

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

ESTUDIANTE(S): REBECCA VERGARA CABRERA

RAQUEL SOFÍA TERÁN GÓMEZ

**TÍTULO: “CANTA CUBA: UN ANÁLISIS DE LOS DISCURSOS SOBRE
LA REVOLUCIÓN CUBANA PRESENTE EN LAS LETRAS
DE LAS CANCIONES EN LOS AÑOS 60-80”**

CALIFICACIÓN

APROBADO

CLARA INÉS FONSECA

Asesor

SILVIA VALERO

Jurado

Cartagena, 19 de Septiembre de 2017



Canta Cuba: un análisis de los discursos sobre la Revolución Cubana presente en las letras de las canciones en los años 60-80

Rebecca Vergara Cabrera

Raquel Sofía Terán Gómez

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de:
PROFESIONAL EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS D.T y C.**

2017

**Canta Cuba: un análisis de los discursos sobre la Revolución Cubana presente en las
letras de las canciones en los años 60 - 80**

Rebecca Isabel Vergara Cabrera

Raquel Sofía Terán Gómez

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de:
PROFESIONAL EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

Asesora

Mg. Clara Inés Fonseca Mendoza

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS D.T y C.**

2017

NOTA DE ACEPTACIÓN

PRESIDENTE DEL JURADO

JURADO

JURADO

AGRADECIMIENTOS

Dedico esto sin duda a la Amistad y al Amor.

Gracias a mi gusto incansable por la salsa y a todo aquel que siempre estuvo para escucharme hablar por horas de esto. Pude mezclar lo que tanto me gusta con una carrera que aparentemente no se relacionaba con la música.

A las "Morisquetas" (Raquel, Tania, Angie, Jhon y Yesith) que estuvieron conmigo durante un poco más de 4 años para reírnos sin parar de cualquier tontería y para ayudarme cuando lo sentí tan necesario. A ellos que no han querido leer la tesis porque la salsa no es lo que más les gusta como a mí, pero sé que son felices también por mí.

Agradezco a ti mi amor bonito por estar desde el inicio hasta el final, de manera intermitente y en ocasiones siendo tan leal. Que algún día la leas y sepas que hiciste parte de todo esto también.

Agradezco a mis padres por el poco o mucho apoyo que supieron darme a lo largo de mi carrera. Les diré que un diploma no me hace mejor persona pero sin duda las personas que conocí a lo largo de esta aventura si me hacen serlo.

Gracias a la vida, al universo y todas las cosas y personas que ayudaron a que esto fuera un hecho.

Estos últimos cinco años han sido un sube y baja de emociones, de lágrimas, descubrimientos... Fue un viaje necesario por mi salud física y mental. Tener la valentía suficiente para cambiar y seguir otro camino me dejó muchas enseñanzas y una paz que nunca creí alcanzar. Como todo en este plano inclemente regido por el hado, fue inevitable dejar atrás a muchas personas que siempre recordaré con amor, agradeceré sus enseñanzas y contribución a este ser incompleto que soy. Amores, profesores, conocidos de plaza e incluso seres concurrentes de transporte, todos pusieron su granito de arena.

Mi Milo querido, en tu viaje cósmico está seguro que cuidaré y amaré a nuestra Linda en todas las vidas que tenga que recorrer, ella es mía y yo de ella por siempre. Linda, te amo. Tú lo sabes.

Firu, desde la virtualidad me has acompañado por 6 años. Tus concejos, tus silencios, tu música, tus letras... todo de ti que me compartes me llena. Siempre estás presente.

Morisquetas, al comenzar esta locura nunca pensé que volvería a hacer amigos. Hemos compartido risas, llantos, cervezas, experiencias, una carrera. Una bailarina Power Ranger Rosada, un evangélico risueño y regañón, una cantante de alma y corazón, un dibujante sarcástico creador de universos oscuros y una chiquita con voz peculiar que no comprende cómo el mundo puede complicarse tanto cuando la verdad todo es tan simple. Seres tan diferentes e iguales a la vez, espero que cinco años se conviertan en una vida.

Negra, Maggie, Andre... Siempre me he mostrado tal y como soy con ustedes. Lo saben, me aceptan y se los agradezco profundamente. Esta familia chiquita pero picosa es la mejor, somos geniales.

Chacha y Kate. El título de primas con ustedes nunca ha aplicado. Ustedes son mis hermanas, de sangre y de corazón. Mi amor para ustedes.

Yane, Vita, Raque y Normita. Todo lo que he querido siempre es que estén orgullosas de mí y retribuir lo que me han dado. Ustedes son mis mamás. Lastimosamente no lo he hecho como ustedes esperan, eso me entristece. Las he decepcionado un poco o mucho, no sé, pero quiero que sepan que las amo. Sé que quieren lo mejor para mi vida, a veces diferimos en opinión y pensamiento, pero créanme que este es el camino que quiero recorrer y les agradezco que me han apoyado a pesar de no estar de acuerdo con mis decisiones. Esté cerca lejos, las amo mucho y pueden contar conmigo para lo que sea.

No siendo más dedico este trabajo a la amistad y a la familia.

Tabla de contenido

I Parte

1. Introducción	8
2. Estado del arte	10
3. Marco teórico	14
3.1.Ideología	14
3.2.Discurso	16
3.3.Análisis del Discurso	16
4. Marco metodológico	18
4.1.Enfoque cualitativo	18
4.2.Recolección de datos	19
5. Antecedentes	22
5.1. De los orígenes	22
5.2.La Salsa: entre disputas y continuidades	24
5.3.La Revolución Cubana	26
5.4.Contexto: 60, 70 y 80	28

II Parte

6. “¡Qué viva Fidel!”	35
6.1.Celina y Reutilio	35
6.2.Análisis.....	36

7. “Guantanamera”	39
7.1. Benny Moré y Joseito Fernández	39
7.2. Análisis	40
8. “La Guarapachanga”	45
8.1. Conjunto Chappottín	45
8.2. Análisis	46
9. “La Perestroika”	48
9.1. Adalberto Santiago	48
9.2. Análisis	49
10. “José González”	55
10.1. Rubén Blades	55
10.2. Análisis	56
11. “Y en eso llegó Fidel”	58
11.1. Carlos Puebla	58
11.2. Análisis	59
12. Interpretación general de los datos	62
13. Conclusión	64
14. Bibliografía	66
15. Anexos	74

I PARTE

1. Introducción

La música ha sido desde épocas remotas una de las principales formas de expresión humana; a través de ella se consigue plasmar representaciones, creencias y formas de conceptualizar la realidad, consiguiendo no solo dar cuenta de realidades inmediatas sino también haciendo visibles inconformidades sobre aspectos sociales relevantes como la política.

La música como muestra cultural ha jugado un rol importante y determinante dentro de muchos de los cambios sociales, políticos e históricos que han sufrido diferentes grupos humanos a lo largo de los tiempos. Ángel Quintero Rivera (1998) arguye que “la música representa una forma en la que las personas interactúan con su mundo”. Partiendo de lo anterior asumimos que la música al estar compuesta por discursos está en capacidad de configurar identidades, además de incidir en los comportamientos sociales.

La salsa, al igual que cualquier género musical, nace enmarcada en un contexto específico y sus letras tienen correspondencia con los procesos sociales, políticos y económicos de la época. La salsa como música a través de la sonoridad de sus ritmos y sus pregones es capaz de posicionar puntos de vistas, ideologías, valores, creencias y modos de vivir. En su momento este género cumplió una función reproductora -ideológicamente hablando- bastante importante.

Uno de esos procesos socio-políticos lo fue la Revolución Cubana la cual, en su momento, tuvo gran impacto a nivel global. De hecho, pensar en Cuba como una nación

implica comprenderla no solo a nivel político o económico, implica comprenderla como el origen de grandes deportistas, cantantes y bailarines.

Comprendemos la salsa en esta tesis como un dispositivo que porta situaciones y personajes, tales elementos son los que sirvieron como datos de estudio. Si bien la música como expresión cultural ha sido relevante para diferentes estudiosos, de diversas disciplinas desde antropólogos hasta etnomusicólogos, no solo funciona como eje integrador del sonido divergente pero armónico de los instrumentos o de telón para una voz, sino que también su función también va encaminada hacia lo social, hacia la comunidad, a la confluencia de diferentes sujetos en espacios comunes.

La salsa como música es una mezcla de sonidos y ritmos. Sin embargo, los antecedentes relacionados con la música afrocaribeña la convierten en un género musical que en su momento fue un fenómeno social, que porta ideologías de una sociedad que afrontó transformaciones relacionadas con nuevas estructuras sociales, política y económicas en la búsqueda por su libertad y su autonomía.

Musicalmente es necesario resaltar la cantidad tan profusa de ritmos musicales cuyo origen es cubano que han conseguido con mucho éxito “conquistar” los mercados musicales extranjeros, encontramos la Contradanza, el Danzón, el Cha-Cha-Chá, el Songo, la Pachanga, el Son, la Salsa entre otros.

La música cubana ha sido siempre una entidad dinámica, tal dinamismo corresponde a su capacidad de dar cuenta de las realidades sociales, políticos y económicas, por lo que ese dinamismo siempre ha estado envuelto la cultura y la política de la isla. La

música ha servido como una voz para los cubanos ya que en esencia la música está atada a sus cotidianidades, por ende, a sus experiencias.

A partir de las anteriores consideraciones, el objetivo principal de esta tesis es mostrar cómo, a través de las líricas, se visibilizaban el apoyo o la oposición a la Revolución Cubana que obtuvo su victoria en el 59. Esta tesis está dividida en dos partes; la primera procurará profundizar en la contextualización de la salsa, su nacimiento y exponentes; además, se hace referencia al marco teórico-metodológico utilizado en esta tesis para realizar el análisis y abordar el corpus. En la segunda parte se presenta el análisis discursivo de las canciones seleccionadas y su relación con el apoyo o el rechazo a la Revolución Cubana.

2. Estado del arte

Existen muchos trabajos sobre el uso de las estrategias discursivas; dentro de los trabajos leídos para la realización de esta tesis están:

Estrategias del discurso contestatario en las canciones de Mario Benedetti: un discurso a través del espejo de Karina Atencio y Luis Alburquerque (2006), en este artículo los autores hablan sobre el discurso autoritario proveniente del régimen político dictatorial en la región del “Río de la Plata” en Argentina y la existencia de un contra discurso dentro de la obra de Mario Benedetti.

Plantean que el objetivo del trabajo es formular una hipótesis acerca de las estrategias discursivas que implementa Mario Benedetti para difundir el discurso

contestatario. El corpus que utilizaron fueron una serie de poemas cantados conocidos actualmente como “Canción protesta”.

Clara Fonseca (2009) en *Discursivas de representación de género en la música de acordeón*, muestra algunas de las estructuras discursivas que son transmitidas a través de la música de acordeón y que (re)producen diferentes estereotipos de género. El objetivo del artículo es hacer un aporte a la discusión sobre las formas en la que se construyen el hombre y la mujer de acuerdo a las estructuras de poder que rigen en la sociedad.

Fonseca deja en evidencia que dentro de las líricas de la música de acordeón se reproducen estereotipos de género. Su corpus estuvo compuesto por 55 líricas de acordeón que hablaban sobre el amor.

La representación discursiva de la identidad francesa en las canciones del grupo Zebda desde el análisis crítico del discurso de Ana María Iglesias (2013) asegura que las canciones son testigos de lo social, por lo que los intereses de la sociedad francesa se reflejan dentro de las letras de las canciones populares. En el artículo Iglesias busca analizar las canciones de Zebda en relación con la idea de la identidad francesa.

Para la consecución de su objetivo aplica los principios de la lingüística sistémica funcional de M.A.K. Halliday y la teórica sobre la ideología de Teun Van Dijk, lo que quería era identificar cuáles eran las estrategias que aparecían dentro de las letras cuando se expresaba algo sobre la identidad.

En la tesis de pregrado *Estrategias discursivas de (des)legitimación de la identidad Latinoamericana en la canción 'gringo latin funk' de Calle 13*, escrito por Xiomara Valenzuela (2014) se aborda el fenómeno socio-discursivo de la (des)legitimación, se hace un análisis crítico de las estrategias discursivas de autorización, evaluación, racionalización y narrativización todo con el fin de reconocer de qué forma se concibe la identidad latinoamericana en esa canción.

Julio Escamilla y Efraín Morales (2004) publican *La canción vallenata como acto discursivo*, En este artículo se habla sobre la construcción subjetiva que se hace de la realidad a través del Vallenato. El análisis partió de los sujetos mencionados en las canciones del corpus y en la incidencia que había en la recreación de algunos de los imaginarios culturales de la Costa Caribe colombiana, hacen especial énfasis en aquellos que se hablan sobre las relaciones sentimentales.

