISSN 0716-5811; Lit. lingüíst. n.18 Santiago 2007; doi: 10.4067/S0716-58112007000100005; *Literatura y Lingüística* N°18 ISSN 0716-5811 /pp. 101-120 http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100005&script=sci_arttext#a
- Moscatel, Susana: "Ese delicado sentido del humor", ESTADO FALLIDO, Susana Moscatel, Milenio Diario Ed. Nacional México D. F., 2013-05-22 • HEY!
- Navia, P. Zimmerman, M. (coords.) *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des] orden mundial. Siglo XXI. México. 2004.*
- Neruda, Pablo, *Poemas de amor de Pablo Neruda: antología*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 2004, Pp. 135-136.
- Noya, Javier (ed.) *Cultura, desigualdad y reflexividad*. Catarata. Madrid. 2003.
- Olmos, Héctor Ariel, *Cultura: El sentido del desarrollo*; CONACULTA/ Instituto Mexiquense de Cultura, México, 2004.
- Oxford Dictionary of Current English, Oxford University Press, 1972.
- Pacheco, José Emilio, (Compilador) *En torno a la cultura nacional*; Fondo de Cultura Económica (FCE/SEP), [Pacheco, J. E., Girón, Nicole; Aguilar Camín, Héctor; Monsivaís, Carlos,] México, 1983.
- Palacio, Jorge (Frouk); *El humor en el Tango*; Ediciones Corregidor, Buenos Aires; 1996
- Paraíso Almansa, Isabel, "Psicoanálisis y Retórica: La teoría de la risa en Quintiliano y en Freud", en Tomás Albaladejo, Emilio del Río y José A. Caballero (eds.), *Quintiliano: historia y actualidad de la Retórica. Actas del Congreso Internacional "Quintiliano: historia y actualidad de la Retórica. XIX Centenario de la "Institutio oratoria"*, vol. I, Logroño, Gobierno de la Rioja e Instituto de Estudios Riojanos, 1998, 101-124.
- Parissi, Julio Cesar; *Taller de técnicas del humor*, 1ra Ed. Buenos Aires, Letra activa editores 2010.
- Park, Robert, *La ciudad y la ecología urbana y otros ensayos*, Editorial Serbal, Barcelona, España, 1992
- Parsons, Talcott, *La estructura de la acción social*; Guadarrama, Madrid, 1968.
- Payne, Michael (comp.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Paidós. Buenos Aires. 2002
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*; México, FCE (1994)
- Pereira Salas, Eugenio. 1957. "Historia de la Música en Chile (1850-1900)", Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago 1957
- Pérez- Ruiz, Maya Lorena (1999), *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*, México, INAH
- Piccini, M. Y Mier, R., *El desierto de los espejos*; México, Claves Latinoamericanas (1987)
- Polo y Astudillo, Claudio, *Retórica y Poética o Literatura preceptiva y resumen histórico de la Literatura española*, Oviedo, Impr. y Litografía de V. Brid, 1877 (4ª edición), 1892 (6ª edición).

- Portilla, Jorge, La fenomenología del relajo y otros ensayos ; México, FCE, (2da edición) (1986)
- Prieto Castillo, Daniel, Retórica y manipulación masiva; México, Premia (1987)
- Pruneda, Salvador, La caricatura como arma política; México, Talleres Gráficos de la Nación (1958)
- Quintiliano, Marco Fabio, *Institutio Oratoria*, traducción de H. E. Butler, 4 vols., Londres, Cambridge University Press, 1979.
- Revilla Moreno, Manuel de la y Pedro Alcántara García, *Principios de Literatura general e Historia de la Literatura española*, 2 vols., Madrid, Tip. del Colegio Nacional de Ciegos y Sordomudos, 1872, 1877 (2ª edición aumentada y refundida), 1884 (3ª edición), 1897-1898 (4ª edición).
- Reyes, Román, (Dir.): Diccionario Crítico de Ciencias Sociales; Terminología Científico-Social, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México 2009
- Ribeiro, Darcy (1990) Cultura y enajenación en Zemelman, Hugo, "Cultura y política en América Latina", Siglo XXI-UNU, México.
- Ricoeur, Paul; Tiempo y narración, México: Siglo XXI, 1995 Tomos I, II y III
- Ritzer, George. Teoría sociológica moderna. Mc. Graw Hill. Madrid. 2002.
- Rius (Del Río, Eduardo), De San Garabato al Callejón del Cuajo; Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), México, 2010.
- Robles, Eduardo "Fío Patota"; El arte de contar cuentos, metodología de la narración oral; Ed. Debolsillo, México 2007.
- Rodrigues, Brandao, C. A cultura na rua. Papirus; San Pablo. 1989.
- Rodríguez, M. Carla, Di Virgilio, M. Mercedes y otros, Políticas de hábitat, desigualdad y segregación espacial en el área metropolitana de Buenos Aires, Buenos Aires, Área de estudios urbanos del Instituto de investigaciones del Instituto Gino Germani – Facultad de Ciencias Sociales de La Universidad Nacional de Buenos Aires, 2007.
- Rosaldo, Renato, Cultura y verdad, Nueva propuesta de análisis social (Cultura and Truth, The Remaking of Social Analysis); Grijalbo, (Boston, Massachusetts) / México 1989.
- Rosales Ayala, Silvano Héctor, Que circule la "palabración"; teatro, pensamiento y performance en América Latina.(Tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos); México, UNAM (2006)
- Rouquié, Alain. América Latina, introducción al extremo occidente, S. XXI, México D.F, 1990
- Ruiz Trejo, Eddie Eynar, La Comedia en la Televisión Mexicana; La interpretación de la mujer en La Beba Galván, en su sección de entrevista; México, UNAM – FCP y S (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación) (1996)
- Ruiz- Trejo, Eddie Eynar; Análisis retórico del relato humorístico informativo en "Las Mangas del Chaleco". Los límites de la cordura: Humorismo en la información televisiva; México, UNAM – FCP y S (Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura) (2006)
- Salas, Horacio, Tango para principiantes.- 1ª reimp, 2da edic. Buenos Aires, Era Naciente, 2004
- Salazar, Jezreel; La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis; UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN; Primera edición, 2006; Universidad Autónoma de Nuevo León; ISBN 970-694-337-4; Impreso y hecho en Monterrey, México.
- Samper Pizano, Daniel, Les Luthiers de la L a la S; Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1992.
- Sampson , Anthony , "Funciones y sentidos de la Cultura"; Tomado de Pautas y Prácticas de crianza en Familias Colombianas. Serie Documentos de Investigación del Ministerio de Educación y la OEA. Editora, María Cristina Tenorio, Bogotá, 2000. P. p. 259 a 268.
- Sánchez Barbero, Francisco, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Impr. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805, 1813, 1825, 1834, 1836, 1840, 1845, 1849, 1854. <http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/G-Coca.htm>

- Sánchez Casado, Félix, *Elementos de Retórica y Poética*, Madrid, Heraldo, 1828, 1881 (6ª edición), 1891, 1896, 1906 (10ª edición).
- Sánchez Prado, Ignacio M. (Coord.) *América Latina: Giro óptico*; Secretaría de Cultura de Puebla, UDLA, Puebla, 2006.
- Sánchez, Luis Alberto; *Historia comparada de las literaturas americanas. Vol. 3: Del naturalismo al posmodernismo*. Losada, Buenos Aires, 1974
- Sarlo, Beatriz, *Instantáneas del fin de siglo. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*, Buenos Aires, Ariel, 1996.
- Sarlo, Beatriz, *Los estudios Culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa, América Latina: Giro Óptico*; Ignacio M. Sánchez Prado (Coord.) Puebla: UDLA/Secretaría de Cultura de Puebla, 2006 113-126.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una Discusión*; SigloXXI, México, 2006.
- Sassen, Saskia, *The Global City*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1991.
- Sastre, Alfonso; *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)*; Editorial Hiru, 2002, p. 416.
- Savater, Fernando; *Diccionario Filosófico*; Editorial Planeta 1997
- Schwanitz, Dietrich, *La Cultura: Todo lo que hay que saber*; (Bildung. Alles, was man wissen muss), Ed. Santillana, México, 2002.
- Seca, Jean-Marie. *Los músicos underground*. Paidós. España. 2004.
- Serrano De Haro, Agustín; *Filebo: Platón - Edición Bilingüe*; Ediciones Encuentro; España 2011, 1ª edición.
- Silva, Carlos. "Algunas perspectivas analíticas sobre la performance de jazz actual en Santiago de Chile" en:
- Silverstone, R/ Hirsch E. *Los efectos de la nueva comunicación*; México, Dosch Comunicación, (1996)
- Simmel, G.: *Die Grosstädte und das Geistesleben*, 1903. en CHOAY, F.: *El urbanismo, utopías y realidades*. Trad. castellana, Barcelona, Edit. Lumen, 1970
- Sinay, Sergio; *Inolvidable. El libro del bolero y del amor*. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1994
- Sorkin, Pitrimin A., *Sociedad, cultura y personalidad; su estructura y su dinámica, sistema de sociología general*; Selecciones Gráficas, Madrid 1960.
- Storr, Anthony. *La música y la mente*. Paidós. Barcelona. 2002.
- Suárez, Bernardo; *Los Caminos del Humor. Mecanismos básicos para la producción de guiones humorísticos*; Miércoles 5 y 12 de octubre 2011 / Universidad de Palermo; Facultad de diseño y comunicación; Av. Córdoba 3501, Capital Federal
- Suárez, Hugo José (compilador), *El sentido y el método, la sociología de la cultura y análisis de contenido*; Colegio de Michoacán- UNAM IIS, (Instituto de Investigaciones Sociales) CONACYT, Ciudad Universitaria, México, 2008.
- Subirats, Eduardo, *La cultura como espectáculo*; Fondo de Cultura Económica, FCE, México 1988.
- Subirats, Maria-Àngels, "¿Es la música un rasgo de identidad de las llamadas tribus urbanas?" *Universitat de Barcelona*, Barcelona, marzo del 1999, <http://tntee.umu.se/lisboa/papers/full-papers/pdf/g5-angels-fr.pdf>
- Tello, Aurelio, *La música en México: Panorama del siglo XX*; FCE, Fondo de Cultura económica/ Conaculta, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2010.
- TERAN Manuel de: *La ciudad como forma de utilización del suelo y organización del espacio, en Problemas del urbanismo europeo*, Madrid Instituto de Estudios de Administración Local, 1967
- Todorov, Tzvetan, *Las Categorías del Relato Literario; Análisis Estructural del Relato*; México, Premia, (1991)

