



Universidad de Cienfuegos

Sede “Carlos Rafael Rodríguez”

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Estudios Socioculturales

Trabajo de Diploma en opción al Título de Licenciatura en Estudios Socioculturales

**Título: “Elementos discursivos que distinguen los
textos compuestos por Benny Moré”**

Autora: Nayeidis Inés Hernández Molina

Tutora: MSc. Dainelkis Madrazo Elizarde

2018-2019

“Año 60 de la Revolución”

Declaración de autoridad

Hago constar que la presente investigación fue realizada en la Universidad de Cienfuegos, Sede “Carlos Rafael Rodríguez” como parte de la culminación de los estudios en la especialidad de Estudios Socioculturales; autorizando a que la misma sea utilizada por la institución para los fines que estime conveniente, tanto de forma parcial como total y que además no podrá ser presentada en evento ni publicada sin la aprobación de la Universidad.

Firma de la autora

Nayeidis Inés Hernández Molina

Firma de la tutora

Dainelkis Madrazo Elizarde

Los abajo firmantes certificamos que la presente investigación ha sido revisada según acuerdo de la dirección de nuestro centro y el mismo cumple los requisitos que debe tener un trabajo de esta envergadura, referido a la temática señalada.

Firma del Responsable del
Departamento de ICT

Firma del Responsable
Departamento de Computación

Exergo:

Benny Moré era un tipo excepcional; un hombre de casi seis pies de estatura, un músico natural porque no había estudiado música. Fue un tipo con todo su cuerpo, todo su espíritu.

René Cabell

Dedicatoria

A mi prima Naily que es muy importante en mi vida a pesar de no estar a mi lado.

A mi familia que es mi inspiración y me ha ayudado a convertir mi sueño en realidad, pero en especial a mi mamá por siempre estar para mí.

Agradecimientos

A mi mamá por apoyarme en este capítulo tan importante en mi vida y darme su apoyo en cada momento.

A mi tutora Dainelkis por ser una persona especial que dedicó tiempo de su descanso, extendió su mano amiga para llevar a cabo este proyecto y culminar lo que un día empecé.

A mi familia por siempre estar de una forma u otra.

A todo el que de una forma u otra hizo me ayudó en el transcurso de mi estancia en la Universidad e hizo posible realizar este sueño.

A todos MUCHAS GRACIAS.

Resumen

En la evolución de los géneros musicales (son, guajira, guaracha, mambo, rumba, afro) se presentan diversas características de la música popular y se destacan una amplia gama de intérpretes y autores. Entre ellos se encuentra Benny Moré, una de las figuras más importantes de la cultura cubana, con un estilo original y renovador en los géneros que interpretó. Ha sido objeto de varias investigaciones, principalmente desde el punto de vista musicológico y biográfico, por lo que resulta insuficiente el estudio de su obra desde sus textos. En la investigación se analizan los elementos discursivos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré; para ello se seleccionaron 10 obras de la autoría del artista. El estudio se sustenta en el análisis del discurso, específicamente en la dimensión estructural y en el análisis de contenido como método del paradigma cualitativo. Este tema posee gran importancia, puesto que es una contribución importante a la historia de la música, la historiografía del artista y a los estudios de la historia regional y local de la cultura en Cienfuegos y en Cuba, puesto que la significación del autor estudiado rebasa el marco cienfueguero y se alza como una figura relevante del ámbito musical en Latinoamérica, más aún en el año del centenario de su natalicio. Este tema se integra al proyecto «Formación Académica en Gestión Integral del Patrimonio Histórico Cultural y Natural para actores sociales y articulantes del desarrollo local en Cienfuegos», de la Universidad de Cienfuegos «Carlos Rafael Rodríguez».

Abstract

In the evolution of the musical genres (son, guajira, guaracha, mambo, rumba, afro) present diverse characteristics of the popular music and stand out a wide range of interpreters and authors. Among them finds Benny dwelt, one of the more important figures of the Cuban culture, with an original and renewing style in the genres it interpreted. It has is to object of several investigations, principally from the musicologist viewpoint and biographical, for which results insufficient the study of your work from your texts. In the investigation analyze the discursive elements they distinguish the composites texts by Benny dwelt; for it selected 10 works of the managership of the artist. The study it nourishes in the analysis of the discourse, specifically in the structural dimension and in the analysis of content as method of the qualitative paradigm. This persists possesses great importance, because inasmuch as is an important contribution to the history of the music, the historiography of the artist and to the studies of the regional history and local of the culture in Cienfuegos and in Cuba, because inasmuch as the meaning of the affected author overflows the cienfueguero frame and it rises as a relevant figure of the musical environment in Latin America, more still in the year of the centenarian of your birthday. This persists integrates to the project « academic formation in integral step of the historical cultural patrimony and natural for social actors and articulanteses of the local development in Cienfuegos », of the university of Cienfuegos « Carlos Rafael Rodríguez ».

Índice

Introducción	1
Capítulo I: “Análisis del discurso en textos de obras musicales”	10
1.1-Fundamentos teóricos para el análisis del discurso	
1.2 Los géneros musicales en Cuba	13
1.2.1 Elementos compositivos de la música popular	16
1.3 Benny Moré: fiel exponente de la música popular	24
Capítulo II: “Elementos discursivos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré”	28
2.1 Contexto sociocultural en que se desarrolla la vida y obra de Benny Moré	
2.2- Textos compuestos por Benny Moré	31
2.3-Elementos discursivos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré	37
Conclusiones	51
Recomendaciones	52

Introducción

El análisis del discurso de obras musicales desde un enfoque interdisciplinario resulta hoy imprescindible para abarcar el proceso creativo. Los criterios sobre las direcciones que deben tomar los estudios del texto y sobre todo los de obras musicales, son diversos en la actualidad.

Uno de los puntos de vista más certeros considera la importancia de lograr una interdisciplinariedad que permita al investigador abordar, de la mejor forma posible, las más variadas aristas de la creación artística. Es por ello que el análisis del discurso de obras musicales tiene gran importancia para comprender, en una dimensión más amplia, el mensaje que el compositor transmite al público.

Para esta investigación se seleccionaron los textos compuestos por Benny Moré en varios géneros musicales y se adoptó una perspectiva de análisis centrada en el análisis del discurso, en correspondencia con el género musical que representa, lo cual permitió conocer los elementos más relevantes del estilo compositivo del autor y su preferencia por determinados temas y recursos.

Varias son las definiciones que se han consultado sobre el texto: Halliday, (1982), Bernárdez, (1982), Van Dijk (1989); en el presente estudio se asume el texto como la unidad lingüística comunicativa fundamental, que se expresa en una secuencia coherente de signos lingüísticos, producida en una situación concreta y que posee carácter social.

También se han abordado los elementos relacionados con la comprensión del texto, la coherencia, la cohesión y el análisis integral de los textos, además de aspectos relacionados con la distinción entre texto y discurso.

Como antecedentes de este trabajo se han encontrado estudios sobre textos de canciones pertenecientes a diferentes géneros musicales y autores, tanto en Cuba como en otros países de América Latina, pero en su mayoría abordan elementos como los temas, contexto en que se desarrollan, etapas por las que han transitado los géneros musicales y características musicológicas fundamentalmente.