Federico Rodríguez y Cristian Secul (2011) en su tesis de pregrado titulada *Si tienes voz, tienes palabras Análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la "primavera democrática" (1983 - 1986)* analizan discursivamente los tres primeros años de la recuperación democrática (1983-1986) argentina dentro de la lírica del rock argentino, el corpus lo constituyen 4 canciones: clics modernos de Charly García, Soda Stereo de Soda Stereo, Locura de Virus y Octubre de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

Las líricas se muestran disimiles estéticamente, pero se centran en los acontecimientos argentinos y ponen el foco en las críticas y las enunciaciones. En el análisis se usan las categorías de referencias -especialmente deícticas-, cargas

valorativas del léxico, modalidades de enunciación, de enunciado y cuestiones connotativas y polifónicas.

Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos/reguetoneros

puertorriqueños es un artículo publicado por Doris Evelyn Martínez Vizcarrondo (2011). En este trabajo la autora examina el espacio discursivo creado por los jóvenes puertorriqueños dentro de la música, analizan el uso estándar de la lengua y las estrategias lingüístico-discursivas como los turnos o la jerga.

Martínez Vizcarrondo utiliza la teoría de las variedades lingüísticas de M.A.K. Halliday y concluye que hay presencia de la relexificación y sobrerexificación como resultado de la alternancia de códigos y el uso de préstamos integrados.

Alicia Vargas (2015) en *La ciudadanía desafiada. Estrategias discursivas de legitimación social de la violencia a través de los narcocorridos: un análisis a la letra de las canciones de Movimiento Alterado* habla sobre los orígenes del género musical durante la revolución mexicana y asegura que es visto como una manifestación y una práctica de lo que se considera popular por lo que ha sobrevivido a las múltiples transformaciones culturales que ha vivido México.

Vargas explica que actualmente este género ha sido usado por diferentes grupos sociales para legitimar prácticas que habitan fuera del margen de la aceptación jurídica y política, y se refiere directamente a los Narcocorridos como una forma de validar las acciones de los narcotraficantes y postulando la forma como estos viven como algo válido además de ser una meta.

Posicionándose desde el ACD busca analizar las estrategias discursivas que los narcocorridos articulan para construir subjetividades y que desafían, completamente, lo que debe ser una forma correcta de performar la ciudadanía.

3. Marco teórico

Esta investigación tiene como propósito principal, a partir del Análisis del Discurso, conocido de ahora en adelante solo como AD, hacer un acercamiento a un corpus de canciones y a partir de las estructuras discursivas utilizadas por los intérpretes, reconocer qué posicionamiento tienen respecto a la Revolución Cubana y de qué forma se están visibilizando esas posturas en el discurso, todo ello a partir de un reconocimiento de los temas, contextos sociales e históricos; y los personajes.

Para el desarrollo de esta investigación conceptos como identidad, discurso e ideología, además de una contextualización socio-histórica, son de vital importancia. De esta forma, el posible lector tendrá un panorama amplio de los eventos que tuvieron lugar entre finales de los 50 y principios de los 60.

3.1. Ideología

El discurso sirve como un mecanismo para dar a conocer ideas. No obstante, esto se vuelve bastante ambiguo por lo que Teun Van Dijk empieza a argüir que resulta más provechoso y acertado hablar de creencias en lugar de solo ideas. Los discursos están asociados a las ideologías, en esta tesis entenderemos a las ideologías como una serie de “creencias fundamentales compartidas por un grupo” (Van Dijk, 2003).

Como sujetos sociales y relacionales tenemos interiorizado dentro de nuestra cognición muchas ideologías, tales ideologías responden al contexto específico en el que nos desarrollamos, por lo que podemos afirmar que estamos influenciados por ideologías y nuestro discurso tiene la posibilidad de dar cuenta de eso.

Ahora, para que las ideologías funcionen y tengan una posibilidad de existir, deben ser compartidas y reproducidas por los miembros de un grupo social, ya que según Van Dijk (Ibid.), de no ser así “serían solo opiniones personales” (p.20). La música es una expresión cultural que no solo tiene la posibilidad de integrar sonidos, sino que también tiene la posibilidad de visibilizar la identidad, las actividades, los valores, las normas y las posturas que tienen los sujetos miembros de ese grupo.

Siguiendo los planteamientos de Teun Van Dijk, las ideologías se constituyen como un elemento importante para comprender como todas esas creencias, valores y posiciones se representan dentro de los discursos y dan cuenta de lo que piensa todo un colectivo.

Según Van Dijk “Las ideologías sirven no solo para coordinar las prácticas sociales dentro del grupo sino también (y quizá principalmente) para coordinar la interacción social con los miembros de otros grupos” (2000; P. 52), por lo que a través de esas ideologías es posible rastrear la posición de los individuos frente a eventos específicos como la Revolución Cubana.

Si bien, el componente cognoscitivo es visible dentro de la forma como se conceptualizan las ideologías, es posible realizar un análisis de tales estructuras si se asume al discurso como una práctica capaz de vehicular todo lo que tenemos interiorizados, por

lo que analizar las ideologías implica estudiar los componentes lingüísticos, es decir, los sintácticos, semánticos, pragmáticos y retóricos que caracterizan al discurso estudiado.

3.2. Discurso

Definir el discurso se constituye en una tarea titánica. Esto se debe a que la noción propia de discurso no es unívoca, por ello el Análisis del Discurso encarna en sí mismo la multidisciplinariedad y la diversidad de enfoques ligado a esa multiplicidad de aproximaciones.

Comunmente, las personas entienden que un “discurso” es una intervención oral dirigida a un gran auditorio y emitido por un gran orador. Ahora dentro de la lingüística como disciplina el discurso es entendido como una “formación discursiva” (Pêcheux, 1969), como un “entramado de encadenamientos intratextuales” (Charadeau y Maingueneau, 2002), como una “práctica social” (Calsamiglia y Tusón, 1999), como “interacción social” (Van Dijk, 2000) o como “el uso de la lengua por los hablantes” (Saussure, 2008)

3.2.1. Análisis del discurso

La lingüística tradicional pensó a la oración como la unidad máxima de análisis, tal idea se vio transformada en el momento en el que se conceptualizó un análisis más allá de la oración y se pensó el discurso como una unidad de análisis.

El Análisis del discurso surge como una disciplina capaz de analizar un texto a profundidad. Michael Stubbs (1987) asegura que el análisis del discurso es el intento por estudiar la organización del lenguaje no solo a nivel oral, sino también a nivel escrito, superando la oración.

Stubbs (1987) arguye que “el análisis del discurso también se relaciona con el uso del lenguaje en contextos sociales y, concretamente, con la interacción o el diálogo entre los hablantes” (p.17) Ahora, el análisis del discurso no se limita al estudio de la estructura, por el contrario Mauricio Pilleux (2001) afirma que el discurso abarca mucho más que la mera descripción de las estructuras textuales, puesto que el discurso no es solo texto, sino una forma de interacción social en el que el texto y el contexto confluyen y se unifican.

El contexto es un elemento vital para la elaboración, ejecución y comprensión de los discursos (Pilleux, 2001; Stubbs, 1987; Van Dijk, 2000) Cuando se habla de análisis del discurso, nos enfrentamos al estudio de una práctica puramente social y contextualizada, ya que los discursos, independientemente de su tipología, entrañan y descubren elementos sociolingüísticos, psicológicos y pragmáticos a través de lo lingüístico.

Helena Calsamiglia y Amparo Tusón (1999) plantean que el hecho de hablar de un discurso es hacer referencia a una práctica social, a una forma de acción entre los sujetos que se articula a partir del uso lingüístico y contextualizado. Además, se plantea que el discurso siempre tiene una intencionalidad, adicional de ocultar tópicos a conveniencia del propio emisor.

Stubbs explica que “toda elección de palabras crea un microcosmos o universo de discurso y predice lo que puede ocurrir en este contexto” (1987, p.18). Ahora, para los analistas del discurso una de las mayores dificultades radica en la interpretación, ya que la cualidad polisémica de muchas palabras complejiza el proceso de análisis profundo del discurso.

Las palabras, usualmente, cumplen más de una función al momento de ser emitidas, entonces nos enfrentamos no solo a lo que se dice explícitamente, sino que también hacemos frente a aquello que el hablante quería decir y que posiblemente no dijo, además de las estructuras profundas en las que se evidencian las creencias, visiones de mundo y opiniones de los hablantes.

Por lo anterior el análisis del discurso centra su labor en lo que se dice en el texto, siendo cada palabra y su unificación en enunciados lo que se estudia de forma minuciosa y detallada. El discurso se compone de elementos verbales organizados y relacionados entre sí, de forma explícita o implícitamente, lo que requiere por parte del investigador no solo un análisis explícito del texto, sino también un análisis de las presuposiciones subyacentes.

4. Marco metodológico

4.1. Enfoque cualitativo

En las Ciencias humanas y sociales hay diferentes corrientes teóricas que permiten acercarse al campo, al objeto de investigación y a los participantes de la investigación de formas particulares. La corriente positivista invita a tratar de comprender las problemáticas sociales dejando de lado las subjetividades de los individuos. Por el contrario, la corriente fenomenológica invita a tratar de comprender los fenómenos sociales desde la óptica del sujeto social, por lo que esta investigación es fenomenológica y de corte cualitativo.

Ahora, el enfoque cualitativo de forma amplia puede ser definido como aquel que en la investigación ayuda a producir datos descriptivos (Taylor & Bogdan, 1986), por lo que la flexibilidad en nuestras formas de acercarnos a los datos será una muestra del enfoque adoptado.

Comprenderemos las letras, sus contextos y a los sujetos intérpretes y productores de tales canciones de una forma holística. Son un todo que dejan en evidencia unas formas particulares de comprender un fenómeno histórico y sociopolítico como la Revolución Cubana.

Como investigadoras no planteamos una postura frente a lo que significó y significa la Revolución Cubana. Por el contrario, mantenernos al margen, creemos, resulta lo más

conveniente. De esta forma, la comprensión que se haga en el proceso de análisis discursivo podrá ser comprendido dentro del marco de referencia de intérpretes y compositores.

4.2.Recolección de datos

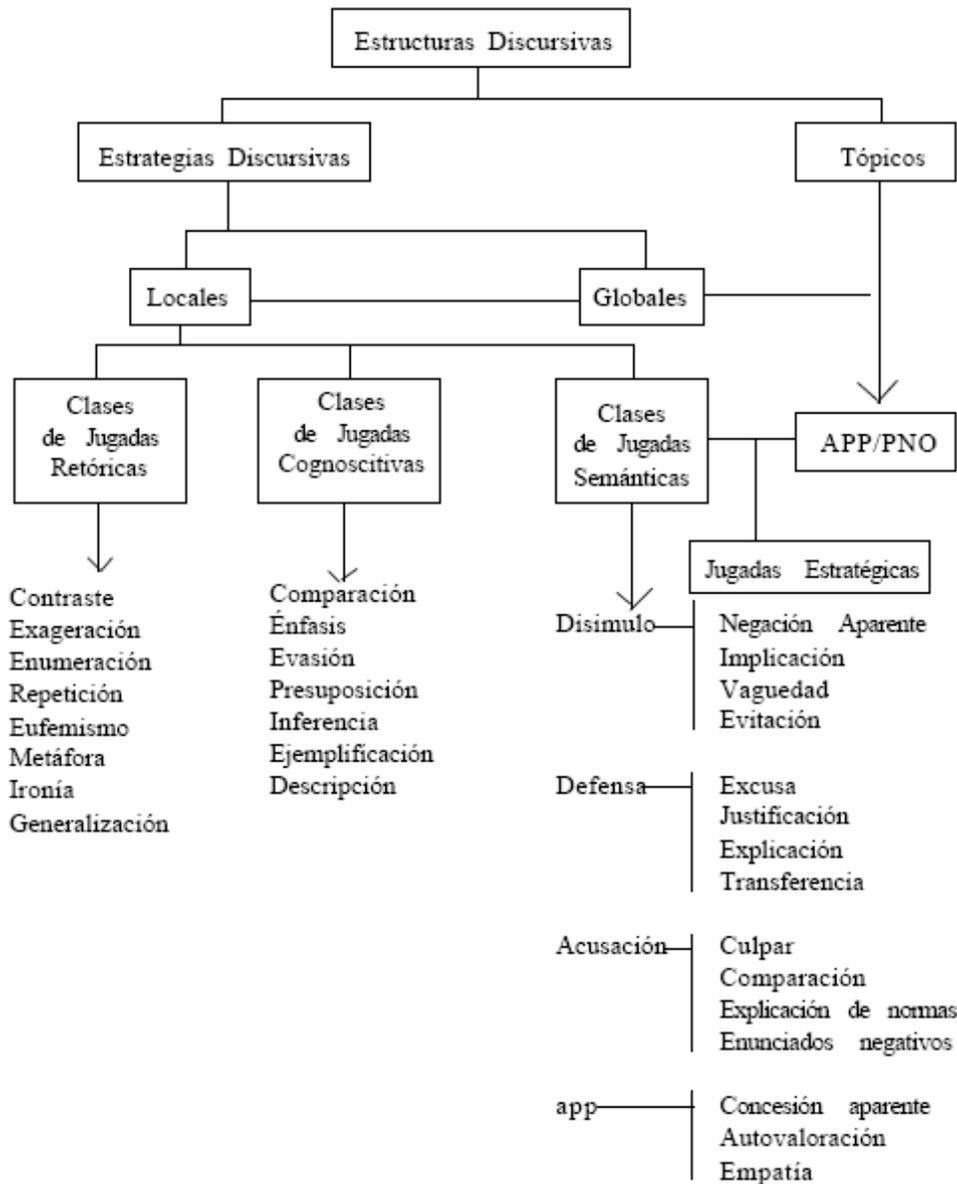
Para poder conseguir nuestro objetivo general recolectamos y construimos un corpus de 6 canciones. Parte del corpus fue obtenido de internet y las letras fueron objeto de verificación. La verificación fue realizada con el fin que no hubiese ningún tipo de error entre la fuente escrita y la cantada, se realizaron las correcciones competentes y se prosiguió con la otra parte del corpus que no se encontraba con transcripción online.