- Torrado, Susana, "Notas sobre la estructura social argentina al comenzar de los 90", Buenos Aires, Seminario Los nuevos desafíos de la Política Social. Respuestas institucionales y económicas, Fundación Konrad Adenauer – Universidad Austral, 1994.
- Torres, Horacio, "Los recicladores y el desarrollo sostenible: La construcción del actor social", en *Recuperación de aprendizajes* de la Fundación Social 1987-1997, Buenos Aires, Fundación Social, 2003.
- Torres, Horacio, *El mapa social de Buenos Aires (1940-1990)*, Buenos Aires, Dirección de Investigaciones. Secretaría de Investigación y Posgrado. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 1993.
- Trejo D. Raúl, *Televisa el quinto poder; Claves Latinoamericanas* (1994)
- Turjanski, E. y D; *Un Aporte al Estudio del Humor*; Rev. Eidon N.5 1976
- Umberto Eco, *La estructura ausente*, DEBOLSILLO, México 1978.
- Valdés, A.; *Nosotros y el bolero*. Letras Cubanas, La Habana, 2000
- Van Dijk, T. A., *La ciencia del texto*; Barcelona, Paidós (1989)
- Van Dijk, T. A., *Texto y Contexto – Semántica y pragmática del discurso*; Madrid, Cátedra (2004) sexta edición
- Varios autores (Noé Jitrik, compilador); *Las palabras dulces. El discurso del amor*. Edic. U.N.A.M., México D.F. 1993
- Vázquez Valle, Irene, *Introducción y Selección* (1989), *La cultura popular vista por las élites*. (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952), México, UNAM
- Vega, Carlos; Moreno Chá, Ercilia, *Las danzas populares argentinas*, Volumen 2, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega," Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires 1986.
- Vergara Figueroa, Abilio (coord.) *Imaginario: horizontes plurales*. INAH, ENAH, BUAP. México. 2001.
- Vigeland, C. Marsalis, W. *El Jazz en agridulce blues de la vida*. Paidós. Barcelona. 2002.
- Vilches, Lorenzo, *La Televisión: Los efectos del bien y el mal*; Barcelona, Píados comunicación (1993)
- Villegas Uribe, Carlos Alberto (2011) *Psicogenésis de la risa: la risa como construcción de cultura*. Tesis Doctoral. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Filología Española III (Lengua y Literatura), leída el 12-11-2010 y calificada con sobresaliente "cum laude". Directora: Dra. Vigara Tauste, Ana María
- Villoro, Luis, *El pensamiento moderno: filosofía del Renacimiento*; Fondo de Cultura Económica (FCE), México, 2009.
- Villoro, Luis, *Estado plural, pluralidad de las culturas*; Paidós Mexicana S. A., México, 1998.
- Wacqant, Loïc, *Parias Urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del Milenio*, Buenos Aires, Manantial, 2001.
- Waltzlawick, Paul, *El Arte de amargarse la vida*; México 2010.
- Warley, Jorge, *La cultura, versiones y definiciones*; Biblos, Buenos Aires, 2002.
- Weber, Max, *The city*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1958
- Weber, Max. *Economía y sociedad*. FCE. España. 2002
- Weiswman, Boris/Groves, Judy, *Lévi-Strauss para principiantes*; ERA Naciente SRL, Buenos Aires, 2002.
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura*; Gedisa, Barcelona, 2002.
- Zabala Cubillos, Manuel Tiberio, *Buscando un pensamiento colectivo social en Latinoamérica*; Espacio Editorial, Buenos Aires, 2002.
- Zavala, Iris; *El bolero. Historia de un amor*. Alianza Editorial, Madrid, 1993
- Zubieta, Ana María, *Cultura popular y cultura de masas: recorridos y polémicas*; Paidós, Buenos Aires, 2004.
- Zukin., S. *The cultures of cities*; Blackwell, USA, 1998.

CIBERGRAFÍA

Bibliotecas

Biblioteca UNAM <http://bc.unam.mx/>
Biblioteca de Filosofía y Letras UNAM <http://palas-atenea.filos.unam.mx/>
Biblioteca de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales <http://www.politicas.unam.mx/biblioteca.php>
Biblioteca Danie Cosío Villegas del Colegio de México <http://biblioteca.colmex.mx/>
Biblioteca Flacso México <http://www.flacso.edu.mx/biblioberoamericana/>
Biblioteca Nacional <http://www.bn.gov.ar/catalogos>
Biblioteca del Maestro <http://www.bnm.me.gov.ar/cgi-bin/wxis.exe/opac/?IscScript=opac/opac.xis>
Biblioteca del Congreso de la Nación <http://consulta.bcn.gov.ar/bcn/catalogo.buscar>
Biblioteca Facultad de Filosofía y Letras – UBA <http://opac.filo.uba.ar/>
Biblioteca Facultad de Ciencias Sociales – UBA <http://www.fsoc.uba.ar/catalogo/index.htm>
Biblioteca "Profesor Guillermo Obiols" de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar/catalogos/cat_basica.php
UNSAM <http://walysoft2.com.ar/pergamio/unsam/cgi-bin/pqopac.cgi?form?default>
Museo de la Caricatura Severo Vaccaro Lima 1037 severovaccaro@yahoo.com
Biblioteca de la Universidad Complutense <http://www.ucm.es/BUCM/>
Biblioteca Nacional de España <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>
Sistema de Bibliotecas SIBUCA de la Universidad Católica de Chile <http://sibuc.uc.cl/sibuc/site/edic/base/port/inicio.php>
Biblioteca Pedro Grases de la Universidad Metropolitana de Caracas, Venezuela <http://biblioteca.unimet.edu.ve/>
Biblioteca entral UCV de la Universidad Central de Venezuela <http://www.sicht.ucv.ve:8080/bc/usias.jsp>
Biblioteca Central y la Red de Bibliotecas de la Universidad de la Habana <http://www.dict.uh.cu/>
Biblioteca Nacional <http://www.bn.gov.ar/catalogos>

Buscadores cibernéticos

Yahoo y grupos yahoo http://espanol.groups.yahoo.com/group/museo_caricatura_noticias/
Hotmail y su buscador de correo electrónico
Google y sus diversas aplicaciones de búsqueda

Temáticas referentes a los autnes estudiados

Les Luthiers
2, 190, 000 resultados aproximadamente, a Julio del 2013 en búsquedas relacionadas Ask y Google

Chava Flores
1, 060, 000 resultados aproximadamente, a Julio del 2013 en búsquedas relacionadas Ask y Google

Virulo
148,000 resultados aproximadamente, a Julio del 2013 en búsquedas relacionadas Ask y Google

De información general para el corpus del trabajo:

Páginas de internet examinadas con fecha de consulta que aparecen dentro del corpus del trabajo.

<http://espiritualidaddiaria.infobae.com/el-buen-humor-nos-sana/> (Consulta: Mayo 2012)
<http://vamostiquicia.blogspot.mx/2011/07/facundo-cabral-1971-facundo-el-creador.html> (Consulta Febrero 2013)
http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/ (Consulta: Abril 2013)
<http://www.paginasprodiqy.com/peimber/CULTIDENT.pdf> (Consulta Febrero 2013)
<http://mediosexpresivoscampos.org/wp-content/uploads/2012/04/LA-CULTURA-COMO-IDENTIDAD-Y-LA-IDENTIDAD-COMO-CULTURA1.pdf> (Consulta Febrero 2013)
http://cuadernosinterculturales.uv.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=74&Itemid=8 (Consulta: Marzo de 2013)
<http://www.prepafacil.com/cobach/Main/IdentidadColectiva> (Consulta: Marzo 2013)
<http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/iztapalapa/include/getdoc.php?id=622&article=634&mode=pdf> (Consulta Marzo 2013)
<http://mx.noticias.yahoo.com/identidad-mexicana-hablar-cultura-comida-bebida-173700893.html> (Consulta: Marzo 2013)
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9211/arizpe/92arizpe6.html> (Consultado: Marzo 2013)
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9211/arizpe/92arizpe5.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9211/arizpe/92arizpe5.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://html.rincondelvago.com/cultura-e-identidad-de-los-argentinos.html> (Consulta: Marzo 2013)
<http://www.bue.gov.ar/?ncMenu=785> (Consulta: Marzo 2013)
<http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/4295987/El-Folklore-y-La-Identidad-Argentina.html> (Consulta: Marzo 2013)
http://www.palabranueva.net/newpage/index.php?option=com_content&view=article&id=337:el-cine-cubano-de-la-diaspora-la-identidad-fragmentada&catid=123:culturales&Itemid=153 (Consulta: Mayo 2013)
<http://www.tribuna.co.cu/mi%20ciudad/proyecto/identidad.htm> (Consulta: Mayo 2013)