Los trabajos consultados sobre el análisis del discurso debaten los principales retos teórico-metodológicos de esta disciplina en la actualidad y su aplicación a los diferentes tipos de texto. Esta realidad plantea la necesidad de estudiar el discurso de los textos de obras musicales, a partir de un método de análisis que no se reduzca a las teorías musicológicas, sino que se centre en los elementos discursivos, lo cual posibilita un amplio abordaje de la obra del autor. Bernárdez (1982) refiere la triple dimensión del texto:

La dimensión comunicativa (el texto es el producto de una actividad social), la dimensión pragmática (todo texto se encuadra en una situación de comunicación) y la dimensión estructural (el texto tiene una organización interna y se atiene a un conjunto de reglas gramaticales y de coherencia que garantizan su significado). (p. 85)

En correspondencia con estos planteamientos teóricos el estudio abordó solamente la dimensión estructural, o sea, los elementos relacionados con la organización interna de los textos. Para ello se tuvieron en cuenta la temática, la estructura, el carácter tropológico y la presencia de los elementos de la música popular. Se analizaron los elementos que son comunes en las obras, en correspondencia con el género musical, y quedaron fuera del estudio los boleros, por haber sido el objeto de estudio de una investigación anterior.

El análisis del discurso, como sustento teórico de la presente investigación, posibilitó el reconocimiento de los elementos discursivos que distinguen los textos, ya sea por su recurrencia o por su singularidad, por lo que el análisis incluyó no solo la descripción de las estructuras, sino también su función y sentido, a partir de la determinación del manejo estratégico de los recursos lingüísticos que, con intención comunicativa y expresiva, el autor realiza.

Sobre y el análisis del discurso se consultaron autores como Teun Adrian Van Dijk, Halliday M.A.K., Hymes Dell, Enrique Bernárdez, Jean-Michel Adam y Ferdinand de Saussure, entre otros. En el contexto hispanoamericano se estudiaron los trabajos de investigadores como: Bolívar Beke, Calsamiglia y Tusón, Campanario, Cassany, García Izquierdo, Parodi, Ibáñez, Venegas, entre otros. Sobre los géneros musicales se han consultado autores como

Gladys Elvia Lara Romero, María Argelia Vizcaíno, Mariano Muñoz Hidalgo, Liliana Casanellas Cué, Helio Orovio y María Teresa Linares fundamentalmente.

El estudio del discurso se refiere al “uso del lenguaje, como comunicación de creencias, como forma de interacción social, así, como las relaciones entre el uso de lenguaje, la comunicación y la interacción con el contexto social” (Van, Teun, 2001 p.27).

El Análisis del Discurso y sus disciplinas relacionadas, se acentuaron durante los años 80 y 90 y con ellos la idea de que debía tener una dimensión crítica. Al elegir su orientación, temas, problemas y métodos, el análisis del discurso debe participar activamente, y con su propia forma académica, en debates sociales. Cualquier método adecuado se puede utilizar en este tipo de investigación.

Por lo anteriormente descrito y por la importancia que tiene el estudio de la vida y obra de Benny Moré para las generaciones presentes y futuras, se propuso como situación problemática que los trabajos realizados hasta el momento sobre la vida y obra de Benny Moré se han centrado fundamentalmente, en su biografía, cancioneros y su genialidad como intérprete de varios géneros musicales, por lo que aún son insuficientes los estudios que aborden los elementos discursivos de sus composiciones. Este escenario permitió plantear el siguiente problema de investigación:

¿Qué elementos discursivos distinguen los textos compuestos por Benny Moré?

Objetivo general:

Analizar los elementos discursivos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré.

Objeto: Análisis del discurso.

Campo: Análisis de la dimensión estructural de los textos compuestos por Benny Moré.

Objetivos específicos:

- 1- Determinar los fundamentos teóricos para el análisis del discurso.

- 2- Caracterizar el discurso de los géneros musicales en los que incursionó Benny Moré.
- 3- Describir el contexto sociocultural en que se desarrolla la vida y obra de Benny Moré.
- 4- Caracterizar los textos compuestos por Benny Moré.

Idea a defender:

En el análisis discursivo de los textos compuestos por Benny Moré se manifiestan los elementos que lo distinguen, relacionados fundamentalmente con la dimensión estructural, expresados en la temática, estructura, carácter tropológico y presencia de elementos de la música popular.

Tipo de estudio: descriptivo

Según los tipos definidos por Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (2010), el presente estudio se clasifica como descriptivo, pues muestra las características y componentes de un fenómeno, así como delimita las condiciones y los contextos en que se presentan y las diferentes maneras en que llega a manifestarse.

Para el análisis de los elementos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré fue necesario describir los contextos en los que su práctica se desarrolló, los elementos compositivos de los géneros musicales y la forma en que se manifiestan en los textos estudiados. Esto permitió realizar generalizaciones teniendo en cuenta los elementos comunes.

Método:

Resultaron muy importantes los métodos del nivel teórico. Según Álvarez Álvarez & Barreto Argilagos (2010):

Suele calificarse de métodos teóricos generales algunos que, en efecto, tienen una validez tan amplia, que se relacionan con toda actividad científica y, en ciertos casos, con el pensar mismo como función del ser social: análisis y síntesis, inducción y deducción, enfoque histórico-lógico. Con frecuencia, en ámbitos académicos se percibe la enunciación de tales métodos generales en términos de un

formalismo obligatorio. En realidad, es imposible realizar una investigación sin que subyazgan en ella tales métodos generales. Por eso mismo, enunciarlos es, de hecho, redundante e innecesario. (p. 184)

El método histórico-lógico permitió seguir la evolución de los procesos estudiados tal y como se desarrollaron, teniendo en cuenta sus progresos, estancamiento y retrocesos. A través de este método se determinaron tendencias, características generales, periodizaciones, entre otros elementos que lógicamente organizados ofrecieron un conocimiento exhaustivo de las principales categorías de análisis en la investigación.

Para el presente estudio fue de gran importancia el acercamiento histórico a los géneros musicales, al contexto sociocultural y al análisis del discurso, lo cual permitió la conformación del escenario de la investigación y el análisis de las particularidades de su desarrollo. Esta disposición histórica de los contenidos fue estudiada de lo general a lo particular, con énfasis en lo latinoamericano, lo cubano y lo regional, en este caso materializado en el contexto en que se desarrolló la vida y obra de Benny Moré.

El método análisis-síntesis permitió el estudio de la trayectoria artística de Benny Moré. Esto se realizó teniendo en cuenta las principales actividades a las que estuvo vinculado y las composiciones que realizó. También fue útil para realizar de forma coherente y sintética el marco teórico de la investigación y arribar a resultados generalizadores a partir de la síntesis de los datos obtenidos.

El método inducción-deducción fue empleado para la interpretación de los datos arrojados por cada una de las técnicas aplicadas, pues a partir del análisis del discurso de cada texto se pudieron inferir significados generales de su obra y los elementos discursivos que la distinguen.

Se asumió el paradigma cualitativo, en función de lograr el sentido interpretativo de los elementos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré. Como método de estudio se asume el análisis de contenido. Álvarez Álvarez & Barreto Argilagos (2010) plantean que su función esencial

consiste en la determinación de las conexiones existentes entre el nivel sintáctico del texto y sus niveles semántico y pragmático.

El análisis de contenido estudia las relaciones entre la organización del texto nivel sintáctico, por una parte, y, por otra, la estructura de los significados nivel semántico y el modo en que se producen y emplean los signos del texto y el texto mismo nivel pragmático, válida para textos artísticos en general, y no solo para el literario. (Álvarez Álvarez & Barreto Argilagos, 2010 p. 211)

En el estudio se determinaron cuatro categorías de análisis: temática, estructura, carácter tropológico y presencia de elementos de la música popular. Las mismas se analizaron en cada uno de los textos de modo independiente, lo cual permitió estudiar fundamentalmente el nivel lexical, el sintáctico y el semántico.

Muestreo y muestra:

Se realizó un muestreo probabilístico intencional teniendo en cuenta la posibilidad que tienen los textos de aportar datos significativos para la investigación; por tanto, la intencionalidad fue fundamental para lograr profundidad y solidez en la información que se obtuvo.