La metodología ha consistido, básicamente, en segmentar la canción en oraciones simples y atender a marcadores gramaticales y retóricos para reforzar el análisis de las estrategias discursivas. Para la transcripción de las canciones se utilizó la versión de freeware del software Express Scribe. Las canciones seleccionadas fueron las siguientes:

- “Qué viva Fidel” de Celina y Reutilio.
- “Guantanamera” de Benny Moré y Joseito Fernández.
- “La Guarapachanga” del Conjunto Chapottin.
- “La Perestroika” de Adalberto Santiago.
- “Y en eso llegó Fidel” de Carlos Puebla.
- “Juan González” de Rubén Blades.

La elección de las canciones estuvo supedita a la familiaridad que tenemos con ellas, además fueron sugeridas por Humberto Díaz Ochoa y William Emilio Hincapié Taborda, coleccionistas cubanos que viven en Cartagena. Adicional, tuvimos en cuenta la importancia, el éxito y la capacidad de circulación de las producciones de Rubén Blades y Adalberto Santiago en la escena musical.

El modelo que utilizamos para realizar el análisis del corpus de canciones seleccionado fue el propuesto por Ximena Agudo Guevara (1999) cuyo sistema de categorías y subcategorías de análisis se sustenta en lo planteado por Teun Van Dijk, Stella Ting-Toomey, Geneva Smitherman y Denise Troutman (1997) y Nora Kaplan y Françoise Weber (1996).



Se analizarán las estructuras discursivas que son comprendidas como los enunciados y en este caso las letras. De allí se podrán distinguir las estrategias discursivas que son las formas como el hablante utiliza las estructuras discursivas para negociar, posicionarse o dar a comprender una idea.

Dentro de las estrategias discursivas encontramos las locales y las globales. Las primeras se refieren a las jugadas retóricas y cognoscitivas; las segundas, a las clases de

jugadas semánticas en conjunción con los tópicos. Las jugadas retóricas se refieren a aquellas que tienen como objetivo hacer muy potente el efecto persuasivo del discurso, con el fin de legitimarlo y que tenga coherencia.

Las cognoscitivas ayudan a que se refuercen los modelos negativos que se tienen sobre el otro, además de ayudar a la construcción de nuevos modelos. Las semánticas nos muestran cuáles son las opiniones subyacentes respecto del otro sujeto.

Las estrategias semánticas globales son (a) auto-presentación positiva y (b) presentación negativa de los otros, siendo ambas descripciones y referencias muy sesgadas ante los hechos. La primera muestra al sujeto o al grupo como individuos que llevan a cabo acciones positivas y tienen una buena actitud, mientras que la segunda culpa de las situaciones negativas a los otros.

5. Antecedentes

5.1. De los orígenes

El pensador cubano Fernando Ortiz (2001) habla de la salsa y sus orígenes en su libro “La música afrocubana”, de la misma forma que aborda el tema del tabaco y el azúcar: con un carácter literario y unificador es capaz de recrear aquellos “productos cubanos” que, sin duda alguna, ubican a Cuba como un lugar lleno de peculiaridades, riquezas culturales y un espacio donde el negro cumplió un rol relevante (Valero, 2011; Castellanos y Castellanos, 1988; García, 2002).

Hablar de la salsa es pensar en el trasfondo histórico que enmarca cualquier elemento surgido en sociedades colonizadas, El descubrimiento y la posterior conquista de

América vino acompañada de una mezcla no solo en materia racial, sino también en materia cultural. Según Nicolás Ramos (1998) España ya contaba con una mezcla cultural.

Está se relaciona con los antecedentes históricos que remiten a los romanos, los musulmanes y los visigodos. Asegurar que la relación de dominación que se dio entre los conquistados y los conquistadores trabajaba solo en una vía es tener una visión sesgada y cerrada de lo que significó la Colonia para blancos, negros e indígenas.

Los españoles aportaron muchos elementos a la música que nació en América, en Cuba y en el Caribe, puntualmente. La música fue uno de esos espacios artísticos donde los choques violentos entre las tres razas podían convergir y no entrar en disputas sino armonizar y crear algo nuevo y positivo.

Cuando se piensa en la música cubana la asociación con la diáspora africana salta a la vista de forma casi automática. Esto se debe a que desde que la Colonia arribó a Cuba con todo y sus instituciones y ya pasados 50 años, los aborígenes habían sido exterminados en su mayoría recurriendo a la trata negrera como una forma de suplir las necesidades de mano de obra en los cañaduzales (De Friedemann y Arocha, 1986)

El despojo de los elementos culturales de los africanos esclavizados no consiguió ser aplicado en su totalidad por lo que la creación de tambores y los ritmos traídos de África fueron incorporados poco a poco a la nueva música nacida en América. Según muchos estudiosos (Alén, 1992; Ramos, 1998) a finales del siglo XIX surgen manifestaciones de lo que Ortiz (2001) llama la “cubanidad” y esto es a través de la música: el Son, la Rumba y el Danzón. Según Oliván Alén (1992) la salsa estructuralmente encuentra su fundamento en los ritmos anteriormente nombrados.

En sus orígenes, el son estaba asociado con las clases bajas de Cuba y fue abiertamente rechazada por los Clubes donde se reunían los individuos que tenían mayor capacidad adquisitiva. El son fue adquiriendo mayor fortaleza, a tal grado que consiguió superar al danzón en los 20 y pasó a ser el género musical que visibilizaba todo lo que era ser cubano.

En los años 30 los toques de la orquesta “Don Azpiazu” en Europa y en Estados Unidos, y el *Hit* mundial “El manicero” de Moisés Simons ayudan a que se posicionó el ritmo musical. En los 40 cuando se le agrega al son la trompeta, el piano y la tumbadora, el conjunto Arsenio, la Sonora Matancera y el Conjunto Casino le dan un nuevo aire, añadiendo improvisaciones vitales (Rondón, 1978).

En los 50 Benny Moré crea una nueva escuela que interpreta de forma singular el son, ya para la fecha no se hablaba de un solo son sino de muchas interpretaciones realizadas por diferentes tipos de agrupaciones, entre las variantes se encontraban el son Pregón y el son Montuno.

Para principios de los 70 Juan Formell y los “Van Van” crean el songo como una fusión entre el son y el *beat* (López Cano, 2005). A través de este recuento histórico podemos afirmar con certeza que el son se constituye como el pilar base de la salsa, no solo instrumentalmente, sino también en su estructura musical (López Cano, 2009).

5.2. La Salsa: Entre disputas y continuidades

De las disputas más grandes que hay dentro de los estudios etnomusicológicos encontramos el origen de la salsa. Sin embargo, de lo que se da certeza es de su carácter

trascendente, es un ritmo que trasciende fronteras físicas en Latinoamérica y el Caribe.

Probablemente toda esta querrela está relacionada con los nacionalismos y la necesidad de reclamar como propio un género musical popular y mundial.

Markus Ochse (2004) asegura que para los cubanos la salsa no es algo nuevo, es un derivado del son por lo que es un género nacido en Cuba. La disputa entre Cuba y Puerto Rico probablemente nunca tenga un final. Sin embargo, para intereses particulares de esta tesis asumiremos la salsa como un ritmo cubano en la medida que representa y da cuenta de las realidades de Cuba durante la revolución. Como producto cultural la salsa es muy exitosa y no se relaciona únicamente con Cuba, sino también con Nueva York y Puerto Rico.

La salsa según Ochse, 2004 es un género nacido de la diferencia y de la hibridez en el que conflictos relacionados con las ideologías políticas hacen su aparición. Es un género que no puede ser unido a un solo principio, por el contrario, la inclusión de instrumentos, arreglos nutridos y letras que consiguen ambientar el contexto sociocultural y socioeconómico dan cuenta de las continuidades, la persistencia y un relacionamiento entre elementos provenientes de Cuba, Nueva York y Puerto Rico (Waxer, 2002).

La salsa no es solo baile, movimientos y cuerpos, la salsa es cultura y política: muestra de lo anterior es esa articulación de la identidad que surge en Nueva York con la popularización de la salsa. Fue en la salsa donde se le dio voz a aquellos que llevaban el peso de Latinoamérica a cuestas, donde se plasmaba esa lucha por la equidad, la necesidad de una América unida y la marginalidad a la que eran relegados los sujetos no nacidos en países latinos pero que sí son descendientes de latinos (Duany, 1984).

Se la atribuye a Fania Records la popularización de la Salsa. Fania Records nació en los barrios latinos de Nueva York en los 60, con la llegada de jóvenes cubanos la revolución musical en la ciudad inició. El sello discográfico fue creado por Jerry Masucci y Johnny Pacheco, a este último se le atribuye la promoción de “la música salsa”.

Fania Records es una de las mayores compañías neoyorquinas especializadas en música latina bailable. Según Peter Manuel (1987) la salsa nace como un intento “deliberado pero exitoso de darle nombre a los varios géneros que comprendían la música latina bailable, una etiqueta mercadeable y de nombre pegajosa” (Manuel, 1987, P. 169-170)

Según Carlos Castro (2009) “La salsa no es un ritmo, sino un conjunto de estilos y ritmos musicales cubanos y puertorriqueños (sin dejar de lado los aportes de otros países) que constituyen un género.” La adjudicación puertorriqueña por parte de Castro se relaciona por el rol de los boricuas dentro de la producción de la música en Estados Unidos.

Entre los 60 y los 70 las producciones discográficas salseras alcanzaron un apogeo inimaginable en Nueva York. Durante esta época se fundaron grandes orquestas y surgieron grandes representantes del género, por mencionar algunos encontramos a La Sonora Ponceña, El gran Combo de Puerto Rico, Fania-All-Stars, Héctor Lavoe, Cheo Feliciano, Willie Colón, Rubén Blades, La Sonora Matancera, Benny Moré, Los Van Van, Celia Cruz etc.

5.3.La Revolución Cubana

Según Fernando Ortiz:

“La música como todo otro elemento sustantivo de una cultura, no puede ser bien apreciada en sus valores sin conocer su función en la integridad del sistema de esa misma cultura, de la cual forma parte. La música en general, así sus expresiones como sus instrumentos responde a factores muy complejos sin el estudio de estos, aquella no puede ser comprendida” (1975, P.36)

Partiendo de las pretensiones que se tienen en esta tesis es requerido ahondar en lo que fue la Revolución Cubana y lo que significa este proceso político, ya que profundizar en las líricas de las letras sin un conocimiento contextual de los eventos es nadar entre lo desconocido.

La Revolución Cubana es comprendida en esta tesis como un fenómeno social en el que hay una mezcla diversa y múltiple de factores relacionados con la economía, la política y la cultura (Silva León, 2003; Lara, López y Caram; 2006).

Tratar de compilar cómo se dio la Revolución Cubana se torna arduo. No obstante, es posible iniciar un recuento de los eventos a partir de finales de los 40 y principio de los 50, fecha en la que las relaciones de poder en Cuba estaban en tensión e inestables. Con el suicidio del líder del Partido Ortodoxo Eduardo Chibás en agosto de 1951 Cuba queda sin dirigente, así que Fulgencio Batista se hizo al poder.

El ascenso de Batista que devino en una “cancelación” de las elecciones, tal muestra de control sobre el poder, consideramos, que dejó en evidencia la posibilidad de tomar el poder utilizando la fuerza (Lara, López y Caram; 2006).

Fulgencio Batista había participado en el Movimiento de la paz que era cercano al Partido Comunista pero que en pos de mantener relaciones estables con Estados Unidos

expresaron su desacuerdo con los comunistas e incrementaron la represión política y física contra los sujetos de izquierda.