http://www.ecured.cu/index.php/Identidad_Cultural_Cubana (Consulta: Marzo 2013)
<http://www.conexioncubana.net/index.php/generalidades-de-la-musica-cubana/513-el-feeling> (Consulta: Mayo 2013)
<http://www.conexioncubana.net/index.php/generalidades-de-la-musica-cubana/513-el-feeling> (Consulta: Mayo 2013)
<http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://puebla.milenio.com/cdb/doc/impreso/9155247> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.upo.es/proyectos/export/sites/proyectos/nacionalismo_esp/carpetadescar/Romero_Rechex_Alejandro_Resu_men.pdf (Consulta: Abril 2013)
<http://www.youtube.com/watch?v=wcSzNDRZ8Ek> (Consulta: Abril 2013)
<http://www.elmundo.es/america/2010/09/26/cuba/1285457556.html> (Consulta: Abril 2013)
<http://joanantoniquerrero.blogspot.mx/2011/08/palestinos-en-la-habana.html> (Consulta: Abril 2013)
http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=35 (Consulta: Abril 2013)
<http://www.definicionabc.com/general/humor.php> (Consulta: Abril 2012)
<http://www.wordreference.com/definicion/humor> (Consulta: Abril 2012)
<http://www.retoricas.com/2009/06/3-ejemplos-de-ironia.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://rataube.blogspot.com/2010/03/las-tres-teorias-del-humor.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=301985> (Consulta Mayo 2012)
<http://www.segoviaudaz.es/blogs/24766/El-sentido-del-humor-un-valor-en-alza-> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.revistadelainiversidad.unam.mx/4708/rivero/47rivero.pdf> (Consulta Mayo 2012)
<http://psicopsi.com/Art-91-Definicion-de-la-alegria.asp> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.xe1rcs.org.mx/cultura/risa.html> (Consulta: Mayo 2012)
http://revista.acori.org.co/descargas/2009/3_historia_de_la_belleza.pdf (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.chasque.net/vecinet/carnav.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.revistadelainiversidad.unam.mx/4708/rivero/47rivero.pdf> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.beosfera.com/1/Obra/Libro/Monografia/Francia/Baudelaire.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sastre.htm> (Consulta : Mayo 2012)
<http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/ENSAYO-ALFONSO-SASTRE/Ensayo-sobre-lo-comico.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.filosofia.org/enc/ros/comi.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/ENSAYO-ALFONSO-SASTRE/Ensayo-sobre-lo-comico.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.alohacriticon.com/viajeliterario/article1287.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.wordreference.com/definicion/onanismo> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.nanopublik.com/nanocartoon/pienso002.html#arriba> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.nanopublik.com/nanocartoon/pienso002.html#arriba> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.diversica.com/cultura/archivos/2005/05/la-revista-humor-y-la-dictadura.php> (Consulta: Mayo 2012)
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/cartones-abel-quezada/id/37966809.html (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.cinebajolalupa.com/diccionario-de-cine-glosario/> (Consulta: Mayo 2012)
[†] <http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/napoleon-bonaparte.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.taringa.net/posts/humor/3729856/Biografia-Del-chavo-del-ocho.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://trovamex.ning.com> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.significadode.org/pachanga.htm> (Consulta: Mayo 2012)
[†] http://alocubano.com/musica_cubana.htm (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.cri-cri.net/biografia.html>
<http://espaciocritico6.wordpress.com/2009/05/27/la-historia-de-la-radio-en-mexico-w-radio/>
<http://es.scribd.com/doc/532285/Musica-y-ciencias-sociales> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=IGAtQO1HRL0> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.gardelweb.com/> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.elortiba.org/discep.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.monografias.com/trabajos10/sociol/sociol.shtml> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.mexicanosdisenando.org.mx/WebMaster/Articulos/GG.%20laculturacomoidentidadylaidentidadcomocultura.pdf> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.org/wiki/Luis_Aguilé (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.elnuevodiario.com.do/app/article.aspx?id=177043> (Consulta: Mayo 2012)
[//">http://imslp.org/wiki/A_Midsummer_Night%27s_Dream_incidental_music_Op.61_%28Mendelssohn_Felix%29 //](http://imslp.org/wiki/A_Midsummer_Night%27s_Dream_incidental_music_Op.61_%28Mendelssohn_Felix%29)
http://es.wiki/Marcha_nupcial_%28Mendelssohn%29 (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.elnuevodiario.com.do/app/article.aspx?id=177043> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.cubadebate.cu/opinion/2009/12/28/revolucion-hecho-cultural-por-excelencia/> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.eumed.net/rev/cccss/08/vmbm2.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.geocities.ws/lunfa2000/> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.diccionariosdigitales.net/glosarios%20y%20vocabularios/jerga%20mexicana-caliche.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=6411&idcolumna=29> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.elnuevodiario.com.do/app/article.aspx?id=177043> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.sibetrans.com/trans/p3/trans-12-2008> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.sibetrans.com/trans/p3/trans-12-2008> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.xenciclopedia.com/post/Musica/La-musica-y-su-definicion-cultural.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.xenciclopedia.com/post/Musica/La-funcion-de-la-musica-en-la-sociedad.html> (Consulta: Mayo 2012)
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=musica (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.artequias.com/musicamedieval.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.artequias.com/musicamedieval.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.taringa.net/posts/videos/14336411/La-musica-popular-de-America-Latina---parte-1.html> (Consulta: Mayo 2012)
http://cultura.elpais.com/cultura/2009/12/05/actualidad/1259967604_850215.html (Consulta: Mayo 2012)

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/jara_victor.htm (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.eluniversal.com.mx/articulos/37064.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.taringa.net/posts/videos/14336411/La-musica-popular-de-America-Latina---parte-1.html>(Consulta: Mayo 2012)
<http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/nuevcanc.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/nuevcanc.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/29451/2/articulo3.pdf> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/benedetti.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://cantantesargentinas.blogspot.mx/2007/04/nacha-guevara.html> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-2790199801900004&script=sci_arttext (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/29451/2/articulo3.pdf> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/nuevcanc.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.eluniversal.com.mx/noticias.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.eluniversal.com.mx/noticias.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=YnEJg5> (Consulta: Mayo 2013)
<http://www.lesluthiers.org/verobra.php?ID=192> (Consulta: Mayo 2013)
<http://usuarios.tinet.cat/rvb/luthiers/integ.html> (Consulta: Mayo 2012)
¹ <http://www.taringa.net/posts/info/6704031/gerardo-masana- el-Equot flacoEquot -difunto-de-les-luthiers.html>
(Consulta: Mayo 2012)
<http://www.taringa.net/posts/info/6704031/gerardo-masana- el-Equot flacoEquot -difunto-de-les-luthiers.html>
(Consulta: Mayo 2012)
http://www.videomaniaticos.com/comprar/ficha_actores.asp?id_personaje=16604 (Consulta: Mayo 2012)
<http://es.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090527083643AAyNLmr> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.taringa.net/posts/videos/2060328/El-Negro-Fontanarrosa-Y-Les-Luthiers- Viceversa .html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.historieteca.com.ar/Autores/fontanarrosa.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.negrofontanarrosa.com/main.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.gerardomasana.com.ar/espectaculos/index.html> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.lesluthiers.com/frame_historia_60.htm (Sitio Oficial) (Consulta: Mayo 2012)
http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=466 (Consulta: Mayo 2012)
http://www.riial.org/espacios/dpersona_doc14pm.pdf (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.leslu.com.ar/crono/cronoll.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.musicalizando.com/catalogo/biografia.php?Interprete=80> (Consulta: Mayo 2012) y
<http://www.nachaguevaraweb.com/portal/> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.peseatodo.com.ar/historia/70/info.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.eluniversal.com.mx/notas/683089.html> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.lesluthiers.com/frame_historia_80.htm (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.cameratabariloche.org.ar/historia/> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.lesluthiers.com/expo_lesluthiers/index.html (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.leslu.com.ar/leandro/leandro.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.lesluthiers.org/main.php> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.lesluthiers.org/main.php> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=9r4SmVVwfo8> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.leslu.com.ar/mastro/manuelajsm.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.elfolkloreargentino.com/danzas/zamba.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.peseatodo.com.ar/espectaculos/grco/obras/grcoe.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.folkloredelnorte.com.ar/chacarera.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=dASijahn2qk&feature=related> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.bailas.catalunyatango.com/tango.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.bailas.catalunyatango.com/tango.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.welcomeargentina.com/tango/historia.html> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=urKD9/4eq0o= (Consulta: Mayo 2012)
<http://elblogdelbolero.wordpress.com/2007/11/09/sintesis-de-la-historia-del-bolero/> (Consulta: Mayo 2012)
<http://elblogdelbolero.wordpress.com/2008/04/15/besame-mucho-el-bolero-mas-famoso-del-mundo/> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.mexico-tenoch.com/enmarca.php?de=http://www.mexico-tenoch.com/charro/charro.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.webproject.cz/mariachi/es/historia> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=-Ambx6PO-5A> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.lesluthiers.org/main.php> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.youtube.com/watch?v=Yn_E4rBsZc (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.brasilecola.com/artes/bossa-nova.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://pacobernaberoa.blogspot.mx/2008/06/chega-de-saudades.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://suite101.net/article/garota-de-ipanema-un-clisico-de-la-bossa-nova-a11909#ixzz22MBKaobC> (Consulta: Mayo 2012)
<http://suite101.net/article/garota-de-ipanema-un-clisico-de-la-bossa-nova-a11909#ixzz22MC6CTxY> (Consulta: Mayo 2012)
<http://unaestageneration.blogspot.mx/2010/09/basta-de-nostalgia.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.brasilecola.com/artes/bossa-nova.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.lesluthiers.org/main.php> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.wordreference.com/definicion/adelantado> (Consulta: Mayo 2012)