En los estudios cualitativos el tamaño de la muestra no es importante desde una perspectiva probabilística, pues el interés del investigador no es generalizar los resultados de su estudio a una población más amplia. Lo que se busca en la indagación cualitativa es profundidad. Por lo tanto, se pretende calidad en la muestra, más que cantidad. Nos conciernen casos (participantes, personas, organizaciones, eventos, animales, hechos, etc.) que nos ayuden a entender el fenómeno de estudio y a responder las preguntas de investigación. (Hernández Sampieri & otros, 2006 p. 562)

Teniendo en cuenta este razonamiento se seleccionó a Benny Moré porque es una figura de síntesis, que cierra y resume brillantemente toda una época en el proceso histórico de la música popular cubana. Compuso textos en varios

géneros musicales y estos carecían de un estudio científico que permitiera analizar los elementos que distinguen sus composiciones.

Los textos compuestos por Benny Moré que se analizan en el epígrafe (excepto el bolero), se organizan de la siguiente manera, teniendo en cuenta el criterio de Reyes Fortún (2000):

- Dos mambos: “Locas por el mambo”; “Bonito y Sabroso”
- Un afro: “Dolor Carabalí”
- Dos sones: “Santa Isabel de las Lajas”; “Amor sin fe”
- Una guajira: “Cienfuegos”
- Una guaracha: “Se te cayó el tabaco”
- Tres rumbas: “Rumberos de ayer”; “Tumba, Tumbador”; “De la rumba al cha cha chá”

La muestra se seleccionó teniendo en cuenta que proporcionara un sentido de comprensión profunda de la obra de Benny Moré y el contexto en que desarrolló su labor.

Técnicas para la recogida de información:

Una de las técnicas empleadas en la recogida de información fue el análisis de documentos; para ello se consultaron partituras, artículos periodísticos y registros, los cuales permitieron verificar las letras de los textos y la fecha de creación. La guía de análisis de los documentos permitió organizar y obtener una información documental amplia. (Ver anexo 2).

La guía de análisis de contenido incluyó cuatro categorías de análisis: temática, estructura, carácter tropológico y presencia de elementos de la música popular. Cada uno de ellas contiene diversos aspectos que permitieron analizar con profundidad los textos compuestos por Benny Moré. (Ver anexo 3).

Estructura del trabajo de diploma

La investigación está estructurada en: Introducción, con elementos de aproximación al tema; dos capítulos: el primero, “Análisis del discurso en textos

de obras musicales”, contiene los fundamentos teóricos del trabajo. Se aborda el análisis del discurso y los géneros musicales en Cuba; se incluyen los elementos compositivos de la música popular y una aproximación biográfica a la vida y obra de Benny Moré.

En el segundo capítulo (“Elementos discursivos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré”) se expone el análisis de los resultados de la investigación. Posee tres epígrafes: en el primero se expone el contexto sociocultural en que se desarrolla la vida y obra de Benny Moré. En el segundo se analizan de manera individual los textos compuestos por Benny Moré. Por último, se exponen los elementos discursivos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré.

Como término de la investigación, la autora elaboró conclusiones y recomendaciones, además se consignó la bibliografía y los anexos que sirvieron de soporte al estudio realizado.

Importancia de la investigación

La investigación contribuye al conocimiento científico de los elementos discursivos que caracterizan el texto de varios géneros musicales compuestos por Benny Moré. Su contenido es una contribución importante a la historia de la música, la historiografía del artista y a los estudios de la historia regional y local de la cultura en Cienfuegos y en Cuba, puesto que la significación del autor estudiado rebasa el marco cienfueguero y se alza como una figura relevante del ámbito musical en Latinoamérica, más aún en el año del centenario de su natalicio.

Los resultados podrán ser tomados como punto de partida para la incursión en otros autores y en el estudio de los textos lingüísticos de las diferentes tendencias musicales en la actualidad. Puede ser aplicado tanto en la docencia como en la investigación. Puede ser utilizado para enseñar la cultura latinoamericana, que tiene como base la mezcla de culturas en el origen de los géneros musicales.

En esta investigación se analizó el discurso de los textos compuestos por Benny Moré, lo cual permitió el estudio de estas obras desde un punto de vista que ha sido poco abordado, específicamente del análisis del discurso, con la concepción de integrar nuevos conocimientos a los estudios del texto en obras musicales.

Los resultados de este trabajo son de gran importancia por el carácter interdisciplinar del análisis del discurso, lo cual constituye el soporte teórico de la investigación. Se abordaron procesos culturales de gran significación para la identidad de la región y del país, a partir del análisis de los elementos discursivos de varios géneros musicales en Cuba y específicamente de aquellos textos compuestos por Benny Moré.

Este tema se integra al proyecto «Formación Académica en Gestión Integral del Patrimonio Histórico Cultural y Natural para actores sociales y articulantes del desarrollo local en Cienfuegos», de la Universidad de Cienfuegos «Carlos Rafael Rodríguez».

En este sentido la investigación se interesa por analizar el discurso de los textos compuestos por Benny Moré, mostrar los elementos que los distinguen y su relevancia para la historia y la cultura regional y nacional, desde la defensa de la identidad y las tradiciones.

Capítulo I: “Análisis del discurso en textos de obras musicales”

1.1- Fundamentos teóricos para el análisis del discurso

La lingüística, en los últimos años, ha empezado a ocupar puestos relevantes dentro de las ciencias humanas, porque no es difícil vislumbrar el lugar del lenguaje en el mundo actual. El interés por los estudios en el campo del lenguaje humano no ha dejado de ser progresivo y, actualmente, se convierte en un elemento constitutivo de la intersubjetividad y, por tanto, de la vida social. En la primera mitad del siglo XX, la lingüística inicia su camino como ciencia. Su primera tarea comenzó por delimitarse y definirse a sí misma, es decir, establecer su objeto de estudio: el lenguaje, tema de análisis de los implicados en esta nueva ciencia.

Lo discursivo tiene varias definiciones, tales como: análisis crítico del discurso, teoría social de género y aspectos sociocognitivos, pragmáticos y semánticos involucrados en la producción del discurso, en relación con la comunicación de ideas, creencias y posturas. (Cassany, 2006)

Según Van (1989), el significado del discurso es una estructura cognitiva. Incluye en el concepto de discurso no solo elementos observables verbales y no verbales, o interacciones sociales y actos de habla, sino también las representaciones cognitivas y estrategias involucradas durante la producción o comprensión del discurso.

Durante los años 80 y 90 del siglo XX se acentuó la idea de que el análisis del discurso y disciplinas relacionadas, debían tener una dimensión crítica. Debe elegir su orientación, temas, problemas y métodos, así como participar activamente, y con su propia forma académica, en debates sociales y hacer que los resultados de la investigación sean útiles.

Este autor ha enfatizado en varios artículos que el Análisis Crítico del Discurso (ACD) no es una teoría o un método, pues cualquier método adecuado se puede utilizar en la investigación de ACD. Este presupone esas relaciones entre discurso y sociedad, pero va más allá de una sociología o psicología social del discurso. Es un movimiento en contra de los métodos, teorías o análisis de la ciencia descontextualizada.

Según Van Dijk (1985), el análisis de discurso semántico tiene una dimensión extensional o referencial, en dependencia del aspecto al que se refieran las secuencias de oraciones en un discurso. En este sentido se asume que los objetos de referencia para oraciones significativas son hechos, objetos que constituyen un mundo posible.

Además, se distinguen dos grandes clases de las condiciones de la coherencia semántica: coherencia condicional y coherencia funcional.

Una secuencia de proposiciones es condicionalmente coherente si denota una secuencia de hechos condicionalmente relacionados, mientras que una secuencia de proposiciones es funcionalmente coherente si las respectivas proposiciones tienen en sí mismas una función semántica definida en términos de la relación con proposiciones previas. Debemos considerar que la coherencia siempre debe estar definida en términos de proposiciones completas y los hechos que ellas denotan y que, por otra parte, la coherencia es relativa al conocimiento del mundo que poseen el hablante y el escuchante (Van Dijk 1985 p. 292).