El 26 de julio de 1953 Fidel Castro realiza el asalto a la segunda guarnición militar del país, el cuartel de Moncada, ubicado en la ciudad de Santiago de Cuba, tal acción marcó el comienzo de lo que sería las revueltas del pueblo con el fin de terminar con la dictadura de Batista. En 1954 Batista consigue ser nombrado presidente de Cuba en unas elecciones donde no hubo otro candidato, tal hecho junto con la liberación de Fidel Castro y su exilio dislocaron la vida política del país.

Para 1956 Fidel Castro estaba organizando en México la expedición del yate *Gramma*, que desembarca en las costas cubanas en noviembre de ese mismo año. Castro ya había comenzado el movimiento 26 de Julio conocido también como M-26-7; las bases guerrilleras estaban situadas en la Sierra Maestra, provincia de oriente que sería conocida como la base del Ejército Rebelde.

El M-26-7 surge de la izquierda del Partido Ortodoxo. Mientras la guerrilla se fortalecía en el oriente cubano, la oposición que se localizaba en los centros urbanos también progresó y empezó a desarrollar acciones armadas en las ciudades con el fin de reprimir a los militares antidictatoriales que no dejaban de progresar (Lara, López y Caram; 2006).

En 1957 la guerrilla de Fidel Castro había conseguido cierta agencia. Sin embargo, aún no estaban en condiciones de impulsar una rebelión que derrocaria a Batista. Ese mismo año plantean una huelga general que fracasa por la indiferencia popular y por la ausencia del apoyo procedente de los sindicatos oficialistas y comunistas.

El Partido Comunista conocido también como Partido Socialista Popular (PSP) rechazaba cualquier táctica insurreccional y de rebelión. No obstante, poco a poco la guerrilla fue obteniendo una salida del aislamiento todo gracias a las ofensivas militares y bélicas en los llanos, recurrieron a incendiar cañaverales y a la destrucción de las cosechas. Se abrieron dos frentes guerrilleros uno al mando de Raúl Castro y el segundo de Juan Almeida, junto con la coordinación de las acciones militares por Ernesto “Che” Guevara y Camilo Cienfuegos.

El progreso revolucionario se fortaleció gracias a la integración militar y a la agitación urbana que desencadenaban las tensiones entre el PSP y el M-26-7. Debido a la experiencia en las luchas revolucionarias y el protagonismo que tenían, los cuadros comunistas ocuparon puestos determinantes en el M-26-7 y controlaron el Ejército Rebelde con el aval de Fidel Castro y de Raúl Castro.

En julio de 1958, el pacto de Caracas robusteció la coalición anti-Batista y abrevió la caída de la dictadura, dictadura que había quedado sin el apoyo de Estados Unidos y que desde el mes de abril no recibía armamento. En agosto comenzó la ofensiva final y el primero de enero de 1959, se consigue la victoria ante el anti-imperialismo y se exalta la lucha de todo un pueblo.

5.4. Contexto: 60, 70 y 80.

Para los 60/70, Cuba se encontraba bajo el mando del jefe militar de las fuerzas armadas, Fidel Castro; las pretensiones de Castro eran industrializar la isla y que a través de

los productos nacionales como el azúcar y el tabaco consiguieran independencia política y económica, todo en pos de mejorar la calidad de vida de los cubanos.

Sin embargo, a finales de los 70 principio de los 80 el precio del azúcar cayó en el mercado, generando transformaciones que no estaban dentro del plan de industrialización que Castro tenía para Cuba. Se dio el incremento de la deuda externa, lo que trajo consigo la migración masiva de cubanos hacia Miami buscando una mejora de la calidad de vida.

El gobierno de Castro anuncio cambios que anularían todo de capitalismo, por lo que el pueblo trabajaría en calidad de voluntarios intentando mantener alianzas con otras empresas, asunto que era difícil teniendo en cuenta que Cuba como país comunista sufrió el bloque estadounidense (Frith, 2003, P. 37).

Las estructuras económicas de Cuba sufrieron un colapso y las medidas de solución que Castro había establecido fracasaron, el país continuó dependiendo de la producción de azúcar y de la pesca, pero esta vez sin las ganancias obtenidas en años posteriores.

Si bien Cuba se sumió en una época dura, las manifestaciones artísticas no se hicieron esperar, en contraste con la situación económica, la música, el cine, la pintura entre otras, se mantuvieron firmes y se posicionaban políticamente frente a la situación política, social y económica del país.

Graciela Pogolotti (2007) habla de todas las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en medio de la Revolución Cubana y afirma que todas quisieron hacer referencia a la situación que mediante todo el proceso revolucionario se dio. Según Pogolotti (2007):

“Los escritores y artistas cubanos procedían, en el momento inaugural de la Revolución, de diversas familias estéticas e ideológicas, constituidas como

productos de resistencia ante una sociedad hostil. Coincidieron ahora en el propósito de construir una nación para encontrar en ella razón de ser y de existir. Como la isla, la política se vestía de limpio y dejaba de mostrar el rostro corrupto de los mercaderes del voto. También vestidas de limpio, las palabras recuperaban su sentido original” (2007 p.5)

La música es algo que siempre ha estado presente en las calles de Cuba, por esa razón no es posible relegarla solo a una muestra musical melódica. Por el contrario, se plantea como apoyo o rechazo ante un proceso revolucionario, un canto a la patria, al pueblo y al nacionalismo.

Los representantes de la música salsa hicieron parte de todo el periodo revolucionario en Cuba. Los pregones y las letras iban dirigidas al gobierno y al pueblo, en ese sentir de hermandad y de patriotismo. La música hizo presencia en todo el proceso de cambios que hubo entre los 60 y los 80; cada una de las acciones que se realizaban y que eran para conseguir que el destino del país fuera positivo, era glorificado o desestimado a través de la música.

La salsa según Quintero (1998) cumple un papel muy importante como medio de expresión de algunos grupos culturales del Caribe o como de todo un país como evidenciamos en el desarrollo de esta tesis. Como resultado de lo anterior se tienen los dos puntos de vista: posturas a favor y en contra de la Revolución y sus representantes.

II PARTE

En esta segunda parte se muestran los resultados del análisis de las canciones. Cada canción tiene su apartado y se muestran los resultados acompañados de citas de las letras.

¡QUÉ VIVA FIDEL!

5.5.Celina y Reutilio

Celina y Reutilio fue un dúo cubano conformado por Celina González y Reutilio Domínguez. Se caracterizaron por interpretar la música campesina cubana, en especial la música guajira, el punto cubano y la guaracha.

Celina y Reutilio también son artistas recordados debido a que en las letras de sus canciones hay presencia de palabras, nombres y oraciones relacionadas con la santería y los Orishas. Celina González Zamora nació el 16 de marzo de 1928 en Nueva Luisa, Jovellanos, Matanzas y Reutilio Domínguez Terrero nació en 1921 en Guantánamo.

Ambos, de orígenes humildes y de padres campesinos. En 1947 hacen su debut en una emisora de radio llamada CMKR. En 1948 el popular músico santiaguero Antonio Fernández “Ñico Saguito” los lleva a La Habana para que aparezcan en una estación regional, Radio Cadena Suaritos, emisora que caracterizaba por haber puesto de moda a la música más africana del país, presentando durante los fines de semana toques y cantos de la religión santera y con vocalistas como Mercedes Valdés y Celia Cruz.

Para el debut en La Habana el dúo compone la canción “A Santa Bárbara” también conocida como “Qué viva Changó”. El éxito de este Son Guajiro fue inmediato. La canción se considera icónica no sólo por hacer referencia a los dioses del panteón africano, sino también por romper con la vieja separación que existía entre la música guajira y la música afro.

5.6. Análisis de “Qué viva Fidel”

El tópico principal de la canción es la Revolución Cubana, algunos apartes históricos y la caracterización de Fidel Castro sus tropas y de Fulgencio Batista. La canción está constituida por 225 palabras, el título está constituido por una exclamación: ¡Qué viva!, esta es utilizada generalmente para exponer con fuerza y contundencia la aprobación frente a una situación o una persona. El título nos deja entrever que la canción está de acuerdo con todo lo que trajo consigo la Revolución en Cuba.

Estructuralmente son 7 estrofas de las cuales la primera se repite 4 veces a lo largo de la canción; el estribillo “Qué viva Fidel, Qué viva Fidel y la bandera cubana” se repite seis veces en la canción. Parte de la canción se encuentra en tiempo pasado, esta flexión temporal corresponde con el carácter narrativo lo que les otorga notabilidad a los sucesos, ya que como plantea Jerome Bruner (1999) los individuos narran solo aquello que les parece relevante.

En la canción el estribillo es cantado en presente, esta flexión tiene como intención por lo que reiterar su consentimiento con la Revolución Cubana. El tópico que prima es la auto percepción positiva, escrita de ahora en adelante como APP.

El componente historiográfico dentro de la canción es fuerte se hace referencia a la ubicación geográfica que tenían el Ejército Rebelde dentro de Cuba al momento de atacar al gobierno de Batista: la Sierra Maestra, en el costado suroriental de la isla:

Fidel Castro desde Oriente a Batista combatió

Fidel Castro desde Oriente a Batista combatió

Y a la patria libertó con sus hombres dignamente

La jugada cognoscitiva que utiliza con reiteración es la descripción, y la jugada retórica que utiliza es el contraste, apela a los adjetivos para diferenciar los dos bandos y posicionar a uno dentro de lo que será el grupo bueno y al otro como el grupo malo.

Los artistas describen las acciones de Fidel Castro y sus tropas como reaccionarias, revolucionarias y empoderadas:

Y a la patria libertó con sus hombres dignamente

Fidel Castro desde Oriente a Batista combatió

Batista no fue el que buscó enfrentar a Castro, sino que fue Fidel quien se encaminó junto con sus aliados hacia la batalla. Se le da un papel protagónico a Castro dentro de la querrela, esto ayuda a que el oyente reconozca en la personalidad de él su carácter revolucionario.

Dentro del único estribillo de la canción hay una repetición de la frase: “¡Qué viva Fidel!”. Creemos que se hace con el fin de hacer énfasis en la relevancia del rol de Fidel Castro dentro de la Revolución Cubana, según la interpretación de los artistas.

La letra de la canción permite ver el sentido de nación y de apropiación que dejó la Revolución Cubana:

Cada rebelde iba al frente con la bandera cubana

Qué viva Fidel y la bandera cubana

Para que Cuba en la historia sea libre y soberana

La canción, además, muestra a quienes se consideran los protagonistas de la Revolución Cubana. En el tercer fragmento de canción ejemplificado abajo podemos notar como se apela a la deidad y se considera que fue Dios quien permitió que se diera la Revolución. Al tener el respaldo divino los acontecimientos adquieren un carácter positivo y de aceptación:

Cada rebelde (...) luchando allá en la sabana hasta lograr la victoria

La patria con ansiedad esperaba a Che Guevara

Pero Dios Nuestro Señor quiso que el tirano huyera

Pero Castro en Cuba entera sus hombres organizó

Los protagonistas de la Revolución se muestran como librepensadores y salvadores que vienen a hacer de Cuba un lugar mejor. El Che junto a Castro y sus aliados rebeldes son aquellos que están “dándole” la libertad a Cuba:

La patria con ansiedad esperaba a Che Guevara

Para darle a Santa Clara la luz de la libertad

Las descripciones que se hacen de Fulgencio Batista lo presentan como un opresor autócrata que le robaba la vida a Cuba:

Tierra que vio la crueldad / del déspota dictador

Pero Dios nuestro señor quiso/ que el tirano huyera

Batista el más traicionero hijo/ que Cuba ha tenido

Huyó cobarde y vencido/ como rata al extranjero

Los artistas recurren a la jugada retórica de repetición a través de un pleonismo, “huyó cobarde”, y acompañan la afirmación con un símil en el que equipara el ser de Fulgencio Batista con el de la rata, entendiendo el significado de “rata” a nivel coloquial.

Además, presentan todo lo que Cuba consiguió con la Revolución Cubana, elementos que no se relacionan propiamente con lo material sino con lo emocional y lo sensorial:

Para que Cuba tuviera /un poco de paz y amor

Para darle a Santa Clara/ la luz de la libertad

Para que Cuba en la historia /sea libre y soberana

6. Guantanamera

6.1. Benny Moré y Joseito Fernández

Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez conocido como Benny Moré, nace en Santa Isabel de las Lajas el 24 de agosto de 1919, fue uno de los cantantes y compositores cubanos más importantes, las personas lo apodaban “El Bárbaro del ritmo” y “El Sonero Mayor de Cuba”.

Con frecuencia Benny Moré decía que él no sabía ni “papa” de música (Proclama, 2010). Sin embargo, para muchos Moré tenía un sentido musical natural (Duque, 2013), no solo tenía una voz fluida, sino que tenía una gran capacidad de interpretación.

En cuanto a José Fernández Díaz, conocido como “Joseíto” Fernández, nació en La Habana en 1908. Fue un músico y compositor cubano a quien se le atribuye la autoría de la conocida música de “Guajira Guantanamera”.