<http://www.lesluthiers.org/main.php> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.lesluthiers.org/vertextoestatico.php?COD=ORIGEN_DONRODRIGO (Consulta: Mayo 2012)
<http://definicion.de/cosmopolita/> (Consulta: Mayo 2012)
<http://lema.rae.es/drae/?val=cosmopolita> (Consulta: Mayo 2012)
<http://jalisco.gob.mx/nuestroedo/muro/music.html> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/aleman_miguel.htm (Consulta: Mayo 2012)
http://www.economia.com.mx/el_milagro_mexicano.htm (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-merced-barrio-magico.html>
<http://www.hotralston.com/tommix.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.b-westerns.com/trio.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.b-westerns.com/hoppy.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.b-westerns.com/hoppy.htm> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.salir.com/pelicula/genio_y_figura (Consulta: Mayo 2012)
<http://ciudadanosenred.com.mx/node/16147> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.historiacultural.net/hist_rev_arechiga.htm (Consulta: Mayo 2013)
<http://es.thefreedictionary.com/fiado> (Consulta: Mayo 2012)
<http://medios.4t.com/about.html> (Consulta: Mayo 2013)
<http://www.youtube.com/watch?v=RqaylJNLXtA> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.enplenitud.com/receta-de-mole-poblano.html#ixzz24gzQ9pWd> (Consulta: Mayo 2012)
<http://mxfractal.org/RevistaFractal52CarlosMonsivais.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-pulque-la-bebida-de-los-dioses-hidalgo.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-pulque-la-bebida-de-los-dioses-hidalgo.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/hidalgo/municipios/13008a.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.elgranchef.com/2010/05/12/enchiladas-mexicanas> (Consulta: Mayo 2012)
<http://donpalabras.blogspot.mx/2005/03/curado-de-avena.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://arturojara.blogspot.mx/2009/11/los-gorrones-o-de-y-ti-quien-te-invito.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.metro.df.gob.mx/red/estacion.html?id=146> (Consulta: Mayo 2012)
http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_noticia=68279&tabla=ciudad (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=5mejQjXrC4> (Consulta: Mayo 2012)
<http://inesmartiatu.blogspot.com> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.asihablamos.com/word/palabra/Bartolo.php> (Consulta: Mayo 2012)
<http://palabraria.blogspot.mx/2012/03/tibor.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://ciudadanosenred.com.mx/node/16227> (Consulta: Mayo 2012)
<http://ciudadanosenred.com.mx/node/16227> (Consulta: Mayo 2012)
<http://ciudadanosenred.com.mx/node/16227> (Consulta: Mayo 2012)
<http://es.wiktionary.org/wiki/talacha> (Consulta: Mayo 2012)
<http://www.significadode.org/chiquihuite.htm> (Consulta: Mayo 2012)
<http://definicion.de/chilango/#ixzz2Tu4LXO6F> (Consulta: Mayo 2013)
<http://www.youtube.com/watch?v=-MINW3HmxHw> (Consulta: Mayo 2012)
<http://palabrasyvidas.com/la-palabra-comal-significa.html> (Consulta: Mayo 2012)
<http://trikinhuelas.com/archivos/2008/06> (Consulta: Mayo 2012)
<http://fernanda-familiar.com/para-todo-mal-mezcal-para-todo-bien-tambien/> (Consulta: Mayo 2012)
http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n148_03/memoria.html (Consulta: Junio 2012)
<http://aguinones.diariolibre.com/?p=190> (Consulta: Junio 2012)
http://www.lajiribilla.co.cu/2003/n125_09/letrasofa.html (Consulta: Junio 2012)
http://www.lajiribilla.co.cu/2003/n125_09/letrasofa.html (Consulta: Junio 2012)
<http://www.guacuba.info/guia-cuba/cultura-cubana/musica-cubana/movimiento-cubano-feeling> (Consulta: Junio 2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=cV6lWFOgU8I> (Consulta: Junio 2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=54IQ-nAU9XI> (Consulta: Junio 2012)
<http://www.youtube.com/watch?v=9djOuUkz1Lk> (Consulta: Junio 2012)
<http://www.amauryperez.com.mx/biografia/biografia.html> (Consulta: Junio 2012)
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandra-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Junio 2012)
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandra-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Junio 2012)
<http://tuspreguntas.misrespuestas.com/preg.php?idPregunta=10441> (Consulta: Mayo 2013)
<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article279.html> (Consulta: Mayo 2013)
<http://antologiafemenina.blogspot.mx/2007/03/el-mito-del-amante-latino.html> (consulta: Mayo 2012)
<http://www.sopitas.com/site/179757-los-latinoamericanos-son-pesimos-amanes-dice-la-escritora-isabel-allende/> (Consulta: Mayo 2013)
<http://letrascanciones.mp3lyrics.org/v/virulo/latin-lover/> (Consulta: Junio 2012)
http://www.albumcancionyletra.com/latin-lover_de_virulo_57237.aspx (Consulta: Junio 2012)
<http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.net/r43-> (Consulta: Junio 2012)
5473/es/contenidos/informacion/dif9/es_5494/adjuntos/homologacion_extranjeros_2011/paises_c.pdf (Consulta: Junio 2012)
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandra-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Junio 2012)
<http://www.virulencialuthierana.org/s1.html> (Consulta: Junio 2012)
http://habanamemorias.blogspot.mx/2010_06_01_archive.html (Consulta: Junio 2012)
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandra-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> . (Consulta: Junio 2012)
<http://www.jornada.unam.mx/2013/03/29/mundo/040n1mun> (Consulta: Mayo 2013)
<http://www.cancioneros.com/nd/1546/0/genesis-segun-virulo-virulo> (Consulta: Mayo 2013)
<http://www.el-nacional.com/> (Consulta: Mayo 2012)

<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandra-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Junio 2012)

<http://www.trovadictos.com/virulo.htm> (Consulta: Junio 2012)

<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandra-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Mayo 2012)

www.comunicacionsocial.uam.mx/estasesmana/proseman.html (Consulta: Mayo 2013)

<http://www.albantacafe.com/content/> (Consulta: Junio 2012)

<http://www.radioangulo.cu/noticias/cultura/20053-homenaje-al-quayabero-en-su-natal-holguin.html> (Consulta: Junio 2012)

http://www.ecured.cu/index.php/Juan_Formell (Consulta: Junio 2012)

<http://www.cancioneros.com/nc/7716/0/y-que-es-la-poesia-alejandra-garcia-virulo> (Consulta: Junio 2012)

<http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-05-10/alejandra-garcia-virulo-no-dejarse-engolosinar-por-la-risa/> (Consulta: Mayo 2013)

<http://www.cancioneros.com/nc/7716/0/y-que-es-la-poesia-alejandra-garcia-virulo> (Consulta: Junio 2012)

<http://www.eluniversal.com.mx/notas/403553.html> (Consulta: Junio 2012)

<http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-05-10/alejandra-garcia-virulo-no-dejarse-engolosinar-por-la-risa/> (Consulta: Mayo 2013)

<http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-05-10/alejandra-garcia-virulo-no-dejarse-engolosinar-por-la-risa/> (Consulta: Mayo 2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=TOKs2Vfv3B8> (Consulta: Junio 2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=P-6TTvS3zzU> (Consulta: Junio 2012)

<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandra-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/> (Consulta: Junio 2012)

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100005&script=sci_arttext (Consulta: Junio 2012)

<http://actualidad.orange.es/cultura/ricardo-darin-creo-que-humor-es-sena-identidad-del-cine-america-latina.html> (Consulta: Mayo 2013)

<http://www1.icsi.berkeley.edu/~chema/luthiers/065.html> (Consulta: Mayo 2013)

<http://www.musica.com/letras.asp?letra=1563172> (Consulta: Mayo 2013) // presentación en TV "Entre amigos":

<http://www.youtube.com/watch?v=h9qt08evsWk> (Consulta: Mayo 2013)

<http://blog.pucp.edu.pe/item/41878/la-cancion-social-latinoamericana-la-nueva-trova-cubana> (Consulta: Mayo 2013)

<http://blog.pucp.edu.pe/item/41878/la-cancion-social-latinoamericana-la-nueva-trova-cubana> (Consulta: Mayo 2013)

<http://blog.pucp.edu.pe/item/41878/la-cancion-social-latinoamericana-la-nueva-trova-cubana> (Consulta: Mayo 2013)

http://www.lesluthiers.com/musicisti/historia_corta.htm (Consulta: Mayo 2013)