Desde el punto de vista del análisis discursivo-retórico, la unidad básica de análisis es el enunciado, que puede tener o no la forma de una oración. “Se trata entonces de una unidad mínima de comunicación, cuya comprensión, e interpretación depende del contexto”. (Calsamiglia & Tusón, 1999 p.17).

Los enunciados, como expresiones lingüísticas, tienen un significado, y tienen fuerza elocutiva cuando se utilizan para llevar a cabo una acción. “Al proferir un enunciado se lleva a cabo una acción. Se dice y escribe algo para conseguir un fin, para producir determinadas consecuencias.” (Garrido, 1999 p.3881).

Gómez & Peronard (2004) definen el enunciado como “una unidad de elocución dotada de sentido; también, como expresión verbal oral o escrita conformada por una o varias proposiciones.” (p. 66)

En su tesis doctoral, Chueca (2003) distingue cuatro tentativas para abordar los términos del español texto y discurso: la primera, que los considera más o menos sinónimos a efectos prácticos e intercambiables; la segunda, donde

“texto” se refiere al lenguaje escrito y “discurso” al lenguaje oral; la tercera, que distingue al texto como resultado de la combinación de elementos lingüísticos (léxicos y gramaticales) nivel de superficie, mientras que discurso es el resultado de la combinación de configuraciones semánticas (conceptos y relaciones) a nivel de estructura profunda; la cuarta y última diferencia ambos no desde un punto de vista estructural, sino desde uno procedimental: texto como producto y discurso como proceso.

Según Chueca (2003) “el texto es, por tanto, una unidad de la lengua en uso dentro de un contexto de situación”. Nombra al texto como una unidad semántica, eso significa que todo él completa un significado específico, dado por la intencionalidad del emisor y por el contexto de emisión, por lo tanto: es un producto verbal (oral o escrito); es la unidad mínima con plenitud de sentido, que se establece mediante procedimientos de negociación entre emisor y receptor, y que se mantiene en una línea de continuidad de principio a fin del texto.

El texto se caracteriza, entre otras propiedades, por su coherencia, que nace de un conjunto de relaciones semánticas entre sus diversas proposiciones, y pragmáticas entre el texto y su contexto. Algunas de estas relaciones quedan señaladas por las que se dan entre las unidades lingüísticas de la superficie textual (palabras, frases y párrafos), que crean la cohesión textual. Así, el texto posee una dimensión supraoracional, que se basa en un conjunto de reglas y estructuras que lo organizan.

El análisis del discurso revela las particularidades del proceso de comunicación. Muestra de ello es el que se realiza en los textos de las obras musicales.

1.2 Los géneros musicales en Cuba

La música ha acompañado al hombre desde los albores de su existencia; pero, así como otras manifestaciones artísticas, principalmente la pintura, la arquitectura, la escultura y la poesía, llegó a través de documentos. Se puede decir que poco ha quedado sobre la referencia de la producción musical de los pueblos antiguos.

La música es una de las formas fundamentales de la expresión humana y, como tal, un elemento esencial de la cultura local, regional, nacional e internacional. Surge a partir de que existe el ser humano y a la vez permite al hombre, a través de ese grado de abstracción y alcanzar niveles más altos de humanización.

La música cubana nace de la fusión de las fórmulas del folklore musical español y de los ritmos africanos, estos últimos traídos a Cuba por los esclavos negros procedentes de África. Entre los géneros musicales de mayor relevancia en Cuba se encuentran el son, mambo, bolero, chachachá, afro, la guaracha y la rumba.

En el Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba, del autor Radamés Giro, aparecen claramente definidos estos géneros musicales.

El Son es el género musical cubano por antonomasia. Nació en un ambiente campesino, de ascendencia hispánica y africana y es esencialmente cantable yailable. Se conoció en los conglomerados urbanos por un proceso de expansión por el territorio nacional, debido a la migración interna de trabajadores azucareros. Ha influido grandemente en la música popular.

La musicóloga Victoria Eli Rodríguez, en su libro *Haciendo Música Cubana* (1989) ubica los inicios del Son en el siglo XIX, como parte del proceso de fusión de la identidad musical nacional. Su ubicación geográfica, aunque no es precisa, se enmarca en las zonas rurales de las provincias orientales.

En él se sintetizan diversos elementos culturales. Posee una amplia aceptación popular como expresión fundamentalmente de la músicaailable. Ha tenido interinfluencias con otros géneros cubanos y caribeños. Rodríguez & Gómez (1980) lo definen como el complejo genérico más importante de la música cubana.

El Son es una forma de canto, con alternancia entre el estribillo y la copla, fundamentalmente octosílaba, de función descriptiva e improvisadora. El acompañamiento instrumental está compuesto por el tres, la guitarra, las maracas, las claves, el bongó, el cencerro y el contrabajo (en sustitución de la marímbula y la botija).

Este género comienza con una introducción que la inicia, por lo general, los instrumentos de cuerdas, preferentemente el tres, aunque puede encontrarse también el laúd. Luego sigue la copla, con las características descriptivas e improvisadoras, que alternan con el estribillo que suele ser breve y reiterativo. Como introducción de la cultura española en el contexto cubano surge la guaracha género musical, cantable yailable. Era una especie de zapateo acompañado de coplas populares. Fue utilizada para denunciar hechos populares o políticos de origen local o nacional.

Esteban Pichardo, en su *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, publicado en el siglo XIX, plantea que “es un baile de gentualla casi desusado”. Se denomina guaracha a una orquesta típica pequeña donde se emplea acordeón y donde se canta canción a coro (Pichardo Esteban, 1976). Por su parte Ortiz (1974), expresa que es “una canción popular que se canta a coro; música u orquesta pobre, compuesta de acordeón, guitarra y güiro”. Ambos criterios poseen puntos en común en cuanto al formato y los instrumentos musicales empleados. Este género adquirió los caracteres propios de un país de carácter es alegre y picaresco.

La guaracha cubana asumió un estilo intencionado en sus letras. Alcanzó auge en Cuba en los primeros años del siglo XX, en el teatro Alhambra, cultivada por los compositores Jorge Anckermann, José Marín Varona y Manuel Mauri.

Como legado de la cultura africana está el géneroailable y cantable que se desarrolla fundamentalmente en las zonas urbanas de Cuba llamado: rumba. Presenta tres variantes: el yambú (de origen urbano), la columbia (rural) y el guaguancó (urbano). Se origina en las zonas portuarias de La Habana y Matanzas, aunque después se extiende a otras regiones del país.

Alejo Carpentier (1972) apunta: «danzas movidas, siempre sexuales, en que los bailarines “parece que sedan “, llevando pañizuelo al cuello, en los hombros, en la mano y “dando puntapiés al delantal”, como podría hacerlo hoy una rumbera criolla con la cola de su vestido [...]» (p.98)

A finales de la década del 40, surgió el mambo. Para Mariano Pérez (1985), en su *Diccionario de la música y los músicos*, define el mambo como “un baile latinoamericano en 2/4 que ha hecho popular desde 1943 el cubano Pérez Prado”. (p.3)

Para el director de orquesta Morales (1946), “mambo es una voz espontánea, una expresión, un grito de un bailarín durante un mambo cualquiera y fue repetido por los demás bailarines hasta patentizarse” (p.10). El musicólogo Urfé (1948) expresa: “en la ceremonia vudú que practica la gran mayoría del pueblo haitiano, llámesele mambo a la sacerdotista que oficia ese acto religioso”; en otra parte de esta definición: “Mambo es una expresión muy común entre los colombianos y significa eficiencia, exigencia, asentimiento en la acción de ejecutar una Columbia”. (p.3)

Carpentier en 1951 planteó: “Soy partidario del mambo, este nuevo género actuará sobre la músicaailable cubana como un revulsivo, obligándola a tomar nuevos caminos; es el más extraordinario género de músicaailable de este siglo”. (p.10)

Todos los géneros musicales exponen características propias de la cultura de un país y conforman una síntesis de la música popular, que refleja el legado de antepasados con el objetivo de mantener vivas las raíces que denotan el ser diferentes.