Cuando tenía doce años cantaba serenatas con sus amigos en el barrio. Años más tarde y sin tener ninguna educación musical, al igual que Benny Moré, formó tríos y sextetos, hasta que consiguió cantar en varias orquestas típicas.

Durante su juventud vendió periódicos, fue zapatero, todo con el fin de sustentar a su familia. En la década de los veinte empieza a trabajar en una estación de radio de Guantánamo, pero fue llegado 1928 que consiguió reconocimiento al componer “Guajira Guantanamera” En 1943 participó en un programa radial llamado “El suceso del día”, en el que narraba los sucesos sociales de la época y que se mantuvo al aire durante 14 años.

6.2. Análisis de “Guantanamera”

La interpretación de la canción la ubican a finales de los 50, consiguiendo una concordancia temporal con la primera reforma agraria en Cuba, tema que se constituye como el tópico principal de la “Guantanamera” de Benny Moré y Joseito Fernández. El título se relaciona con el gentilicio de las mujeres nacidas en Guantánamo.

La canción cuenta con seis estrofas, de las cuales la primera y la cuarta se repiten dos veces. Los dos intérpretes están manteniendo una conversación por lo que el tiempo verbal de la canción es el presente. La Primera Ley De Reforma Agraria se firmó en Cuba, en La Plata, Sierra Maestra el 17 de mayo de 1959.

Según aquellos que apoyaron este proceso, la Ley tenía como objetivo principal eliminar la posición de subordinación y explotación laboral de los campesinos. Antes de la primera Ley de Reforma Agraria gran parte de las tierras no pertenecían a los cubanos.

Posterior a la aprobación de la Ley un gran número de hectáreas pasaron a ser de los campesinos, se diseñaron granjas populares y empezaron a producir arroz, café y tabaco.

La primera parte de la canción es interpretada por Benny Moré y le solicita a Joseito Fernández su opinión. Sin embargo, es perceptible que había una especie de tensión entre los cubanos asociados a la región de origen, pero también a los posicionamientos respecto a la Reforma Agraria:

Que eres un fruto oriental

Y espero que no halles mal

Que yo, como villareño

Te pida con todo empeño

Tu opinión muy personal.

La jugada semántica que prima es la empatía y la justificación, a través de jugadas cognoscitivas como el énfasis y las metáforas consiguen posicionarse no solo como intérpretes, sino como sujetos sociales y políticos. Ambos expresan su opinión frente a un evento que, literalmente, reestructuró a Cuba.

Que eres un fruto oriental¹

Y espero que no halles mal²

Que yo, como villareño

Te pida con todo empeño³

Tu opinión muy personal.

¹ Metáfora. Fruto oriental como nacido o perteneciente a la provincia oriental, en aquella época: Guantánamo.

² Justificación anticipada.

³ Énfasis a través del adjetivo indefinido “todo”, con todo funciona de forma similar al “mucho”, por lo que está haciendo un énfasis en el “empeño” y en el “querer la opinión”

En la canción se hace evidente la cierta tensión que había con la provincia de Guantánamo, ya que, en 1903 Estados Unidos tomó posesión de la bahía del lugar “hasta que ya no las necesitaran”. Desde aquel entonces hasta la Revolución Cubana, Guantánamo fue el centro de una marcada influencia estadounidense, además de una gran presencia de ciudadanos estadounidenses.

Cuando Benny acusa a Joseíto de ser ajeno a la región, este utiliza la jugada semántica de defensa y se justifica, ser de La Habana lo legitima como una persona capaz de dar una opinión sobre la Reforma Agraria:

Benny, estás equivocado

Yo aquí en La Habana he nacido

Joseíto apela a ese nacionalismo del que se estaba haciendo gala en la época para hablar de la hermandad y de la unidad que había en la Cuba de la época; aquel que no sintiera la “cubanidad” entonces no amaba a la bandera y no tenía razón para filiarse a la república:

Amo a tu pueblo estimado

Porque ama nuestra bandera

Y si en mi Guantanamera⁴

Siento orgullo de cubano

Me creo como un hermano⁵

De la República entera.

⁴ Hay un “si” condicional que muestra una empatía relacionada con el amor a la patria.

⁵ Jugada semántica de autovaloración.

En la cuarta estrofa Benny Moré utiliza la comparación para hacer un contraste entre quien era Joseito Fernández y los demás habaneros:

Y veo que eres habanero

Sin ese orgullo mortal

Benny Moré deja ver su postura ante la Reforma Agraria y se refiere a su ciudad natal para la empatía que siente por la nueva Ley y, evidentemente, por el nuevo gobierno. Como jugada cognoscitiva acude a la inferencia para pronosticar un cambio positivo en toda Cuba:

Mi Lajas⁶ vivió muy mal

Con la anterior situación

Pero hoy tengo la impresión

Que con la reforma agraria

Habrá de ser luminaria

De toda nuestra nación.

Joseito Fernández también se posiciona y como jugada retórica utiliza la generalización, para referirse a la Reforma como la esperanza no solo de él y de Benny Moré si no de Cuba en su completitud:

La reforma agraria es

Benny, del pueblo un deseo⁷

Y en este caso la veo

⁶ Santa Isabel de las Lajas, ciudad cubana.

⁷ Jugada retórica: generalización.

Buena como tú la ves

Por ella hay vivo interés

En la República entera⁸

Ahora, con la Reforma Agraria, vienen transformaciones del concepto de sujeto, transformaciones que se hacen evidentes en la canción, ya que se construye un nuevo actor social. Los sujetos sociales se construyen en función de las mutaciones que se dan en sus entornos (Charry y Calvillo, 2000), lo interesante del caso cubano es que ellos hicieron parte activa de esta transformación:

Y como de esta manera

Ya el guajiro⁹ no es un paria

Nuevamente, al igual que en la canción de Celina y Reutilio, se recurre a las exclamaciones como una forma entusiasta y fervorosa de ratificar que comparten los ideales de la Revolución Cubana:

¡Viva la reforma agraria!

¡Y viva nuestra bandera!

⁸ Jugada retórica: generalización.

⁹ El guajiro es la persona dedicada a las labores del campo.

7. “La Guaraparachanga”

7.1. Conjunto Chappottín

El conjunto Chappottín fue uno de los grupos más emblemáticos del Son Cubano. El conjunto fue fundado entre 1950 y 1951, lo que los destacaba era el amplio repertorio que tenían y la forma particular de interpretar el Son Cubano, ya que tenían mucha influencia de la Rumba y en especial del Guaguancó.

Luis Lili Martínez Griñán hacía arreglos y solos de piano que fueron percibidos como el sello característico del conjunto, el piano de la mano con la trompeta de su director Feliz Chappottín y la voz de Miguelito Cuní (Cuba Soy yo, 2014). El conjunto estuvo activo hasta principios de los 80. No obstante, fueron integrando nuevas personas, pero siempre intentando mantenerse fieles al estilo del original.

7.2. Análisis de “La Guaraparachanga”

El título Guarapachanga es un acrónimo formado con el fragmento de una palabra combinado con otra palabra completa “guarapo” y “pachanga”. La canción cuenta con cinco estrofas de las cuales la primera se repite seis veces.

Creemos que esta canción tiene como tópico principal la cubanidad, es decir es una oda a la cubanidad, entendiendo este concepto como “lo humano (...) la pertenencia a la cultura de Cuba.” (Ortiz, 1949). En la canción se resalta ese espíritu de alegría y júbilo que caracteriza a los cubanos:

La Guarapachanga

La Guarapachanga se puede bailar

La Guarapachanga se puede gozar

La canción se remite a lugares específicos para hacer alusión a prácticas propias de los cubanos de la época:

Un día yo fui al central
a casa de Mamá Inés
y del trapiche saqué
guarapo para el café

La Guarapachanga es la composición más popular de Juan Rivera Prevot. El compositor de la canción cuenta que durante la zafra azucarera de 1961 le dieron la orden de dirigir un contingente de cortadores voluntarios en los campos del Central Habana Libre. Sin embargo, los macheteros que no se encontraban habituados a la labor tan ardua y demandante, constantemente, abandonaban la labor para descansar.

Durante ese lapso exprimían la caña con el fin de sacar el guarapo, una mañana Juan Rivera los sorprendió y los regañó porque “no era hora de estar pachangueando” (Boanerges, 2008), de esa experiencia nació la Guarapachanga que personalmente vemos como una propuesta influenciada por Fernando Ortiz y una nueva tentativa de exponer las riquezas de Cuba.

Según Fernando Ortiz (1983) los personajes más importantes de la historia de Cuba son el azúcar y el tabaco. Los plantea como productos de un mismo país, de un mismo clima, pero tan diferentes entre sí, tan diferentes que su relación es de contrapunteo. Sin embargo, a pesar de las diferencias consiguen convivir.

Para el antropólogo Fernando Ortiz, “las sorprendentes diferencias entre ambas producciones se reflejan en la historia del pueblo cubano desde su misma formación étnica hasta su contextura social, sus peripecias políticas y sus relaciones internacionales.” (1983,

p. 3). La canción gira en torno al tabaco, al café y al azúcar. Adicional, el intérprete realiza un énfasis en las riquezas de Cuba a través de la prolongación consonántica de la “r” dentro de la palabra “rica”:

En Cuba se da el tabaco

En Cuba se da el café

En Cuba se da la caña

Porque Cuba rica es

Para mostrar las riquezas de Cuba en la canción utilizan la jugada cognoscitiva de la ejemplificación, el tabaco, el café y la caña son muestras de los tesoros que hay en la isla. No obstante, en la canción se muestra que todo es producto del trabajo y el esfuerzo:

SI quieres fumar tabaco

Si quiere tomar café

Le daba vuelta al trapiche igualito a mama Inés

El trapiche es un molino usado para la extracción del jugo de ciertas frutas; se convirtió en el emblema de los ingenios azucareros no solo en Cuba, sino en Colombia, Brasil y el Caribe, donde la producción de azúcar era el principal producto de exportación y de generación de ingresos para los países. En la estrofa citada anteriormente el requisito para fumar tabaco y tomar café era darle la vuelta al trapiche, es decir, mover la máquina para producir aquello que sustentaba la economía nacional.

La relevancia en el tema abordado en esta canción radica en que este fue el primer movimiento hecho para el pueblo posterior a la Revolución Cubana. La aprobación de la Ley devino en el incremento y la acentuación de los problemas con las relaciones que se

mantenía con Estados Unidos. Los cubanos se sintieron respaldados y aquellos que no tenían fe en la Revolución la adquirieron debido a esta Reforma.

8. “La perestroika”

8.1. Adalberto Santiago

Adalberto Santiago Berrios nace en Puerto Rico el 23 de abril de 1937. Quien escucha su música lo describe como un experimentado e impecable vocalista, lo posicionan como uno de los mejores cantantes dentro de la Salsa y que ha estado por más de cuatro décadas participando como corista para las más prestigiosas orquestas de música latina en las ciudades de Nueva York y Puerto Rico.

Justiniano Santiago fue el papá de Adalberto, el primero era un músico por hobby, y su madre Felicita Berrios, era cantante, al igual que su padre por hobby; y aunque ambos padres no querían que su hijo siguiera la senda musical a los doce años ya Adalberto Santiago estaba mostrando sus dotes artísticos.

Adalberto Santiago asegura que sus primeras influencias provenían de dos grandes soneros cubanos: Miguelito Cuní y Benny Moré. Ambos lo ayudaron a construir un estilo de cantar. La carrera profesional de Santiago empieza cuando se une a tríos, además de tocar bajo y guitarra. Su primera experiencia con orquestas es en 1957, cuando viaja a Nueva York como cantante de la banda de Chuito Vélez y sus Estrellas Boricuas.

Después de trabajar con las orquestas de Chuíto Vélez, Willie Rodríguez y Willie Rosario, su carrera adquiere verdadero impulso uniéndose a la orquesta de Ray Barreto sustituyendo a Manny Román. Entre 1966 y 1972 Adalberto hizo siete álbumes con la orquesta de Ray Barreto.

Como artista del sello discográfico Fania All Stars participó de grandes conciertos, fue el vocalista estrella en la segunda reunión de la Fania All Stars el 26 de agosto de 1971.

8.2. Análisis de “La Perestroika”

El título es una palabra rusa que traduce “reestructuración”; la “Perestroika” es conocida como la reforma económica de la Unión Soviética que estaba propuesta para desarrollar una nueva estructura económica en el país. La “perestroika” fue llevada a la práctica por toda la Unión Soviética por Mijaíl Gorbachov, un mes después de que tomara el poder. El fin último de esta reforma era reorganizar el sistema socialista para poder conservarlo.

En la canción se recurre a la jugada retórica de la repetición para hacer énfasis en un suceso en particular:

Algo extraño está pasando la perestroika se viene acercando

Algo extraño está pasando la perestroika se viene acercando

A través de la jugada semántica del disimulo y la vaguedad como estrategia se habla de la perestroika como un evento desconocido, que está teniendo lugar en algún lugar y que incidirá directamente sobre las dinámicas de Cuba.