<http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090711161826AARAMoH> (Consulta: Mayo 2013)

<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/las-penas-folkloricas-en-chile-1973-1986--el-refugio-cultural-y-politico-para-la-disidencia> (Consulta: Mayo 2013)

http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=35#C03 (Consulta: Mayo 2013)

<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/las-penas-folkloricas-en-chile-1973-1986--el-refugio-cultural-y-politico-para-la-disidencia> (Consulta: Mayo 2013)

<http://blog.pucp.edu.pe/item/41878/la-cancion-social-latinoamericana-la-nueva-trova-cubana> (Consulta: Mayo 2013)

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/cinelati.html> (Consulta: Mayo 2012)

<http://www.lesluthiers.org/curiosidad.php?ID=5> (Consulta: Junio 2013)

Páginas de consulta continua a lo largo del trabajo, es decir que se consultaron de manera reiterada y hasta el momento de imprimir el trabajo aun estaban activas, por lo que su fechado va de 2008 a 2013.

http://www.musimundo.tv/full_screen.aspx?video=http://www.musimundo.tv/panel/repositorio/subidas/productos/video/Rock%20Nacional%20-%20Parte%2016.flv

<http://www.fmmeduacion.com.ar/Escritos/Letras/rockdictadura.htm>

<http://enciclopedia.rockentuidioma.blogspot.com/2010/07/los-twist-argentina.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=6TceeZqOwQ>

http://es.wikipedia.org/wiki/Hugo_Varela

http://www.youtube.com/watch?v=8zVi3b04_WE

<http://edant.clarin.com/diario/2005/07/09/espectaculos/c-01211.htm>

<http://trabajoen.conaculta.gob.mx/convoca/anexos/CulturapopularDefinicionesyacciones.PDF>

<http://www.gara.net/index.php>

<http://www.culturayrs.org.mx/> <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/GGIMENEZ.html>

<http://revistas.ucm.es/fli/02122952/articulos/DICE8888110357A.PDF>

http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=466

http://www.lesluthiers.com/frame_historia_60.htm

<http://translate.google.com.mx/translate?hl=en&sl=en&tl=es&u=http%3A%2F%2Fwww.biografiasyvidas.com%2Fbiografia%2F%2Ftylor.htm>

http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/cultura_popular.htm

http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/cultura_popular.htm

<http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi97/musica-folklorica/folklore.htm>

http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/cultura_popular.htm

http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/cultura_popular.htm

<http://www.chavaflores.com.mx/cristinapacheco.pdf>

<http://www.eluniversal.com.mx/notas/714432.html>

http://www.alipso.com/monografias/cultura_en_america_latina/

http://www.letras.puc-rio.br/cronistasmega-cidades/unidad%201/gelpi_sujetoyculturaurbana.pdf

<http://tangueros.mforos.com/926693/4109418-jorge-luis-borges-y-el-tango/>

<http://www.definicionabc.com/general/humor.php>

<http://www.wordreference.com/definicion/humor>

<http://definicion.de/chiste/>
<http://www.retoricas.com/2009/06/3-ejemplos-de-ironia.html>
<http://rataube.blogspot.com/2010/03/las-tres-teorias-del-humor.html>
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=301985>
<http://www.segoviaudaz.es/blogs/24766/El-sentido-del-humor-un-valor-en-alza>
<http://www.segoviaudaz.es/blogs/24766/El-sentido-del-humor-un-valor-en-alza>
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4708/rivero/47rivero.pdf>
<http://psicopsi.com/Art-91-Definicion-de-la-alegria.asp>
<http://www.xe1rcs.org.mx/cultura/risa.html>
http://revista.acori.org.co/descargas/2009/3_historia_de_la_belleza.pdf
<http://www.chasque.net/vecinet/carnav.htm>
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4708/rivero/47rivero.pdf>
<http://www.tebeosfera.com/1/Obra/Libro/Monografia/Francia/Baudelaire.htm>
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sastre.htm>
<http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/ENSAYO-ALFONSO-SASTRE/Ensayo-sobre-lo-comico.htm>
<http://www.filosofia.org/enc/ros/comi.htm>
<http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/ENSAYO-ALFONSO-SASTRE/Ensayo-sobre-lo-comico.htm>
<http://www.alohacriticon.com/viajeliterario/article1287.html>
<http://www.wordreference.com/definicion/onanismo>
<http://www.nanopublik.com/nanocartoon/pienso002.html#arriba>
<http://www.nanopublik.com/nanocartoon/pienso002.html#arriba>
<http://www.diversica.com/cultura/archivos/2005/05/la-revista-humor-y-la-dictadura.php>
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/cartones-abel-quezada/id/37966809.html
<http://www.cinebajolalupa.com/diccionario-de-cine-glosario/>
<http://www.frasespensamientos.com.ar/autor/napoleon-bonaparte.html>
<http://www.taringa.net/posts/humor/3729856/Biografia-Del-chavo-del-ocho.html>
<http://trovamex.ning.com>
<http://www.significadode.org/pachanga.htm>
http://alocubano.com/musica_cubana.htm
<http://www.cri-cri.net/biografia.html>
<http://espaciocritico6.wordpress.com/2009/05/27/la-historia-de-la-radio-en-mexico-w-radio/>
<http://es.scribd.com/doc/532285/Musica-y-ciencias-sociales>
josegamaliel1
<http://www.youtube.com/watch?v=IGAtQO1HRL0>
<http://www.gardelweb.com/>
<http://www.elortiba.org/discep.html>
<http://www.monografias.com/trabajos10/sociol/sociol.shtml>
<http://www.mexicanosdiseñando.org.mx/WebMaster/Articulos/GG.%20laculturacomoidentidadylaidentidadcomocultura.pdf>
<http://www.elnuevodiario.com.do/app/article.aspx?id=177043>
http://imslp.org/wiki/A_Midsummer_Night%27s_Dream_incidental_music_Op.61_%28Mendelssohn_Felix%29
http://es.wiki/Marcha_nupcial_%28Mendelssohn%29
<http://www.elnuevodiario.com.do/app/article.aspx?id=177043>
<http://www.cubadebate.cu/opinion/2009/12/28/revolucion-hecho-cultural-por-excelencia/>
<http://www.eumed.net/rev/cccss/08/vmbm2.htm>
<http://www.geocities.ws/unfa2000/>
<http://www.diccionariosdigitales.net/glosarios%20y%20vocabularios/jerga%20mexicana-caliche.htm>
<http://www.cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=6411&idcolumna=29>
<http://www.elnuevodiario.com.do/app/article.aspx?id=177043>
<http://www.sibetrans.com/trans/p3/trans-12-2008>
<http://www.sibetrans.com/trans/p3/trans-12-2008>
<http://www.xenciclopedia.com/post/Musica/La-musica-y-su-definicion-cultural.html>
<http://www.xenciclopedia.com/post/Musica/La-funcion-de-la-musica-en-la-sociedad.html>
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=musica
<http://www.artequias.com/musicamedieval.htm>
<http://www.taringa.net/posts/videos/14336411/La-musica-popular-de-America-Latina---parte-1.html>
http://cultura.elpais.com/cultura/2009/12/05/actualidad/1259967604_850215.html
http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/jara_victor.htm
<http://www.eluniversal.com.mx/articulos/37064.html>
<http://www.taringa.net/posts/videos/14336411/La-musica-popular-de-America-Latina---parte-1.html>
<http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/nuevcanc.htm>
<http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/nuevcanc.htm>
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf>
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf>
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/29451/2/articulo3.pdf>
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/benedetti.htm>
<http://cantantesargentinas.blogspot.mx/2007/04/nacha-guevara.html>
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901998019000004&script=sci_arttext
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf>
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/29451/2/articulo3.pdf>
<http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/nuevcanc.htm>
<http://www.lesluthiers.com/>
<http://usuarios.tinet.cat/rvb/luthiers/integ.html>
http://www.taringa.net/posts/info/6704031/gerardo-masana-el-Equot_flacoEquot_difunto-de-les-luthiers.html