1.2.1 Elementos compositivos de la música popular

La música popular es modernizante, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que, al crecer, la atesora.

La música popular forma parte central de la modernidad y del concepto de progreso difundido desde la metrópolis. Más aún, contribuye a generar y a socializar dicha modernidad, a través de la paulatina liberación experimentada por el cuerpo y las relaciones intergenéricas; por la incorporación de la alteridad negra y mestiza a las culturas blancas dominantes; por su carácter cosmopolita, democrático y participativo; y por su capacidad para construir una sensibilidad en sintonía con la época. La música popular tiene la virtud de canalizar en forma más democrática esa modernidad a vastos sectores de la población. (González ,2008)

La música popular bailable surgió en las clases socialmente segregadas y eran objeto de censura crítica elitista. Se componía sobre la base del vocabulario callejero, la improvisación y el doble sentido único, picante y sensual. (el son, la guaracha, la rumba y la timba)

En los primeros años del siglo XX se mantiene el criterio negativo acerca de la calidad textual de la música popular bailable, contraponiendo las características de diferentes géneros musicales: el son y la canción, sin comprender que, aunque populares ambos, cada uno tiene fines y códigos que los diferencian.

La música bailable más popular seguía siendo juzgada peyorativamente por pertenecer a las clases más medias. La crítica era realizada por músicos o especialistas, casi siempre blancos, pertenecientes a las clases dominantes, generalmente detractores de todo lo que no perteneciera a la llamada música “culto” o de “blancos”.

Los seis géneros predominantes que se identifican en el Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba (mambo, son, rumba, guaracha, guajira y

afro), junto al rap, constituyen el Top Ten de la musicología popular latinoamericana. Estos géneros han sido abordados en forma preponderante en los congresos de La Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - Rama Latinoamericana (IASPM-AL). Se han considerado cinco perspectivas distintas pero complementarias, que enfatizan sus aspectos musicales, industriales, funcionales, discursivos y simbólicos.

En el congreso IASPM-AL de La Habana (2006), los géneros y complejos genéricos, fueron definidos desde dos ángulos de análisis: uno artístico y otro discursivo. Desde el ángulo artístico, interesaron los aspectos musicales, literarios e intertextuales como elementos que permiten caracterizar la Nueva Canción Chilena, la música de parranda colombiana o la timba cubana.

Desde el ángulo discursivo, interesó la función articuladora del discurso sobre el género en prácticas musicales autoconscientes, tanto conservadoras como radicales. También se abordó el discurso como práctica performativa en sí misma, se consideraron las formas de autorepresentación y autolegitimación que genera y sus perspectivas ideológicas dominantes, especialmente en la nueva canción y el rap. (González, 2008)

Los procesos de migración e hibridación genérica, tan habituales en la música popular, han permitido sumar miradas locales sobre prácticas musicales de dispersión continental y construir un territorio de integración en los estudios latinoamericanos de música popular.

Como Tagg 2000 plantea:

...en los estudios de música popular no es suficiente el conocimiento del llamado texto primario o nivel neutro: la partitura. Necesitamos entender cómo la música es capaz de articular identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento. El problema es que no sabemos demasiado cómo operan los procesos de transmisión, recepción y construcción de significado en momentos históricos y espacios sociales específicos. (p. 8)

De este modo, desde finales de los años sesenta, el análisis del discurso de la canción y la búsqueda en sus letras de dimensiones históricas y artísticas, de actitudes sociales y de posturas ideológicas, condujo a estos estudios en el Cono Sur.

La música popular ha beneficiado a la musicología al enfrentarla a mayores grados de intertextualidad analítica, al sumar a la tradicional relación sintáctica y semántica entre texto, música y expresión, las generadas por el grano de la voz y la performance, la narrativa visual y el sonido editado en un estudio y que se encarna en el cuerpo del que lo escucha. Esta multiplicidad textual, llama a múltiples miradas disciplinarias. (González, 2008)

La música popular cubana, como la de cualquier otro país latinoamericano, es compleja si se tienen en cuenta sus elementos estructurales y sus usos por el pueblo. La música cubana fue creada con elementos tomados de distintos grupos étnicos que integraron la población. La que se escucha hoy, ha tenido un largo proceso de elaboración, ha pasado por varios estilos y tendencias que han caracterizado géneros y épocas.

García (2011) plantea que en la canción popular hay una permanente utilización del lenguaje literario. Su analogía con la literatura en sí radica fundamentalmente en el empleo de expresiones de naturaleza temporal; tienen un principio y un fin. Son textos que comunican algo de forma temporal, pero a través de medios distintos.

A través del texto se pueden transmitir los sentimientos y evidenciar el mensaje del mismo para los receptores. En ocasiones el texto es utilizado con el fin de difundir un mensaje; entonces va a poseer una primacía sobre la música, siendo el mensaje lo más importante, y por ende su comprensión.

Los textos de la música popular no son poesía; tal error ha provocado que en ocasiones se exija de las obras musicales características puramente literarias al analizarlas como tales. El texto musical (considérese en este sentido todo aquel ideado para acompañarse con música y no escrito anteriormente con

otros fines) usa, lo mismo que la literatura, la lengua como material de construcción.

El estudio de los textos, en su sentido más amplio, permite abarcar no solo el enfoque estrictamente lingüístico y literario del discurso, en pos de una simple valoración cualitativa, sino que a la vez extiende los enjuiciamientos a elementos sociológicos, etnológicos y de otras disciplinas afines, aportadoras de información a partir del texto –letra, siempre en interacción con el texto musical. (Casanelas Cué, 2004)

El enjuiciamiento del ese texto escrito permite desentrañar el estilo compositivo de cada autor, su preferencia por determinados temas y recursos, la forma en que capta las aristas de la realidad, la manera de plasmar los patrones éticos – estéticos de su contexto y la recreación de su entorno socio-cultural.

Este tipo de análisis permite la caracterización de patrones lingüísticos y estructurales para cada tipo de obra y los elementos propios de la oralidad en cada época.

Las características de los textos de la música popular bailable no coinciden con los de la canciónística. Ignorar estas particularidades puede conducir a juicios erróneos, siempre en detrimento de los primeros; esto puede suceder por el hecho de asumir concepciones ambiguas de lo popular y lo vulgar o no tener en cuenta la naturaleza de su valor comunicativo.

Desde el punto de vista estructural, resulta evidente que el autor del texto musical tiene que recurrir a elementos reiterativos, imágenes fácilmente decodificables, de notable expresividad y plasticidad, recursos eufónicos y ritmáticos.

El lenguaje está dotado de expresividad y fuerte dosis afectiva, lo cual depende de la emoción personal y de las circunstancias, por esto hace que se repiten palabras y frases. Las palabras y giros convenientes desde el punto de vista lógico son reemplazadas, usándose en sentido figurado.

La relación flor –amor, flor –mujer se ha ceñido a patrones casi estáticos: belleza, fugacidad y juventud. La rosa ha sido la flor más utilizada y se ha convertido en emblema de la mezcla entre alegría y dolor que constituye la

relación amorosa; ha encontrado en la alegoría, la personificación y la metáfora sus principales recursos.