No decir explícitamente cuál es la situación genera modificaciones y alteraciones en el estado de ánimo, además de afectar la salud mental del dirigente cubano. No obstante, Castro sabe cuáles son las modificaciones políticas y económicas que se están gestando en la Unión Soviética, lo que desconoce son los posibles resultados:

Algo se está fomentando// Por fuera de Cuba entera

Y Fidel se desespera// Algo extraño está pasando

Como jugada cognoscitiva el artista recurre a la inferencia para asumir que es lo que está haciendo Fidel Castro sobre “aquello” tan misterioso que se acerca a Cuba:

Fidel sigue preguntando// a todos sus oficiales

Soldados y generales// Con ansiedad paranoica

La canción utiliza el verbo “mandar” de tal forma que se hiperboliza la acción y se plantea como si el país/gobierno que lo hace tuviera un poder superior y tuviera la capacidad de modelar Cuba como le parezca; además se muestra la perestroika como un ente vivo, la capacidad de movilización espacial se evidencia a través del uso del verbo transitivo “acercar” en forma de gerundio:

Mandaron la perestroika y se les viene acercando

Evidentemente en la canción se muestra la inconformidad con respecto a la Revolución Cubana y a las medidas tomadas por los dirigentes para lidiar con las acciones que el pueblo quería tomar respecto de las necesidades económicas de la Cuba de los 90:

También se está presentando// Para un exilio concreto

Y ha despachado un decreto para todos los cubanos

Aquel que meta la mano lo fusilan sin respeto

Las descripciones que hacen de Fidel Castro lo muestran como un sujeto mentalmente inestable e incapaz de dirigir un país, para ello hacen referencias a metáforas; adicional, cuestiona la supuesta “paranoia” e interés de Fidel Castro por lo que sucedía en Europa Oriental:

Gorbachov dice por eso// No visito a ese tirano

Es un loco es un manzano// Hombre de poca firmeza

Ahora Fidel se interesa por Alemania oriental

Lo que ha pasado en Rumania// O lo que pueda pasar

Cuando llega el momento en el que el intérprete de la canción se posiciona dentro de la canción utiliza la jugada retórica del contraste para comparar a “la Rusia capitalista” con Cuba¹⁰ y acusar a Cuba y, en especial, a Castro de haber perdido la cordura y ser fiel seguidor de sus ideales políticos:

Prefiero tomar cerveza en Rusia capitalista

Yo no soy estalinista// Yo pienso con la cabeza

La canción procura denunciar las políticas de Castro después de la Revolución nombrando a aquellas políticas que venían de la mano con la aplicación de la perestroika en el gobierno:

Aquel que meta la mano lo fusilan sin respeto

¹⁰ Aunque no lo dice directamente, se infiere que el contraste provocado por el verbo transitivo “prefiero” conjugado con la primera persona del singular se hace con el fin de confrontar a Cuba con Rusia y hacer explícita su posición contra el gobierno de Castro.

Que venga pronto el glásnost¹¹// Porque esto no aguanta mas

La letra de la canción plantea que muchos cubanos que residen en la isla, y muchos que están en otros países no están felices con lo que ha desencadenado la Revolución, y que anhelan un cambio. Para ello utilizan la jugada retórica de la generalización. No obstante, se apela a la concesión aparente para dar cuenta de que hay un deje de tristeza porque en algún punto se creyó que la revolución era la solución, y a la necesidad de libertad económica y política de Cuba:

Ya Cuba empieza a gritar// Los cubanos con honor

Que venga pronto el glásnost// Porque esto no aguanta mas

Qué desgracia, qué final

Como muestra de esa derrota inminente que, según la canción, llegará a Cuba, las características físicas que identificaban a los rebeldes de la época: barba, uniforme militar, entre otras; son eliminadas. Según la canción, Castro muestra una transformación física relacionada con su vello facial que simboliza la caída de la revolución. En la canción se recurre al eufemismo para hacer referencia a lo que le sucederá a Fidel y a Raúl:

// Se quita la barba y deja

Se rebaja hasta la ceja// También se quiere raspar

Raúl lo quiere imitar// Pero no hay caso y es justo

Van a pagar los dos juntos// Por Cuba su libertad

¹¹ El glásnost era una medida complementaria de la perestroika que hablaba de apertura hacia los medios de comunicación, con transparencia informativa, permitiendo la libertad de expresión y de opinión, al contrario que en la etapa anterior, caracterizada por la represión hacia los contrarios al sistema.

Para justificar lo que está sucediendo y ratificar que es algo de lo que, probablemente, el gobierno instaurado durante la revolución no pueda escapar, se utiliza la jugada cognoscitiva de la ejemplificación y se hablan de otros eventos políticos de transformación que han tenido lugar en el continente como la Revolución Sandinista en Nicaragua:

Ya Nicaragua salió de su mundo esclavizante

Violeta¹² salió triunfante y a eso a miles preocupó

En la “despedida” de la canción se recurre a la ironía para hablar sobre el exilio a los que estaban expuestos muchos cubanos y a la tiranía que había en Cuba. Si bien, Adalberto Santiago no era cubano creemos que su posición frente a lo que estaba sucediendo en Cuba responde a su experiencia con los sujetos que lo rodeaban, los cubanos que habían migrado a Nueva York y Miami, de allí que tuviera una posición tan firme en contra de la Revolución:

No quiero finalizar sin darle un fuerte saludo

Al exilio ya maduro

Para todos los cubanos

Y para aquellos tiranos vayan preparando el muro.

¹² Violeta Barrios Torres. Fue la primera mujer en América en ser democráticamente electa para ocupar la posición de Jefa de Estado y Jefa de Gobierno, conglomerados en el cargo de presidenta de la República desde el 25 de abril de 1990 hasta el 10 de enero de 1997.

A lo largo de la canción los pregones hablan de “romper los muros”, expresión que entendemos como una metáfora del aislamiento cubano. El estribillo se repite durante cinco minutos de la canción, aproximadamente.

Que partan el muro que me voy de aquí

La forma como hablan de Fidel Castro es desde el rechazo, lo plantean como la representación encarnada de lo contrario que quería José Martí para Cuba, que pensaba “la patria como ara y no como pedestal”. Como alguien indeseable:

Oye tú te parece a Lucifer

Oye yo te digo que tu no cabes allí

Me engañaste me callaste

Vete, vete lejos no te quiero ver

Nadie te quiere ver

Una Cuba libre como lo soñó Martí

Arráncalo¹³

¹³ Esta metáfora se refiere a quitar a Fidel Castro del poder.

9. “Juan González”

9.1. Rubén Blades

Rubén Blades Bellido de Luna es un cantante, músico, actor, abogado y político panameño, hijo de un colombiano y una cubana; nacido el 16 de Julio de 1984 en Ciudad de Panamá. A los 26 años de gradúa como abogado de la Universidad Nacional de Panamá. Culminó sus estudios profesionales en la Universidad de Harvard en 1985.

Desde los setenta hasta la actualidad se ha mantenido activo, grabando más de 20 álbumes y participando en más de 15 producciones con diferentes artistas. Adicionalmente ha trabajado en diferentes producciones hollywoodenses. Además, cuenta con una faceta política: en 1993 participó en las elecciones presidenciales de Panamá, quedando en tercer lugar.

Los inicios de Blades en la música se dieron con la famosa casa discográfica Fania Records en Nueva York. Su participación fugaz en la banda de Richie Ray y Bobby Cruz le abrieron las puertas como cantante. No obstante, su éxito llegó cuando se unió con Willie Colón y lanzan su primer disco “*Metiendo mano*”.

En los años ochenta, Rubén Blades inicia una nueva faceta de su carrera llena de éxitos, se junta con el grupo “*Son del Solar*” que luego cambiaría su nombre por “*Seis del Solar*”. En los noventa y luego de su experiencia política, Blades hace un disco con Willie Colón “*Tras la Tormenta*”, donde se intercalan temas de ambos cantantes.

La última parte de su discografía refleja a un Rubén Blades más maduro y capaz de experimentar y fusionarse con otros géneros, en “*La rosa de los vientos*” Blades ofrece un homenaje a su país.

9.2. Análisis de “Juan González”

El título está constituido por dos sustantivos propios que, de hecho, son muy usuales dentro de los países latinoamericanos. La intención del uso de nombres con tanta frecuencia en la población pudo ser para evitar filiarse a un grupo revolucionario o a un sujeto importante en estos procesos. Blades decide hacer la salvedad en la introducción de la canción. No obstante, se pone en tela de juicio el carácter ficticio de la canción por su semejanza con la muerte de Ernesto “El Che” Guevara en Bolivia en 1967.

“La historia que van a escuchar está basada en hechos ficticios, cualquier semejanza con personas vivas o muertas es pura coincidencia.”

Rubén Blades afirma que, probablemente, se inspiró en el Che Guevara para escribir la canción. Sin embargo, quería retratar el ideal más que los pecados porque en esencia el Che Guevara fue un personaje que ofrece dificultades para ser descrito (Blades, 2007).

La canción está constituida por dos estrofas principales y estribillos pregones que acompañan frases sueltas sobre el fallecido. La canción tiene cierto carácter narrativo por lo que hay cierta linealidad en los eventos. El tópico de la canción es la muerte de un hombre.

Se recurre a la repetición mediante un pleonismo para caracterizar al sujeto que acaba de morir, a través de la repetición se quiere mostrar que no solo era X persona, sino que esa X persona contaba con una característica adicional que lo hacía relevante:

La patrulla ha llegado al pueblo con la noticia

Que acabaron con Juan González el guerrillero

Para hablar de “Juan González” y de su muerte se recurre a un eufemismo, que no está cumpliendo la función de menguar el impacto negativo, sino que por el contrario está

acentuando el hecho, no se habla solo de una muerte, sino de un asesinato. Empero, hay otros eufemismos que muestran el fallecimiento del protagonista de la canción:

Que acabaron con Juan González el guerrillero

Que por fin el león de la sierra reposa muerto

Con él cayó Papo “El Indio” y el bueno de Claudio Fernández

Tiraron al hijo de Juana Morales, tú ves

Para hablar de “Juan González” dentro de la canción utilizan hipocorísticos, apelativos familiares, pero semánticamente están cargado con fortaleza e ímpetu; el personaje además de ser “Juan González” era:

Que acabaron con Juan González el guerrillero

Que por fin el león de la sierra reposa muerto

Tiraron al león más bravo, al hijo de Juana Morales

El indio solloza triste, mataron al tigre errante

Eh. . . de la sierra sale un grito: “no has muerto en vano compadre”

Sin embargo, “Juan González” no solo representa a un hombre, representa ideales y la esperanza de un pueblo. Eso se consigue a través del uso de la jugada retórica de generalización, se habla de un todo que está inevitablemente ligado al personaje:

¡La guerrilla murió con él grita un sargento!

En un bohío monte adentro se escuchan llantos

De una mujer con un niño que está en pañales

Con ella lloran también los pobres del mundo

Los campos lloran la muerte de Juan González.

La sierra viste de luto, mataron a Juan González.

El indio solloza triste, mataron al tigre errante

Además, aparece una justificación del porque consiguen abatir a tan gran sujeto, esto funciona como una jugada semántica de defensa:

Cogieron a la guerrilla hambrienta y cansada

La importancia del tema de esta canción se relaciona con el papel activo que tuvo el Ernesto Guevara para la consecución de la Revolución Cubana y en el significado que tuvo su muerte para los procesos políticos y económicos de Cuba. Con la muerte del “Che” Guevara en 1967 Estados Unidos adquiere una posición más firme, incrementa la presión relacionada con el bloqueo económico y las políticas migratorias (Hernández, 2009).

10. “Y en eso llegó Fidel”

10.1. Carlos Puebla

Carlos Manuel Puebla fue un cantautor cubano nacido el 11 de septiembre de 1917 en Manzanillo, Cuba. Fue conocido como “el cantor de la revolución”, uso su música para difundir los valores de la Revolución Cubana, cantando hechos y cumpliendo un rol de cronista de los cambios sobrevenidos en Cuba desde 1959.

En los años 30 sus canciones ya eran reproducidas en la radio local de Manzanillo: la CMKM. En aquella época los temas de su música eran románticos, pero poco después comenzaría a grabar piezas en los que aborda temas sociales y reivindicatorios como

“Pobre de mí Cuba” o “Plan Machete” donde ya exponía la situación que vivía el país sin temer represaría alguna.

Para los años 50 empieza a cantar con el grupo Los Tradicionales, que se compone por Pedro Sosa, Santiago Martínez y Rafael Lorenzo; la presencia del grupo en la radio y en la televisión nacional se hace muy usual. Cuando el 1° de enero de 1959 triunfa la Revolución el impacto en la vida de Carlos Puebla fue inmenso. La guaracha “Y en eso llegó Fidel”, canción que hace parte del corpus analizado en esta tesis, es una transformación en sus creaciones, Puebla se convierte en un historiador.