<http://www.taringa.net/posts/info/6704031/gerardo-masana- el-Equot flacoEquot -difunto-de-les-luthiers.html>
http://www.videomaniaticos.com/comprar/ficha_actores.asp?id_persona=16604
<http://es.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090527083643AAyNLmr>
<http://www.taringa.net/posts/videos/2060328/El-Negro-Fontanarrosa-Y-Les-Luthiers- Viceversa .html>
<http://www.historieteca.com.ar/Autores/fontanarrosa.htm>
<http://www.negrofontanarrosa.com/main.htm>
<http://www.gerardomasana.com.ar/espectaculos/index.html>
http://www.lesluthiers.com/frame_historia_60.htm
http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=466
http://www.riial.org/espacios/dpersona_doc14pm.pdf
<http://www.leslu.com.ar/crono/cronoll.htm>
<http://www.musicalizando.com/catalogo/biografia.php?Interprete=80> y <http://www.nachaguevaraweb.com/portal/>
<http://www.peseatodo.com.ar/historia/70/info.htm>
<http://www.eluniversal.com.mx/notas/683089.html>
http://www.lesluthiers.com/frame_historia_80.htm
<http://www.cameratabariloche.org.ar/historia/>
http://www.lesluthiers.com/expo_lesluthiers/index.html
<http://www.leslu.com.ar/leandro/leandro.htm>
<http://www.mastropiero.net/>
<http://www.leslu.com.ar/mastro/bioism.htm>
<http://www.leslu.com.ar/leandro/leandro.htm>
<http://www.lesluthiers.org/main.php>
<http://www.youtube.com/watch?v=9r4SmVVwfo8>
<http://www.leslu.com.ar/mastro/manuelajsm.htm>
<http://www.elfolkloreargentino.com/danzas/zamba.htm>
<http://www.peseatodo.com.ar/espectaculos/grco/obras/grcoe.htm>
<http://www.folkloredelnorte.com.ar/chacarera.htm>
<http://www.youtube.com/watch?v=dASijahn2qk&feature=related>
<http://www.bailas.catalunyatango.com/tango.htm>
<http://www.bailas.catalunyatango.com/tango.htm>
<http://www.welcomeargentina.com/tango/historia.html>
http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=urKD9/4eq0o=
<http://elblogdelbolero.wordpress.com/2007/11/09/sintesis-de-la-historia-del-bolero/>
<http://elblogdelbolero.wordpress.com/2008/04/15/besame-mucho-el-bolero-mas-famoso-del-mundo/>
<http://www.mexico-tenoch.com/enmarca.php?de=http://www.mexico-tenoch.com/charro/charro.html>
<http://www.webproject.cz/mariachi/es/historia>
<http://www.youtube.com/watch?v=-Ambx6PO-5A>
<http://www.lesluthiers.org/main.php>
http://www.youtube.com/watch?v=vYn_E4rBsZc
<http://www.brasilescola.com/artes/bossa-nova.htm>
<http://pacobernaberoca.blogspot.mx/2008/06/chega-de-saudades.html>
<http://suite101.net/article/garota-de-ipanema-un-clisico-de-la-bossa-nova-a11909#ixzz22MBKaobC>
<http://suite101.net/article/garota-de-ipanema-un-clisico-de-la-bossa-nova-a11909#ixzz22MC6CTxY>
<http://unaestageneration.blogspot.mx/2010/09/basta-de-nostalgia.html>
<http://www.brasilescola.com/artes/bossa-nova.htm>
<http://www.wordreference.com/definicion/adelantado>
<http://www.lesluthiers.org/main.php>
http://www.lesluthiers.org/vertextoestatico.php?COD=ORIGEN_DONRODRIGO
<http://definicion.de/cosmopolita/>
<http://lema.rae.es/drae/?val=cosmopolita>
<http://jalisco.gob.mx/nuestroedo/muro/music.html>
<http://www.chavaflores.com.mx/>
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-merced-barrio-magico.html>
<http://www.hotralston.com/tommix.htm>
<http://www.b-westerns.com/trio.htm>
<http://www.b-westerns.com/hoppy.htm>
<http://www.b-westerns.com/hoppy.htm>
http://www.salir.com/pelicula/genio_y_figura
<http://ciudadanosenred.com.mx/node/16147>
<http://es.thefreedictionary.com/fiado>
<http://www.youtube.com/watch?v=RqaylJNLXtA>
<http://www.enplenitud.com/receta-de-mole-poblano.html#ixzz24gzQ9pWd>
<http://mxfractal.org/RevistaFractal52CarlosMonsivais.html>
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-pulque-la-bebida-de-los-dioses-hidalgo.html>
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-pulque-la-bebida-de-los-dioses-hidalgo.html>
<http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/hidalgo/municipios/13008a.htm>
<http://www.elgranchef.com/2010/05/12/enchiladas-mexicanas>
<http://donpalabras.blogspot.mx/2005/03/curado-de-avena.html>
<http://arturojara.blogspot.mx/2009/11/los-gorrones-o-de-y-ti-quien-te-invito.html>
<http://www.metro.df.gob.mx/red/estacion.html?id=146>
http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_not=68279&tabla=ciudad
<http://www.youtube.com/watch?v=5mejQjXrC4>
<http://inesmartiatu.blogspot.com>
<http://www.asihablamos.com/word/palabra/Bartolo.php>

<http://palabraria.blogspot.mx/2012/03/tibor.html>
<http://ciudadanosenred.com.mx/node/16227>
<http://ciudadanosenred.com.mx/node/16227>
<http://ciudadanosenred.com.mx/node/16227>
<http://es.wiktionary.org/wiki/talacha>
<http://www.significadode.org/chiquihuite.htm>
<http://www.youtube.com/watch?v=-MINW3HmxHw>
<http://palabrasyvidas.com/la-palabra-comal-significa.html>
<http://trikinhuelas.com/archivos/2008/06>
<http://fernanda-familiar.com/para-todo-mal-mezcal-para-todo-bien-tambien/>
http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n148_03/memoria.html
<http://www.virulencialuthierana.org/>
<http://aquinones.diariolibre.com/?p=190>
http://www.lajiribilla.co.cu/2003/n125_09/letrasofa.html
<http://www.guiacuba.info/guia-cuba/cultura-cubana/musica-cubana/movimiento-cubano-feeling>
<http://www.youtube.com/watch?v=cW6lWFOgU8I>
<http://www.youtube.com/watch?v=54lQ-nAU9X>
<http://www.virulencialuthierana.org/s1.html>
<http://www.amauryperez.com.mx/biografia/biografia.html>
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/>
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/>
<http://www.virulencialuthierana.org/s1.html>
http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.net/r43-5473/es/contenidos/informacion/dif9/es_5494/adjuntos/homologacion_extranjeros_2011/paises_c.pdf
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/>
<http://www.virulencialuthierana.org/s1.html>
http://habanamemorias.blogspot.mx/2010_06_01_archive.html
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/>
<http://www.trovadictos.com/virulo.htm>
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/>
<http://www.albantacafe.com/content/>
<http://www.radioangulo.cu/noticias/cultura/20053-homenaje-al-quayabero-en-su-natal-holguin.html>
http://www.ecured.cu/index.php/Juan_Formell
<http://www.cancioneros.com/nc/7716/0/y-que-es-la-poesia-alejandro-garcia-virulo>
<http://www.cancioneros.com/nc/7716/0/y-que-es-la-poesia-alejandro-garcia-virulo>
<http://www.eluniversal.com.mx/notas/403553.html>
<http://www.youtube.com/watch?v=TOKs2VfV3B8>
<http://www.youtube.com/watch?v=P-6TTvS3zzU>
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo-los-humoristas-somos-gente-seria/>
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100005&script=sci_arttext
<http://www.opusmusica.com/022/humor.html>
<http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/G-Coca.htm>
<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/cruces.htm>
<http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt7-3-diaz.pdf>
<http://es.thefreedictionary.com/fiado>
<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm>
<http://www.tlahui.com/libros/psicologia/pfchisteinc.htm>
http://www.siemprehistoria.com.ar/?p=827#_ftn1
<http://links.jstor.org/sici?sici=00141836%281999%24%2943%3A1%3C66%3AMRTAGT%3E2.0.CO%3B2->
<http://www.globalcult.org.ve/pdf/RosasMantecon.pdf>
<http://www.gara.net/index.php>
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100005&script=sci_arttext#
<http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/G-Coca.htm>
<http://tntee.umu.se/lisboa/papers/full-papers/pdf/g5-angels-fr.pdf>
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627902002019800005&lng=es&nrm=iso