Los textos de la música bailable poseen un elemento de gran importancia: el estribillo, que caracteriza la esencia del texto o mensaje fundamental, y que da motivo al canto. Además, los estribillos se hacen cada vez más sintéticos y expresivos, resumiendo por lo general, alguna arista del gracejo popular.

El estribillo rítmico, pegajoso, proviene de la tradición cantora del baile popular español y del folclor negro. A esto se añade, según Feijoo: “la jerga cubana campesina primero, urbana después, la elasticidad satírica y picaresca antillana.

El ritmo textual y musical y la utilización del verso octosílabo- de profusa utilización en el entorno musical popular cubano más tradicional –crean una especie de patrón que de cierto modo, en casos se mantiene la alternancia solo combinando versos cortos y largos. No es esta la única forma de estructurar el texto. Entre las variantes utilizadas están las de versos de seis, siete y hasta 12 sílabas, con rima asonante, consonante o libre, la combinación de versos cortos y largos, combinaciones poliestróficas de 2 ,4 o más versos.

Los temas abordados por este tipo de música han sido los mismos históricamente: la mujer, su físico, sus movimientos; las relaciones amorosas, lugares de Cuba; personajes y personalidades; ritmos y géneros musicales; la crónica de lo cotidiano y la cultura religiosa afrocubana.

El doble sentido, la picardía y la utilización de términos populares son fundamentales en esta música desde sus orígenes. Los nuevos comportamientos y los cambios de valores en la escala social e individual, se evidencian en la ruptura o aceptación de determinados patrones establecidos. Históricamente se han utilizado frases del pueblo, refranes y pregones en los textos de la música hecha para bailar. El entorno en que la música bailable se desarrolla es determinante en la selección del registro lingüístico que se emplea.

Plantea Casanellas Cué que: “el lenguaje, por lo general, es sencillo, coloquial, con préstamos del argot popular, marginal o arrabalero, que puede o no transformarse con su uso e incorporación al lenguaje popular cotidiano”. (p. 58)

La figura femenina ocupa sin duda alguna un lugar privilegiado en la historia de las artes y, por ende, en la música. En el cancionero cubano la mujer ha constituido un tema constante motivo. La canciónística, la música campesina y bailable, la rumba, el rap, las manifestaciones musicales asociadas a los cultos religiosos de variadas raíces, confirman su presencia con similitudes temáticas: su alabanza, en la relación amorosa, como madre, como deidad.

Dentro de la canciónística, desde la trova tradicional, gestada a partir de la segunda mitad del siglo XX:

El trovador dedicó su canción de amor a la intensa y viril alabanza de lo femenino, recreado por su parte en una exaltación de la mujer amada, simplemente admirada por él. De este modo el creador [...] se convierte, en un verdadero cantor de la mujer, la cual, a su vez, llega a constituir un elemento indispensable en su poesía. (Mateo, 2004 p.58)

Por razones sociales, el énfasis de la caracterización femenina en el discurso trovadoresco tradicional se hace en aspectos físicos (que se convierten en motivos recurrentes) como los ojos, el cuerpo sensual, la boca y la mirada (asociada siempre al beso de amor). Tienen como rasgo significativo el que, a partir de los mismos, se abordan elementos espirituales de la mujer.

Los recursos tropológicos establecen constantes analogías con los elementos de la naturaleza, la guitarra y hasta la música misma, y se acentúan en el lenguaje muchas de las características de la poesía romántica del siglo XIX cubano. La mujer se revela espiritualmente con las cualidades que los patrones sociales consideran como positivas; cuando transgreden estos códigos de comportamiento, entonces el rechazo masculino se hace evidente.

Con el avance del siglo XX, las temáticas no tuvieron muchas variaciones: las relaciones amorosas, los rasgos físicos y las características espirituales de la mujer, quien se concibe de acuerdo con los patrones burgueses regentes.

En el tema amoroso la mujer también mantiene su fuerza como motivo. La evolución del género hace que el lenguaje sea más coloquial. Se emplean elementos sencillos, alejados de rebuscamientos y metáforas complicadas.

Al analizar la creación musical desde la trova primigenia hasta el filin, puede apreciarse que la imagen de la mujer como ente social ha resultado bastante idílica. En el ensayo “Del bardo que te canta”, la doctora Mateo Palmer afirma que:

En las canciones de amor de la trova tradicional la mujer aparece disfrutando de una igualdad con respecto a su pareja, en lo que a la relación misma se refiere, por cuanto tiene la mayor libertad para elegir al hombre a quien desea, y para disolver el vínculo que se ha creado. (p.84)

En la música popular, a diferencia de la cancionística, el lenguaje se sustenta en lo popular, la picaresca, el doble sentido y las anécdotas de la vida cotidiana. La visión idealizada de la mujer se sustituye por una imagen tangible, admirada y sensual.

Los géneros y subgéneros de la música bailable se desarrollan en contextos a veces diferentes, en los que se intercambian y fusionan elementos de cada uno de ellos. Cada una de estas modalidades tiene sus propios códigos y características, pero por sus elementos comunes constituyen la música hecha para bailar.

En la música popular se ha abordado el tema de la mujer con las siguientes variantes: la admiración por el modo de andar o bailar, rasgos de la personalidad, la queja u ofensa por el desdén, el olvido o la traición femenina, anécdotas de la vida cotidiana y el entorno doméstico y como elemento importante del baile y la música.

Dentro de los géneros bailables, el bolero es el que más cercano se encuentra a los códigos de la cancionística, de hecho, pertenece a este complejo

genérico; pero “sobresale [...] por la presencia de [...] elementos, entre los cuales el ritmo de motivos cubanos que sirve de base a la lírica vocal, lo diferencia de las restantes expresiones de la canción.” (Loyola, 1997p.29).

Otra temática recurrente en la músicaailable es el movimiento de la mujer al caminar o bailar.

Quizás lo más controvertido y polémico del tratamiento de la figura femenina en loailable se localiza en aquellas zonas que, con agudo doble sentido, hacen alusión a su participación en la relación sexual, como El reloj de Pastora y Esa cosa que me hiciste mami, me gustó, o en los textos que critican a la mujer por su desdén, traición, desamor o interés material. (Casanellas Cué, 2004 pp. 85-86).

El tema de la mujer que se vende por dinero es tan antiguo como la misma humanidad, con el tratamiento que cada época y sus cánones y contextos sociales le han impuesto, amén de las características particulares del género musical en que se cante. Sobre este aspecto existen diversas variantes que hasta abogan por la relación amorosa basada en el interés material de la mujer. Este análisis evidencia que la imagen de la mujer en la música popular ha sido abordada desde múltiples aristas, aunque predomina la temática amorosa. La cancionística se vale de un lenguaje marcadamente lírico y tropológico para cantarle a una mujer. En la músicaailable la mujer se inserta en la crónica de lo cotidiano y se refleja en los tipos femeninos más disímiles.

Las temáticas de la música popular han variado en consonancia con los cambios sociales y los patrones éticos y estéticos establecidos. El lenguaje empleado depende además del género que se cante, aunque en la actualidad el discurso se ha hecho más directo y agresivo, con la consecuente pérdida en ocasiones todo valor artístico.

1.3 Benny Moré: fiel exponente de la música popular

Bartolomé Maximiliano Moré, nació el 24 de agosto de 1919 en Santa Isabel de las Lajas. Su niñez y adolescencia la vivió en el humilde barrio de la Guinea. Bailaba y cantaba entre los negros del Cabildo San Antonio o Casino de los Congós, donde aprendió a tocar los tambores Insundi, Makuta y Bembe, así como a interpretar el son montuno, la guaracha y la rumba.