Las canciones que compone a partir de esa fecha difunden los valores de la Revolución y las decisiones del gobierno de “los barbudos”, lo anterior sin alejarse de lo tradicional en la Cuba de la época. Cuando el Che Guevara deja el territorio cubano, Puebla compone “Hasta siempre, comandante”, canción que se convertiría en un homenaje al líder guerrillero.

10.2. Análisis de “Y en eso llegó Fidel”

El tópico central de la canción es el régimen de Fulgencio Batista y el nuevo gobierno de Fidel Castro. Las acusaciones como jugadas semánticas son repetitivas a lo largo de la canción. La comparación es la principal estrategia que usa Carlos Puebla.

Carlos Puebla utiliza la estrategia semántica de acusación y culpa de forma tajante a los que él considera que son los causantes de las miserias de Cuba. Señala sin titubear al gobierno de Batista y enaltece a Fidel Castro; las descripciones que hace de las acciones del gobierno de Batista lo muestran como un gobierno brutal, explotador y desalmado:

y echar al pueblo a sufrir
Y seguir de modo cruel
contra el pueblo conspirando
para seguirlo explotando...

Utiliza la jugada cognoscitiva de ejemplificación para justificar la comparación que hace entre Batista y Castro y ratificar el descontento con el gobierno que se va:

con casas de apartamentos
tragando y tragando tierra
ganando el ciento por ciento

Carlos Puebla representa a Fidel como un hombre con autoridad y trata de enfatizar la relevancia que tuvo su rol para conseguir la libertad y dismantelar al gobierno tirano que sometía al pueblo cubano y lo relegaba a lo servil:

Se acabó la diversión,
llegó el Comandante
y mandó a parar
se alumbraba¹⁴ el porvenir

Al igual que muchas canciones hacen referencia a eventos históricos posicionándolos geográficamente:

Aquí pensaban seguir
sin sospechar que en la Sierra

¹⁴ Nótese la asociación de lo luminoso con la Revolución Cubana y las expectativas hacia el futuro.

Cuando se habla del gobierno de Fulgencio Batista se utilizan adjetivos negativos para describirlo y se utilizan palabras que permiten hacer énfasis en aquellos enunciados negativos que se emiten dentro de la canción:

la costumbre del delito
con la infamia por escudo
jugando a la democracia
con el robo como norma...

Carlos Puebla también recurre a la jugada cognoscitiva de la descripción, por lo que detalla lo que los tiranos querían hacer con Cuba y lo que hacían con el pueblo:

hacer de Cuba un garito¹⁵...
y el pueblo que en su desgracia
se acabará de morir

Antes de la Revolución Cubana la isla era popular entre los norteamericanos, según la historiadora Rosalie Schwartz (1997) celebraban “convenciones” de mafiosos, los *gánsters* se mudaban a Cuba con el fin de no tener que enfrentar al FBI. Durante el gobierno de Batista se incrementaron el número de casinos en el país, el trabajo sexual se vio en incremento debido a la construcción de *cabarets*.

También se habla de la forma como el gobierno de Fulgencio Batista afrentaba al ejército revolucionario y a través de la acusación, muestra la forma como vilipendiaban a Castro y su gente:

Aquí pensaban seguir
diciendo que los rateros,

¹⁵ Casa de juego no autorizada. Establecimiento destinado a la diversión, en especial el que tiene mala reputación.

forajidos bandoleros

asolaban al país¹⁶

difamando a los barbudos..

11. Interpretación general de los datos

Líricas sobre la Revolución Cubana: tópicos y estrategias discursivas		
Locales	Globales	Objetivo
<i>Retóricas</i> -Contraste -Repetición -Metáforas - Generalización - Eufemismo		<i>A favor de la revolución:</i> Hacer evidente por qué la revolución era positiva, dejar en evidencia que el régimen anterior solo abuso del pueblo. <i>En contra de la revolución:</i> Hacer evidente que Fidel perdió el rumbo y que el pueblo lo quiere fuera del poder.
<i>Cognoscitivas</i> - Descripción - Énfasis - Inferencia - Comparación - Ejemplificación		<i>A favor de la revolución:</i> (re)producir los discursos positivos sobre la revolución, mostrarla como aquello que necesitaba Cuba para hacer transformaciones a nivel social, económico y político. <i>En contra de la revolución:</i> Señalar los aspectos en los que los opositores creían que la Revolución Cubana había

¹⁶ Refiriéndose al Ejército Revolucionario.

		traído pobreza, injusticia y autoritarismo.
	<p><i>APN/APO</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - app-Empatía -Justificación-Defensa -app-autovaloración - Disimulo-Implicación - app-Concesión aparente - Acusación-Enunciados negativos 	<p><i>A favor de la revolución:</i> Puntualizar de forma minuciosa la empatía que se sentía con la revolución, la defensa de esta misma y todo a través de mostrar a los <i>otros</i> como ladrones y rufianes.</p> <p><i>En contra de la revolución:</i> Señalar por qué defendían a la oposición y explicitar la empatía que sentían con los opositores al gobierno de Castro.</p>

12. Conclusiones

Después de realizar esta tesis concluimos que la música, los discursos y la misma interacción social se constituye como un vehículo (re)productor de significados simbólicos, donde la construcción de materiales son un proceso cultural, pero al mismo tiempo poseen grandes matices sociales y políticos. Los espacios donde circulan cada una de las piezas musicales con contenido ideológicos tienen la capacidad de condicionar los discursos que se produzcan y, de alguna y otra forma, consiguiendo romper la coherencia de los discursos estipulados como normativos.

La música pasa a ser la representación colectiva de lo que creen muchos cubanos. La música consigue expresar la posición y las creencias de muchos respecto a un hecho social, político y económico que marco el destino del país y de sus habitantes. Los puntos de vista, las representaciones de los “bandos”, las estrategias discursivas y las interpretaciones en el escenario se muestran como actos de ciudadanía que presentan una imagen que interviene en lo público y en lo privado (Mejías y Henríquez, 2012).

En las canciones se evidenció el uso de estrategias discursivas locales donde primaron las jugadas retóricas como los eufemismos, la repetición, la generalización, los contrastes y las metáforas, de tal forma que aquellos en desacuerdo con la Revolución mostraban a Fidel Castro como un sujeto “incapaz” de poder liderar un proceso de mejoramiento social, político y económico, por lo que las personas lo quieren fuera del poder.

Aquellos a favor de la Revolución trataron de dejar en evidencia las transformaciones que había tenido Cuba, de tal forma que fuera posible ser conscientes de

los cambios positivos que trajo Fidel Castro. El otro grupo de estrategias discursivas locales hicieron uso de las jugadas cognoscitivas como la inferencia, el énfasis, la descripción, la ejemplificación y la comparación.

Cuando las canciones presentaban mensajes a favor de la Revolución la describían como aquello que necesitaba Cuba para realmente fortalecerse a nivel social, político y económico. Cuando estaban en contra de la Revolución mostraban lo que creían que había sido consecuencia directa de este proceso, por ejemplo, la pobreza.

Las estrategias discursivas globales operaron entre la auto presentación positiva y la presentación negativa del otro. Las jugadas semánticas que predominaron fueron la defensa, el disimulo y la acusación. Las canciones que tenían mensajes a favor de la Revolución constituían al gobierno derrocado como tiranos, ladrones y opresores, y presentaban a Castro como un hombre íntegro, entregado a la causa y a la revolución como la posibilidad de progreso que se estaba esperando.

Las canciones que no estaban a favor del gobierno de Fidel Castro y de la Revolución defendían a la oposición y justificaban porque no estaban a favor. A través de este trabajo fue posible notar como las tensiones que habitan a nivel social consiguen vehiculizarse a través de los discursos y la música.

13. Bibliografía

Agudo, X. (1999). El Sí Mismo y el Otro en el discurso del arte prehispánico. *Humanitas, Portal temático de humanidades* N°11 P. 11-34

Alén, O. (1992). De lo afrocubano a la Salsa. San Juan: Editorial Cubanacán.

Atencio, K. y Albuquerque, L. 2006. Estrategias del discurso contestatario en las canciones de Mario Benedetti: un discurso a través del espejo. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 7(17), P. 192-212. Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/pdf/1701/170118739010.pdf>

Blades, R. (2007). Show de Rubén Blades, 2007. Episodio 10, diciembre 10. Recuperado de:

<https://vimeo.com/4022822>

Boanerges, G. (2008). *La Guarapachanga, símbolo de cubanía*. Blog el colibrí azul de cuba. Recuperado de:

<http://colibriazulcuba.blogspot.com.co/2008/07/la-guarapachanga-smbolo-de-cubana.html>

Bruner, J. (1999). *La construcción narrativa de la realidad. En La educación puerta de la cultura*. Madrid: Visor.

Calsamiglia, H y Tusón A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

Castellanos, J. y Castellanos, I. (1988). *Cultura Afrocubana, tomo 1, El negro en Cuba, 1492-1844*. Miami: Ediciones Universal.

Castro, C. (2009). La salsa: Una propuesta de sus heterogéneos orígenes culturales. *La Retreta (2)1*. Recuperado de:

<http://laretreta.net/0201/salsa.pdf>

Charadeau, P. y Maingueneu, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.

Charry, C. y Calvillo, M. (2000). Organizaciones civiles: nuevos sujetos sociales. *Razón y Palabra*, (18)4. Recuperado de:

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n18/18charrcalvil.html>

Cuba Soy Yo. *Conjunto Chappottin y sus Estrellas - Con sentimiento sonero*. Página de internet. 30 septiembre 2014. Recuperado de:

<http://www.cubasooyo.com/2014/09/>

Duany, J. (1984). Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of "Salsa". *Latin American Music Review*. University of Texas Press, Estados Unidos.

Duque, E. (2013). *Aportes del Pueblo Afrodescendiente: La Historia Oculta de América Latina*. Indiana: iUniverse

Escamilla, J. y Morales, E. (2004). La canción vallenata como acto discursivo. *Revista latinoamericana de estudios del discurso (Aled)*. 4(2). P. 28-53. Recuperado de:

<http://raled.comunidadeled.org/index.php/raled/article/view/154/156>

Fonseca, C. 2009. Discursivas de representación de género en la música de acordeón. *Palabra*. N°11, P. 162-181.

Friedemann, N. y Arocha, J. (1986). De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia. Bogotá: Editorial Planeta.

Frith, S. (2003). "Música e identidad". En: *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart, H. & Du Gay, P. (Comp.) Buenos Aires: Amorrortu.

García, Jesús "Chucho" (2002). Encuentro y desencuentro de los 'saberes' en torno a la africanía 'latinoamericana'. En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. P. 145-152. Recuperado de:

<http://legacy.earlham.edu/~chriss/poetryandpolitics/pdfs/encuentros%20y%20desencuentro%20de%20la%20africania.pdf>

Hernández, R. (2009). El año rojo. Política, sociedad y cultura en 1968. *Revista de Estudios Sociales*. N°. 33, p. 44-54.

Iglesias, M. (2013). La representación discursiva de la identidad francesa en las canciones del grupo Zebda desde el análisis crítico del discurso. *Çédille, revista de estudios franceses*, N°9, P. 295-313. Recuperado de:

<https://cedille.webs.ull.es/9/16iglesias.pdf>

Kaplan, N y Weber, F. (1996). Las estrategias semánticas del discurso racista en las noticias de prensa. En Adriana Bolívar (comp.) *Cuadernos de Postgrado 14, estudios en el Análisis Crítico del Discurso* P. 85-110. Universidad Central de Venezuela.

Lara, J., León, D. y Caram. T. (2006). *Documentos de la Revolución Cubana 1959*. Instituto Cubano del Libro Editorial de Ciencias Sociales, La Habana. Recuperado de:

<http://roa.ult.edu.cu/bitstream/123456789/496/1/documentos-revolucion-cubana.pdf>

López cano, R. (2005) del barrio a la academia introducción al dossier de timba cubana. revista transcultural de música. N°9. Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/html/822/82200901/>

_____ (2009). la salsa en disputa. apropiación, propiedad intelectual, origen, identidad. *Etnofolk. revista etnomusicológica*. N°.14-15. p. 522-541.

Manuel, P. (1987). Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba. *Popular Music*, 6(2). Latin America. Recuperado de:

<http://www.jstor.org/stable/853419>

Martínez Vizcarrondo, D. (2011). Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos/reguetoneros puertorriqueños. *Enunciación*. 16(2), P. 31-47. Recuperado de:

<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/enunc/article/view/3900>

Pêcheux, M. (1969). *Analyse automatique du discours*. Paris: Dunod.

Pilleux, M. (2001). Reflexiones en torno al Discurso y las Presuposiciones. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, N°24-25, P. 45-49.