Anexos

ⁱ **–No es lo mismo vecindad que tugurio, vivencia versus discurso oficial en la ciudad de México de mediados del siglo XX.**” Ernesto Aréchiga Córdova.- Muy buenas tardes a todos y a todas. Antes de empezar quiero agradecer a Alejandro Semo la invitación que me hiciera para participar como ponente en este encuentro. Siempre son bien recibidas este tipo de iniciativas, pero esta cobra un significado aún mayor, precisamente por el lugar donde se desarrolla, dentro de uno de los barrios de la ciudad con mayor carga histórica y de gran significación. Es un honor para mí estar aquí en tan grata compañía. Cuando leí en la invitación que me tocaba participar en una mesa titulada –el ocaso de la vecindad” pensé que sería interesante remitirnos a un momento histórico a mi parecer crucial dentro de la historia de las vecindades. Si en los sismos de septiembre de 1985 las vecindades fueron objeto de lo que podríamos denominar una ofensiva –natural”, muy entre comillas lo digo, en la década de los años cincuenta fueron objeto de una ofensiva política, perfectamente orquestada desde el Estado, un Estado paternalista y machista que desplegaba entonces, con toda su fuerza, un discurso civilizatorio y moralizante sobre la forma de vida de las clases populares en la ciudad de México y de hecho en el país entero. Una de las instituciones que estuvo al frente de esta ofensiva fue el Instituto Nacional de Vivienda [INV]. Aquí no haré la historia de ese instituto pero me remitiré a los trabajos que desde ese organismo del Estado anunciaron, entonces, no sólo que la vecindad vivía ya en un estado de agonía, sino que merecía desaparecer para la dignidad del México moderno, es decir, que, desde el punto de vista de dicha institución, la vecindad había entrado ya en su ocaso para sumergirse tarde que temprano en la obscuridad, la desaparición, el olvido. Diversos procesos confluían entonces para hacer de la vecindad un objeto de atención oficial, así como un objeto de reflexión desde diversos ámbitos de la cultura. Mencionemos un ejemplo. Desde la década anterior, el cine mexicano había hecho de las vecindades uno de sus escenarios favoritos, sino es que de uno de sus personajes favoritos. En diversos dramas y melodramas, las vecindades fueron el lugar central de gran número de películas que trataron de retratar, mal que bien, las formas de vida de las clases populares urbanas, a veces para denostarlas, a veces para idealizarlas, y rara vez para tratar de entenderlas con argumentos serios y profundos como en la obra maestra de Buñuel. Basta recordar aquí algunas películas y los años en que fueron realizadas como: –Campeón sin corona”, de 1945, –Esquina bajan”, de 1948, –Nosotros los pobres” y –Ustedes los ricos” de 1948, –Salón México”, también de 1948, –El rey del barrio”, de 1949, –Quinto patio”, de 1950, –Los Olvidados” de 1950, –Los Fernández de Peralvillo” de 1953 y –El Suavecito” de 1959. En todas ellas, pero en muchas otras, aparecen diversos tipos de vecindades donde se despliegan las penas y las alegrías de los protagonistas. Entre los años cuarenta y los cincuenta del siglo XX, la vecindad era el tipo de casa habitado por la mayoría de las clases populares, así como buena parte de las clases medias, y lo siguió siendo muchos años. Ahora bien, el interés por las vecindades no se produjo únicamente en las instituciones estatales o en las productoras de cine, sino también en la literatura, el periodismo y particularmente en una naciente antropología urbana. Aquí la referencia fundamental es el antropólogo estadounidense Oscar Lewis, quien en la década de 1950 comenzó sus estudios acerca de la forma de vida de las clases populares que habitaban en vecindades. Recordaremos que entre 1956 y 1957 Lewis hizo un trabajo de campo que le permitió publicar en 1959 su artículo intitulado –La cultura de la vecindad en la ciudad de México”. Era un pequeño artículo donde contrastaba la forma de vida en dos vecindades y esbozaba ya muy claramente algunos de los postulados centrales desplegados más adelante en su *Antropología de la pobreza* que guiaron la escritura de *Los hijos de Sánchez* y otras obras suyas. Sobre los estudios publicados por el Instituto Nacional de Vivienda y este artículo de Oscar Lewis, haré algunas reflexiones en torno al hipotético ocaso de la vecindad y sobre la importancia que tienen las palabras como conformadoras de realidades. Antes que nada debo aclarar que el término utilizado por el Instituto Nacional de Vivienda para referirse a las casas de vecindad y a los cuartos redondos era *tugurio*. Ninguno de los documentos que he podido consultar aporta una definición clara de lo que desde dicha institución se entendía por este término. [1] El contexto no deja dudas, sin embargo, de que el tugurio era entendido como un elemento negativo de nuestras formas de habitar en la ciudad. Desde el punto de vista del instituto, el tugurio era el tipo de habitación predominante en importantes áreas de nuestra ciudad, particularmente en el –centro principal”, el –núcleo central, cívico, comercial, verdadero corazón de la ciudad”. Afirmaba uno de sus documentos que ese tipo de habitación –provoca grandes hacinamientos y condiciones infrahumanas de vida”... –esas condiciones infrahumanas de las viviendas tienen fuertes repercusiones en la degeneración moral de sus habitantes, ocasionando y fomentando numerosos centros de vicio o destruyen la estabilidad familiar.” [2] En estas afirmaciones queda muy claro el contexto semántico en el que se incluía al tugurio con toda una carga negativa y peyorativa: hacinamiento, condiciones infrahumanas, promiscuidad, vicio, degeneración moral. A propósito, el diccionario de la Academia de la Lengua Española nos dice que tugurio es la –hoza o casilla de pastores” o, en sentido figurado, –la habitación, vivienda o establecimiento pequeño y mezquino”, una definición que dista mucho de la dibujada por los arquitectos y urbanistas del INV en sus estudios. [3] Como es obvio, el radio de acción del mencionado Instituto abarcaba la nación entera, pero tal parece que en la ciudad de México encontró perfectamente delimitada la problemática que debía atacar, de tal suerte que la capital fue una especie de laboratorio para la aplicación de políticas de vivienda que se desarrollarían más adelante en otros lugares de la república, incluyendo tanto al ámbito urbano como al rural. De todos sus trabajos me interesa destacar dos: *Herradura de tugurios: problemas y soluciones* y *Programa de regeneración: zona de la herradura de los tugurios*, el primero publicado en 1958 y el segundo al parecer un poco después (no registra fecha de impresión, pero es consecuencia del estudio anterior). Aunque no traigo ahora un mapa es fácil imaginar el territorio de la denominada –herradura de tugurios”, pues tomando al zócalo y sus cuadras adyacentes como referencia, la herradura rodeaba ese centro desde la colonia Guerrero, pasando luego por los barrios de la Lagunilla y Tepito, y de ahí hacia el sur por los barrios de la Candelaria y la Merced llegando hasta Jamaica. La extensión del área era de 10 922 500 m², distribuida en 732 manzanas, donde habitaban alrededor de medio millón de personas, con una densidad mínima de 300 habitantes por hectárea, pero que en promedio era superior a 500 habitantes por hectárea, registrándose en algunos casos cifras superiores a los mil habitantes por hectárea, de tal manera que al 60% de la población le correspondía habitar en un área de 6 a 18 m². [4] El 55% del área era clasificada como –tugurio”, mientras un 18% era ocupada por industria y comercio y el 27% por vivienda clasificada como –decadente” o –habitación con tendencia hacia el tugurio”. Aquí se expresa claramente que el tugurio ocupaba la escala más baja de la clasificación, por debajo de la habitación decadente. De acuerdo con estos datos, el 89% del área estaba pavimentada y 90% tenía servicios de drenaje, agua y luz (aunque sólo un 40% tenía hidrantes). Las áreas verdes eran prácticamente inexistentes y el promedio de densidad de construcción abarcaba el 80% de los lotes, siendo ésta la densidad de construcción más alta de toda la ciudad. Los datos fueron obtenidos mediante encuestas aplicadas en el terreno y la formación de mapas muy detallados de cada