En 1936 trabajaba como carretillero en el central “Vertientes” en la provincia Camagüey, y era además integrante del “Conjunto de Avance” y de un trío de voces y guitarras; fue la época de bailes, guateques y serenatas. En 1940, Benny Moré llegó con su prodigiosa voz a la ciudad de La Habana. Integró el cuarteto “Cordero”, el septeto “El Fígaro” y el “Conjunto Cauto”, con los cuales participó en infinidad de programas de radio.

En 1944 Benny Moré conoció al guitarrista y compositor Miguel Matamoros, quien lo invitó a integrar su conjunto. Con él realizó sus primeras grabaciones en lo que puede considerarse su verdadero debut como cantante profesional. Con su talento verdadero y a partir de este encuentro, su carrera puede calificarse de vertiginosa. Con Matamoros realiza su primer viaje a México, donde actuó en las emisoras radiales XEG y XEW, en salones de baile, cabarets y centros nocturnos.

Desde los primeros meses del año 1946, empezó a cantar acompañado por el conjunto y los orquestas de los cubanos Arturo Núñez y Humberto Cané, la del mexicano Ángel Flores en los salones “La Playa” y en los clubes “El Fine” e “Ixtacalco” en la ciudad de México. Por esta época inició sus primeros dúos con el cantante Lalo Montané, bajo el nombre de “Dúo Fantasma” y el acompañamiento de la orquesta del cubano Mariano Mercerón.

En 1947 el sonero mayor se encontraba en un momento de madurez artística y en plenitud de facultades vocales y musicales. En 1948, Dámaso Pérez Prado, el rey del mambo, le ofreció al Benny la posibilidad de cantar con su orquesta en grabaciones discográficas y esta oferta le abrió los caminos para la consolidación de su carrera.

El contacto con las novedades musicales de Pérez Prado, habían tocado sensiblemente a Benny Moré. Muy pronto asumió esos modernos criterios de la armonía y de la orquestación que procedían de las agrupaciones de tipo Jazz Band norteamericanos. Los recreó con un lenguaje metódico y rítmico, respaldado por la sonoridad de una banda en la que sobresalían los saxofones, las trompetas, la batería, instrumentos de precisión cubana.

A comienzos de los años cincuenta el Sonero Mayor se radicó definitivamente en Cuba. Estuvo motivado por la nostalgia por los familiares y amigos, por la patria y el deseo de trabajar para su pueblo. De regreso en La Habana se hizo acompañar ante los micrófonos de Radio Progreso, por la orquesta de Ernesto Duarte.

En estas transmisiones en vivo fue donde se pudo entender la genuina identificación de este artista y su pueblo. De este modo acaparó la preferencia popular en los primeros años de la década del cincuenta con los boleros “No me vayas a engañar”, “Por ser como tú eres” y “Cómo fue”. El bolero cubano adquirió con él una contratación y estilo nuevo, un modelo estético absolutamente acuñado, irrepetible para otros intérpretes. (Rodríguez, 2006)

Por los meses de julio y agosto de 1953, formó su primera Banda Gigante, la legendaria Tribu, como le gustaba llamarla. La calidad de los músicos y los aportes en sonidos de los arreglos de esta primera orquesta fueron impresionantes. A mediados de 1954 era ya conocido por el sobrenombre de “El Bárbaro del Ritmo”. Contaba con su prodigiosa memoria y musicalidad. Se aprendía los arreglos y dirigía la orquesta. Mientras cantaba daba las entradas y los cierres con gestos muy personales y expresivos. Bailaba y enardecía a su tribu y a los bailadores.

La faceta de inspirado compositor de Benny Moré sobresale por ideas creativas de una asombrosa fluidez. Sus boleros, sones montunos, guarachas, rumbas, los giros melódicos y las letras son modelo de sencillez. Los textos de sus creaciones son además ejemplo de buen gusto y siempre estuvo al día como intérprete y compositor.

En sus dos boleros “Conocí la Paz” y “Ahora soy Feliz” entró de lleno en el moderno movimiento de la canción denominada “feeling”. Las orquestas tipo jazz band fueron vehículo de amplia difusión nacional e internacional del repertorio sonero y la década del cincuenta tiene en Benny Moré y su Banda Gigante un singular exponente.

Desde 1956 el sonero mayor comenzó a grabar sones montunos dedicados a distintas ciudades cubanas como “Manzanillo”, “Santiago de Cuba”, “Palma Soriano” y “Mexicano”, del compositor Ramón Cabrera y de su propia autoría, “Cienfuegos” y “Santa Isabel de las Lajas”, donde el músico le canta a su terruño natal.

Tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, la figura del Bárbaro del Ritmo se agigantó aún más cuando rechazó una importante oferta económica con el fin de que abandonara el país. En su modestia estaba sorprendido, pues no tenía conciencia de la importancia por sus grandes aportes a la música popular cubana. Cuando el musicólogo cubano Odelio Urfé organizó en 1962 el primer festival Nacional de Música Popular Cubana, él figuró como una de sus principales atracciones.

A principios de la Campaña de Alfabetización en 1961, el comandante Fidel Castro se entrevistó con Benny Moré con el propósito de que actuara en el anfiteatro de Varadero, donde todos los jueves se les brindaba a los alfabetizados un show. Durante todo el tiempo que duró la campaña, Benny Moré no faltó un jueves y siempre estuvo puntual para cumplir la palabra empeñada con el máximo líder.

Entre 1958 y 1962 la salud del Sonero Mayor se deterioró. Su médico le diagnosticó una avanzada cirrosis hepática. No hizo el imprescindible reposo; incrementó su actividad musical en giras por toda Cuba, los que cada día quebrantaban más su lesionado organismo. El 19 de febrero de 1963, se extinguió la vida del Bárbaro del Ritmo. Su muerte conmovió a todos los sectores de la sociedad. Sus funerales dieron la medida de su inmensa popularidad. Sus restos fueron sepultados en su pueblo natal, con un solemne

funeral y el cortejo fúnebre acompañado por miles de mujeres y hombres del pueblo.

Para la realización de este epígrafe se consultaron varias fuentes como son: “*Análisis de texto en los boleros compuestos por Benny Moré*”. (Trabajo de Diploma) Universidad Marta Abreu, Las Villas, Villa Clara de la autora Dainelkis Madrazo Elizarde (2005); “Elementos de la música popular en el texto literario-musical de los boleros compuestos por Benny Moré” (Trabajo de Diploma) Universidad de Cienfuegos de la autora: Loreysi Yanet Díaz Linares (2015) y el libro: Benny Moré ¡Qué bueno canta usted!, Ciudad de La Habana de Raúl Martínez Rodríguez. (2006)

Capítulo II: “Elementos discursivos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré”

2.1 Contexto sociocultural en que se desarrolla la vida y obra de Benny Moré

En los años 40 del siglo XX, el mambo invade a Cuba y posteriormente, en los años 50, enaltecen el bolero a través de las vitrolas. Las sociedades privadas se convierten en un ambiente propicio para el baile; con esto se asegura la pervivencia de las charangas, hasta su renacer, con el triunfo del chachachá. Ya se canta el danzón, letras que narran un suceso cotidiano y simpático, continuando así la tradición jaranera y picaresca de la música popular cubana. En este contexto Benny Moré incursionó en una variedad de géneros musicales, los cuales matizó con un estilo muy personal.

La nostalgia por los familiares y amigos por la patria y el deseo de trabajar para su pueblo que él consideraba no lo conocía lo suficiente, fueron razones de peso para que a comienzos de los años cincuenta el Sonero Mayor se radicara definitivamente en Cuba.

En 1950 regresó a Cuba para triunfar en la tierra que lo vio nacer. Por estos años, 1950-1951, se inició la televisión en Cuba, lo cual contribuyó a visualizar la importancia de la música y los cantantes extranjeros. El Bárbaro del Ritmo debutó en la capital cubana en las emisoras de radio; fue contratado por la Emisora Radio Progreso.