Proclama, Diario del Cauca. *'Lenta': ¡Qué bueno canta usted!, como Benny Moré.*

Lunes 17 mayo, 2010. Recuperado de:

<https://www.proclamadelcauca.com/2010/05/lenta-que-bueno-canta-usted-como-benny.html>

Ortiz, F. (1949). Factores humanos de la cubanidad. *Revista Bimestre Cubana* Vol.

XVI. P. 161-186. Recuperado de:

http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf

_____ (1975). *La música afrocubana*. Madrid: Ediciones Jaguar.

_____ (1983). *Contrapunteo del Tabaco y el Azúcar*. La Habana: Editorial de

Ciencia Humanas. Recuperado de:

https://span590.files.wordpress.com/2011/02/ortiz_contrapunteo.pdf

_____ (2001). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Letras

Cubanas.

Ochse, M. (2004). Discutiendo la autenticidad de la música salsa. *Indiana* N°21. P.

25-33. Recuperado de:

[http://www.iai.spk-](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana_21/03Ochse_neu-kM_.pdf)

[berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana_21/03Ochse_neu-kM_.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana_21/03Ochse_neu-kM_.pdf)

Pogolotti, P. (2007). Los polémicos sesenta. En: *Polémicas culturales de los 60*. La

Habana, Editorial Letras Cubanas.

Quintero, A. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

Ramos, N. 1998. Historia de la raza. Desde las raíces hasta 1975. Biblioteca Universidad Interamericana.

Rodríguez, F. y Secul, C. (2011). Si tienes voz, tienes palabras Análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la “primavera democrática” (1983 - 1986). Tesis de pregrado, Universidad Nacional de La Plata.

Rondón, C. (1978). *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano*. Venezuela: Oscar Todtmann Editores

Saussure, F. (2008). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.

Schwartz, R. (1997). *Pleasure Island: Tourism and Temptation in Cuba*. Ed. University of Nebraska.

Silva, A. (2003). Breve Historia de la Revolución Cubana. Instituto Cubano del Libro. Ciudad de La Habana. Recuperado de:

<http://archivo.juventudes.org/textos/Documentos%20Historicos/Historia%20Revolucion%20cubana.pdf>

Stubbs, M. (1987). *Análisis del Discurso*. Madrid: Alianza Editorial.

Taylor, S. y R.C. Bogdan (1989). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós, Barcelona.

Valenzuela, X. (2014). Estrategias discursivas de (des)legitimación de la identidad Latinoamericana en la canción 'gringo latin funk' de calle 13. Tesis de pregrado, Universidad de Cartagena. Recuperado de:

<http://190.242.62.234:8080/jspui/bitstream/11227/4416/1/TRABAJO%20D%20EGRADO%20XIOMARA.pdf>

Valero, S. (2011). Figuraciones de "lo afro" y "lo negro" en las producciones culturales cubanas contemporáneas. *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*. N°17. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3855565>

Van Dijk, T. Ting-Toomey, S. Smitherman, G y Troutman, D. (1997) Discourse, ethnicity, culture, and racism. En Teun Van Dijk "Discurso como interacción social". Sage Publications: Londres.

Van Dijk, T. (2000). *El Discurso como Interacción Social*. España: Editorial Gedisa.

_____ (2003): *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel.

Vargas, A. (2015). La ciudadanía desafiada. Estrategias discursivas de legitimación social de la violencia a través de los narcocorridos: un análisis a la letra de las canciones de Movimiento Alterado. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, N°71. P. 30-45. Recuperado de:

<http://www.produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/20870/20743>

Waxer, L (2002). Llegó la Salsa: The rise of salsa in Venezuela and Colombia. En:
Waxer, L. *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*.
New York: Routledge.

14. Anexos

¡Qué viva Fidel!

Fidel Castro desde Oriente a Batista combatió

Fidel Castro desde Oriente a Batista combatió

Y a la patria libertó con sus hombres dignamente

Que viva Fidel

Que viva Fidel

Que viva Fidel y la bandera cubana

Cada rebelde iba al frente con la bandera cubana

luchando allá en la sabana hasta lograr la victoria

Para que Cuba en la historia sea libre y soberana

Que viva Fidel

Que viva Fidel

Que viva Fidel y la bandera cubana

La patria con ansiedad esperaba a Che Guevara

La patria con ansiedad esperaba a Che Guevara

Para darle a Santa Clara la luz de la libertad

Que viva Fidel

Que viva Fidel

Que viva Fidel y la bandera cubana

Tierra que vio la crueldad del déspota dictador

Pero Dios nuestro señor quiso que el tirano huyera
Para que Cuba tuviera un poco de paz y amor

Que viva Fidel

Que viva Fidel

Que viva Fidel y la bandera cubana

Batista el más traicionero hijo que Cuba ha tenido

Batista el más traicionero hijo que Cuba ha tenido

Huyó cobarde y vencido como rata al extranjero

Que viva Fidel

Que viva Fidel

Que viva Fidel y la bandera cubana

Desde el rico hasta el obrero fue humillado por la fiera

Pero Castro en Cuba entera sus hombres organizó

Hasta que al fin libertó nuestra gloriosa bandera

Que viva Fidel

Que viva Fidel

Que viva Fidel y la bandera cubana

Guantanamera

Moré:

Joseíto yo quisiera

Aunque no es de tu región (bis)

Escucharte una opinión

Sobre mi tierra lajera

Sé por tu Guantanamera

Que eres un fruto oriental
Y espero que no halles mal
Que yo, como villareño
Te pida con todo empeño
Tu opinión muy personal.

Joseíto:

Benny, estás equivocado
Yo aquí en La Habana he nacido
Siempre en la misma he vivido
Fuera de ella en ningún lado
Amo a tu pueblo estimado
Porque ama nuestra bandera
Y si en mi Guantanamera
Siento orgullo de cubano
Me creo como un hermano
De la República entera.

Moré:

Pensé que eras oriental
Me decían que eras zagüero (bis)
Y veo que eres habanero
Sin ese orgullo mortal
Mi Lajas vivió muy mal
Con la anterior situación
Pero hoy tengo la impresión
Que con la reforma agraria
Habrá de ser luminaria
De toda nuestra nación.

Joseíto:

La reforma agraria es
Benny, del pueblo un deseo
Y en este caso la veo
Buena como tú la ves
Por ella hay vivo interés
En la República entera
Y como de esta manera
Ya el guajiro no es un paria
¡Viva la reforma agraria!
¡Y viva nuestra bandera!

Mi divina guajira
Guajira guantanamera
Guantanamera

Guajira guantanamera

La Guarapachanga

La Guarapachanga se puede bailar
La Guarapachanga se puede gozar

Un día yo fui al central
a casa de Mamá Inés
y del trapiche saqué
guarapo para el café

La Guarapachanga se puede bailar
La Guarapachanga se puede gozar

En Cuba se da el tabaco
En Cuba se da el café
En Cuba se da la caña
Porque Cuba rica es

La Guarapachanga se puede bailar
La Guarapachanga se puede gozar

SI quieres fumar tabaco
Si quiere tomar café
Le daba vuelta al trapiche igualito a mama Inés

La Guarapachanga se puede bailar
La Guarapachanga se puede gozar

Ya yo me fumé el tabaco
Ya yo me tomé el café
Y de Cuba yo recuerdo a la vieja mama Inés

La Guarapachanga se puede bailar
La Guarapachanga se puede gozar

La Guarapachanga se puede bailar
La Guarapachanga se puede gozar

La Guarapachanga se puede bailar
La Guarapachanga se puede gozar

La perestroika

Algo extraño está pasándola perestroika se viene acercando

Algo extraño está pasándola perestroika se viene acercando

Algo se está fomentando// Por fuera de cuba entera

Y Fidel se desespera// Algo extraño está pasando

Fidel sigue preguntando// a todos sus oficiales

Soldados y generales// Con ansiedad paranoica

Mandaron la perestroika y se les viene acercando

También se está presentando// Para un exilio concreto

Y ha despachado un decreto para todos los cubanos

Aquel que meta la mano lo fusilan sin respeto

Gorvachon dice por eso// No visito a ese tirano

Es un loco es un manzano// Hombre de poca firmeza

Prefiero tomar cerveza en Rusia capitalista

Yo no soy estalinista// Yo pienso con la cabeza

Ahora Fidel se interesa por Alemania oriental

Lo que ha pasado en Rumania// O lo que pueda pasar

Ya cuba empieza a gritar// Los cubanos con honor

Que venga pronto el glasto// Porque esto no aguanta mas

Que desgracia que final// Se quita la barba y deja

Se rebaja hasta la ceja// También se quiere raspar

Raúl lo quiere imitar// Pero no hay caso y es justo
Van a pagar los dos juntos// Por cuba su libertad
Ya Nicaragua salió de su mundo esclavizarte
Violeta salió triunfante y a eso a miles preocupo
Así mismo pienso yo// Que allá en cuba se desate
Una elección de los quilates que en Nicaragua se dio
No quiero finalizar sin darle un fuerte saludo
Al exilio ya maduro
Para todos los cubanos
Y para aquellos tiranos vayan preparando el muro

Pregones:

Que parta el muro que me voy de aquí
Me voy me voy de aquí
Oye yo te digo que tu no cabes allí
Me engañaste me callaste
Vete, vete lejos no te quiero ver
Oye tú te parece a Lucifer
Nadie te quiere ver
Vete de mi
No pregones na de mi
Una cuba libre como lo soñó Martí
Arranca pa'llá
Arráncalo

Juan González

“La historia que van a escuchar está basada en hechos ficticios, cualquier semejanza con personas vivas o muertas es pura coincidencia.”

La patrulla ha llegado al pueblo con la noticia
Que acabaron con Juan González el guerrillero
Que por fin el león de la sierra reposa muerto
¡La guerrilla murió con él grita un sargento ¡
En la Cañada del Muerto fue la emboscada
Cogieron a la guerrilla hambrienta y cansada

En un bohío monte adentro se escuchan llantos
De una mujer con un niño que está en pañales
Con ella lloran también los pobres del mundo
Los campos lloran la muerte de Juan González

Estrillo: La sierra viste de luto, mataron a Juan González.
Se han secado los riachuelos, no florecen los rosales

Estrillo: La sierra viste de luto, mataron a Juan González.
Con el cayó Papo “El Indio” y el bueno de Claudio Fernández

Estrillo: La sierra viste de luto, mataron a Juan González.

Tiraron al león más bravo, al hijo de Juana Morales

Estrillo: La sierra viste de luto, mataron a Juan González.
El indio solloza triste, mataron al tigre errante

Estrillo: La sierra viste de luto, mataron a Juan González.
Huye que te cojeen

Estrillo: La sierra viste de luto, mataron a Juan González.
Se han secado los riachuelos, no florecen los rosales

Estrillo: La sierra viste de luto, mataron a Juan González.
Tiraron al león más bravo, al hijo de Juana Morales

Estrillo: La sierra viste de luto, mataron a Juan González.
Con el tiraron a Papo “El Indio” y los hermanos Velarde

Estrillo: La sierra viste de luto, mataron a Juan González.
Eh. . . de la sierra sale un grito: “no has muerto en vano compadre”

Estrillo: La sierra viste de luto, mataron a Juan González.

¡ Anda . . . ¡
(Sólo de trompeta)

Mataron a Juan González.
(Sigue el sólo de trompeta)
(La voz de Rubén se oye detrás de la cortina del sólo de trompeta)

Tiraron al hijo de Juana Morales, tus ves
Lo tiraron... Que lo tiraron
Sus sueños... Sus sueños no son en vanos
Cogieron a Juancho y Juan Velarde, tus ves
Que tiroteo, que tiroteo, más grande... se escucha,
Ni a la guerrilla le dan abasto.
A esconderse, que viene el ARMY, lo llevaré

Lala, lala . . . oyee lele.

Y en eso llegó Fidel

Aquí pensaban seguir
ganando el ciento por ciento
con casas de apartamentos
y echar al pueblo a sufrir

Y seguir de modo cruel

contra el pueblo conspirando
para seguirlo explotando...
y en eso llegó Fidel

Se acabó la diversión,
llegó el Comandante
y mandó a parar (Bis)

Aquí pensaban seguir
tragando y tragando tierra
sin sospechar que en la Sierra
se alumbraba el porvenir

Y seguir de modo cruel
la costumbre del delito

hacer de Cuba un garito...
y en eso llegó Fidel

Se acabó la diversión,
llegó el Comandante
y mandó a parar (Bis)
Aquí pensaban seguir
diciendo que los rateros,
forajidos bandoleros
asolaban al país

Y seguir de modo cruel
con la infamia por escudo
difamando a los barbudos...
y en eso llegó Fidel

Se acabó la diversión,
llegó el Comandante
y mandó a parar (Bis)

Aquí pensaban seguir
jugando a la democracia
y el pueblo que en su desgracia
se acabará de morir

Y seguir de modo cruel
sin cuidarse ni la forma
con el robo como norma...
y en eso llegó Fidel

Se acabó la diversión,
llegó el Comandante
y mandó a parar (Bis)