manzana. [5] Algunos datos son muy ilustrativos, cuando se contrasta, por ejemplo, el 90% que supuestamente gozaba de drenaje, con el número de excusados que tenía cada vecindad, donde el promedio de habitantes por casa era de 56 mientras el número de w. c. promedio por casa era de 5. No tenemos razones de peso para poner en duda la metodología utilizada. En ese sentido, los estudios ofrecen una perspectiva objetiva, pero no ocurre lo mismo cuando de los datos obtenidos se obtiene, como corolario, que la vecindad es un medio que propicia la degeneración moral y el vicio, haciendo tabla rasa de todos sus habitantes para pretender «regenerarlos» mediante la acción benefactora, paternalista y moralizadora del Estado. Nos falta señalar, además, los otros motivos que tenía el Estado para llevar a cabo esa acción, motivos que respondían a necesidades económicas y de comunicación. La «herradura de tugurios», afirmaba el documento, constituía «un importante factor en la economía de la ciudad por encontrarse ahí los principales mercados de distribución general», en un espacio caracterizado por el desorden urbano y por la presencia «de los grados más negativos de vitalidad» dentro de la capital. Así, entre las razones morales esgrimidas por el Instituto, se esbozan razones materiales: el área contenía grandes atractivos para el capital comercial, industrial e inmobiliario, siempre y cuando fueran «regenerados» los «tugurios», lo que en su vocabulario equivalía a extinción. Los planes que seguían al diagnóstico, postulaban proyectos de reconstrucción con una arquitectura que abandonaba el patrón espacial de la vecindad, proponiendo un nuevo patrón más despersonalizado, individualista, con departamentos modernos que contaran en su interior con todos los servicios. Departamentos, por cierto, que la gran mayoría de quienes habitaban en los denominados «tugurios» no estaría en condiciones de comprar, con todo y las ofertas de crédito instrumentadas por el propio Instituto Nacional de Vivienda. Casi al mismo tiempo que el INV publicaba sus estudios sobre la herradura de tugurios, Oscar Lewis daba una ponencia en el XXXIII Congreso Internacional de Americanistas que serviría para publicar un año después, en 1959, su artículo intitulado «La cultura de vecindad en la ciudad de México.» En pocas pero sustanciales páginas, Lewis subrayaba que la pobreza en las naciones modernas denunciaba antagonismo de clases, problemas sociales y necesidad de cambios sociales. Afirmaba que la pobreza en países modernos era un factor dinámico «que afecta la participación en la cultura nacional en su sentido más amplio, y crea una subcultura propia.» Postulaba, entonces, que podía hablarse de una cultura de la pobreza que tenía «sus propias modalidades y determinadas consecuencias sociales y psicológicas para sus miembros.» [6] En su opinión, la cultura de la pobreza traspasaba los límites de lo regional, de lo rural-urbano y aun de lo nacional. Lewis se propuso elaborar un estudio científico sobre «la vida familiar de las clases bajas» [7] y, considerando que la gran mayoría de éstas habitaban en casas de vecindad, tomó en cuenta dos vecindades de tipología diferente para contrastarlas entre sí e «hustrar las diferencias así como los factores comunes, de la vida de las vecindades.» [8] Ambas vecindades estaban en los alrededores de Tepito. La de mayores dimensiones, la «Casa Grande» albergaba a más de 700 personas en cuartos redondos construidos con material duradero (adobe, cemento) y separados entre sí por patios de cemento. En la vecindad pequeña habitaban 54 personas en viviendas muy sencillas de una sola pieza, construidas con materiales de desecho, alineadas en un terreno que no tenía barda ni puerta que impidiera el paso o la vista desde la calle. Para Lewis, ambas son vecindades, para el INV, la segunda entraría dentro de la clasificación de «jacales». El autor de *Los hijos de Sánchez* documentó las diferencias económicas entre los habitantes de las dos vecindades. Si todos clasificaban como pobres, había diferencias sustanciales entre unos y otros, expresadas no sólo en términos económicos de ingreso familiar y posesiones materiales, sino también, muy claramente, en educación. Para citar dos ejemplos al respecto, mientras en la Casa Grande un 49 % de las familias tenía tenedores y cuchillos, en la vecindad pequeña nadie tenía estos cubiertos. En cuanto a educación, la primera registraba 17% de analfabetismo, mientras la segunda 42%, y entre los adultos que consideraban haber concluido su formación escolar, el promedio de años de asistencia a la escuela era de 4.7 en la casa grande y de 2.1 en la casa pequeña. No obstante estas diferencias entre pobres y paupérrimos, podía hacerse una generalización para explicar la vida de quienes habitaban en casas de vecindad. Frente a la desigualdad social, la vecindad oponía, en cambio, sus propias redes de apoyo. Lewis no duda al equiparar a la vecindad con una «pequeña comunidad» que funciona con su propia lógica de reciprocidad, solidaridad y apoyo mutuo. En la cultura de la pobreza, el compadrazgo, la fiesta compartida, el baile, el culto a los muertos y hasta los pleitos funcionan, según Lewis, como elementos de cohesión social que de una forma u otra permiten enfrentar las desigualdades sociales, así como mantener una actitud pasiva, conformista y en cierto grado cómplice frente a la corrupción y la indiferencia de los de arriba. Nos encontramos pues frente a dos estudios científicos de una misma realidad. El primer caso es un estudio emprendido por una institución estatal con fines de planificación, reordenamiento y, para citarlo en sus propias palabras, «regeneración». El segundo proviene de un antropólogo estadounidense con afanes de explicación científica que carece de pretensiones redentoras. En lugar de ser centro de vicio y degeneración moral, la vecindad puede ser explicada como una comunidad donde, si bien es cierto se reproducen las relaciones de dominación, aceptándolas con fatalismo y conformidad, también existen relaciones solidarias y comunitarias que posibilitan enfrentarse a la desigualdad e injusticia sociales de una manera que supera con mucho las simples formas de la supervivencia. De manera importante, me parece importante subrayar, Lewis consideraba que la cultura de la vecindad en México permitía menor anonimato y aislamiento personales con respecto a lo que ocurría entre las clases populares urbanas de, por ejemplo, los Estados Unidos y Gran Bretaña. No obstante lo que hemos afirmado, existe todavía un espacio compartido entre los postulantes de la «herradura de tugurios» y el antropólogo que delineó y estudió «la cultura de la pobreza». Me refiero a la distancia que unos y otro adoptan frente a los habitantes de las vecindades. En el primer caso, por supuesto, no existe ni el más mínimo asomo de empatía. No interesaba al Estado otra cosa más que erradicar el mal de un solo tajo, tanto como hace un cirujano al extirpar un apéndice atrofiado. A Lewis le interesaba comprender, y en aras de su objetividad científica debía mantener una distancia de sus informantes. Pero en el desarrollo de toda su antropología de la pobreza no deja de haber, como lo ha señalado Díaz Barriga, una narrativa propia de la modernización, de una modernidad que se incomoda frente a aquello que considera tradicional, premoderno, atrasado, incivilizado. Los factores que él considera para definir y explicar la pobreza y la cultura de la pobreza se estructuran en función de los paradigmas de la modernidad. Una lectura cuidadosa de Lewis no dejará de reconocer las similitudes que existen entre su manera de concebir a los pobres urbanos y la manera en que concebían al pelado, el característico personaje urbano de la capital, dos de nuestros más grandes pensadores del siglo XX, Samuel Ramos y Octavio Paz. [9] Para volver a la vecindad, tanto Lewis como los técnicos del INV obviaron acaso un hecho que considero trascendental. Para bien o para mal, las vecindades eran los hogares de cientos de familias. Por supuesto, aquí no hay lugar para la idealización ni las concepciones románticas. Dentro de esas familias seguramente muy pocas responderían al hipotético modelo de la familia funcional con núcleo formado por padre,

madre e hijos. Seguramente una amplia mayoría entraría en la clasificación de «disfuncional». Con toda seguridad, las casas de vecindad se encontraban en pésimas condiciones de salubridad y ofrecían escasas o ninguna de las comodidades prometidas por la vida moderna que por aquel entonces ya se anunciaba por televisión. Pero con todas sus deficiencias, aquellas viviendas eran hogares. El hogar es el sitio donde se hace la lumbre para cocinar, es el lugar donde se habita, es el grupo de personas emparentadas que viven juntas bajo un mismo techo. No quiero que esto suene cursi, pero me parece que vale la pena subrayarlo. Cuando uno escucha o lee con atención las palabras de quienes recuerdan su vida en esas vecindades, encuentra, desde luego, gran cantidad de amargos sinsabores, pero también gran cantidad de recuerdos valorados positivamente. A falta de jardines, las abuelas sembraban en macetas de bote y hojalata sus hierbas curativas y alimenticias, adornaban con ellas los techos, las escaleras y los patios de las vecindades. A falta de áreas verdes, los patios, aunque inmundos y atravesados no pocas veces por caños abiertos al aire libre, eran el sitio de juego y recreo para los niños, eran el llano por el que cabalgaban, el bosque en el que se escondían, el sitio de descanso, la cancha de fútbol, la mesa de las comiditas, el espacio para el trompo, las muñecas y las canicas. A falta de sitios de recreación, o ante los altos costos de ellos, los patios de las vecindades eran las pistas de baile para multitud de jóvenes inquietos. Sin posibilidades para rentar local, los artesanos hicieron de sus cuartos y patios talleres para efectuar su trabajo y vender luego sus productos. Sin tiempo ni dinero para charlar alrededor de una mesa y frente a humeantes tazas de café, las mujeres contaban su vida, sus penas y glorias, mientras lavaban propio o ajeno en los lavaderos repletos de otras mujeres tallando y desmugrando ropa. Algo similar ocurría mientras se hacía fila para el agua. Esto es lo que uno puede escuchar cuando entrevista y platica con las personas que vivieron en casas de vecindad, como he tenido oportunidad de hacerlo en el barrio de Tepito. O lo que puede leer en libros tan ilustrativos al respecto como *En dónde quedaron mis recuerdos? La vecindad en Tepito*, editado por el Centro de Estudios Tepiteños con entrevistas realizadas por Mayo Murrieta y María Eugenia Graf 1988 o en un libro más reciente de Pedro Paz Arellano, *El otro significado de un monumento histórico*, en 1999. En esas charlas y en esos libros, el tugurio no es tal. Es, a pesar de todos sus pesares, que no eran pocos, el hogar de las personas y tiene por tanto un valor sentimental como espacio de vida. Concluyo diciendo simplemente que las iniciativas del INV para «regenerar» la «herradura de tugurios» no lograron los fines que se habían propuesto. De un modo u otro, la denominada herradura mantuvo por décadas las características espaciales y sociales registradas por los técnicos de ese Instituto y por estudiosos como Lewis. Sobrevivieron así, muchas veces cayéndose a pedazos, hasta que ocurrió la gran conmoción de septiembre de 1985. Y aún después de acontecimientos tan terribles, que posibilitaron los decretos de expropiación y los procesos de reconstrucción en condominios, podríamos cuestionar si verdaderamente la casa de vecindad entró en su ocaso.

Muchas gracias.

Bibliografía:

- Díaz Barriga, Miguel. 1994. «El relajo de la cultura de la pobreza» en *Alteridades*, UAM-I, año 4, n° 7, pp. 21-26.
- INV [Instituto Nacional de la Vivienda]. 1958. *Herradura de tugurios: Problemas y soluciones*. México.
- INV, s. f. *Programa de regeneración de la "herradura de tugurios"*, México.
- Graf, María Eugenia y Mayor Murrieta, 1988. *¿En dónde quedaron mis recuerdos? (La vecindad en Tepito)*, México, CETEPI, SPF, Asociación de comerciantes establecidos del barrio de Tepito, A.C.
- Lewis, Oscar. 1959. «La cultura de vecindad en la ciudad de México» en *Ciencias Políticas y Sociales*, UNAM, año V, n° 17, jul-sept., pp. 349-364.
- Paz Arellano, Pedro. 1999. *El otro significado de un monumento histórico*. México, INAH.

[1] INV, 1958.

[2] INV, 1958, p. 9.

[3] DRAE, 1998.

[4] INV, 1958, pp. 9-10.

[5] INV, 1958, p. 10.

[6] Lewis, 1959, p. 349.

[7] Lewis, 1959, p. 350.

[8] Lewis, 1959, p. 351.

[9] [9] Ver: Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* y Paz, *El laberinto de la soledad*.

Este ensayo formó parte del encuentro que llevo por nombre "La Otra Ciudad", realizado en el mes de septiembre del 2006 en el Centro Cultural "Casa Talavera" de la UACM // ⁱ —No es lo mismo vecindad que tugurio, vivencia versus discurso oficial en la ciudad de México de mediados del siglo XX." Ernesto Aréchiga Córdova, Estudios de historia cultural, Difusión y pensamiento, http://www.historiacultural.net/hist_rev_arechiga.htm (Consulta: Mayo 2013)