Para inicios de 1951 actuó por contrato para un programa llamado "De fiesta con Bacardí", que salía al aire por la Cadena oriental de radio con la orquesta de Mariano Mercerón, y los cantantes Fernando Álvarez y Pacho Alonso, en los inicios de su carrera como vocalistas, le hicieron el coro a Benny Moré. Sus actuaciones en la cadena oriental, le proporcionaron su primer triunfo en Cuba y de ahí en adelante fue ascendiendo los peldaños de la fama. Como Benny Moré era artista exclusivo de la RCA Víctor, esta firma reclamó su presencia en La Habana para hacer distintas grabaciones. Para cumplimentar este compromiso daba viajes alternos a La Habana y así mantenía su compromiso

con la cadena oriental de radio. En uno de esos viajes a la capital, se produciría su reencuentro con el inolvidable Miguel Matamoros.

Mientras reflexionaba acerca de cómo organizar su banda, a principios de 1953 a Benny Moré le ofrecieron grabar para la firma discográfica cubana Panart, acompañado por la ya famosa Sonora Matancera, de Rogelio Martínez. Se negó, ya con fama y prestigio bien ganado, decidió formar su propia orquesta. A pesar de no haber poseído estudios académicos, tenía un gran talento para la música, con condiciones naturales envidiables. Más tarde, ya con fama y prestigio, decidió formar su propia orquesta musical, donde se desempeñó como director, compositor y cantante, donde surge así su primera Banda Gigante, su “querida tribu”, como él solía llamarla. Los años 1954 y 1955, marcaron la gran popularidad de la orquesta de Benny Moré. Se llega a presentar en el cabaret Tropicana, Montmartre, en el Palladium de New York, en la academia de los Oscar, de Hollywood, en carnavales de países latinoamericanos y por numerosos pueblos de Cuba.

Con su banda canta sus boleros, guarachas, sones montunos, en su estilo único y se sitúa en la cima de nuestros cantantes populares. Fue una novedad, y de la noche a la mañana salen los discos. Se venden en Haití, Santo Domingo, Venezuela y por supuesto en Cuba. Los años 1954 y 1955, marcaron la gran popularidad de la orquesta de Benny Moré. Entre los años 1956 y 1957, realizó un periplo musical por países de América. Visitó Venezuela, Jamaica, Haití, Colombia, Panamá, México y Estados Unidos aclarando: «... yo voy, pero va mi orquesta...» y presionaba para que su tribu lo acompañara. Todos los músicos de su orquesta lo apreciaban por su nobleza, simpatía, sencillez y desinterés.

Benny volvió a una concepción más tradicional del jazz band, tanto en su formato como en las orquestaciones y si en estas se refleja la influencia del mambo, lo que predomina es el son montuno.

Fue capaz de interpretar lo mismo un bolero, una guajira, una rumba, el son, la plena, el mambo, un guaguancó, la guaracha, o un ritmo afro. Entre todos ellos

alcanzó significación el son montuno. En sus composiciones se aprecian giros melódicos bien hilvanados con un sentido estilístico.

A través del son, por ejemplo, creó un estilo de poesía popular, tan genuinamente popular y criollo como pueden ser las décimas guajiras, llevó la mejor parte en los dúos, incursionó en el feeling y llevó a una concepción más tradicional al jazz band tanto en un formato como en las orquestaciones. Es considerado por muchos como una figura de síntesis, que cierra y resume toda una época en el proceso histórico de la música popular cubana.

2.2- Textos compuestos por Benny Moré

Los textos compuestos por Benny Moré que se analizan en el epígrafe (excepto el bolero), se organizan de la siguiente manera, teniendo en cuenta el criterio de Reyes Fortún (2000):

- Dos mambos: “Locas por el mambo”; “Bonito y Sabroso”
- Un afro: “Dolor Carabalí”
- Dos sones: “Santa Isabel de las Lajas”; “Amor sin fe”
- Una guajira: “Cienfuegos”
- Una guaracha: “Se te cayó el tabaco”
- Tres rumbas: “Rumberos de ayer”; “Tumba, Tumbador”; “De la rumba al cha cha chá”

Para su análisis se tendrán en cuenta la temática, la estructura, el carácter tropológico y la presencia de elementos de la música popular.

En la guajira “Cienfuegos” el tema central radica en el amor, la admiración por la ciudad de Cienfuegos. Estos sentimientos permiten que la descripción represente los valores de un ser humano hacia un lugar con el que se siente identificado y a la vez suyo propio.

y en Cienfuegos me quedé, ya tú lo vé’

Cienfuegos por ser cubano, tú lo vé’)

En el texto consta de 22 versos, donde el estribillo se repite en tres ocasiones.

Cienfuegos es la ciudad

que más me gusta a mí

En su estructura se alternan los versos cortos y largos; el empleo del largo predomina en la quinta y sexta estrofa.

Me gustó ver como encaja

el Escambray en el llano

Me gusta el Rancho del llano

donde guajiro nací;

pero más me gusta a mí

Cienfuegos por ser cubano, tú lo vé’

El son-montuno “Santa Isabel de las Lajas” es una pieza antológica, donde el músico le canta a su terruño natal, que responde al espíritu del punto guajiro y se desliza a través de una rítmica sonera. Este fenómeno de lo hispano y lo africano, símbolo de la raza y cultura, define la magnitud trascendente de su intuición musical.

Santa Isabel de las Lajas, querida

Orgullosa, soy lajera.

Consta de 19 versos, generalmente cortos. Su estribillo se repite 3 veces

Santa Isabel de las Lajas, querida

Santa Isabel

En la rumba “Rumberos de ayer” el autor recuerda importantes personalidades de este género. Transmite sentimientos de añoranza, dolor, recuerdo y pérdida
¡Oh, Chano!

Murió, Chano Pozo.

La muerte de Andrea Baró,

Malanga, también murió,

cayó Lilón y Pablito,

murió Mulense y René

De esta manera se aprecia la relación del título con el tema abordado pues emite lo que siente por personas que tuvieron una connotación en su tiempo en el género de la rumba.

“Rumberos de ayer”, es una rumba que presenta 16 versos y en 2 ocasiones se repite el estribillo seguido de inspiraciones.

Insp: Sin Chano yo no voy má’.

Coro: Sin Chano

Insp: A la rumba yo voy má’.

Coro: Sin Chano....

En “Tumba, tumbador” la relación título-contenido se aprecia porque se reitera durante el transcurso de la canción esa expresión.

Cuando se analiza la temática se evidencia el reflejo de la cotidianidad de una fiesta donde se toca rumba, pues la mayoría de las veces asisten solo hombres e incluso el ambiente aburre a las personas que no están acostumbradas a este tipo de toque, tal y como se narra en el texto.

que se quedaba dormido
estando el guateque forma'o
Estanislao quería que se
acabara la fiesta,
porque dice que no había mujeres,
ni qué tomar;
y si no quiere bailar,
que se vaya de la fiesta.

Presenta 25 versos donde se usa la improvisación después de cada coro, el cual se realiza 6 veces. Se emplean apóstrofes en correspondencia con el habla que se emplea en el género afro.

“De la rumba al cha cha chá”, rumba cuyo tema central es la trascendencia de los géneros en incursionó el artista desde la rumba hasta el chachachá (rumba, mambo, bolero, chachachá, son-montuno).

Eso me pasa por ser el número uno
que canto el mambo muy oportuno,
una canción, un bolero,
un chachachá por el medio
y me llegó hasta un son montuno.

También establece una comparación en cuanto a preferencia.

...No quiero rumba,

yo quiero chachachá.

Posee 23 versos, presencia de coro e improvisaciones en 3 ocasiones. Existen exclamaciones propias del género.

Coro...No quiero rumba,

yo quiero chachachá

Improvisa...No vengan con

tantos rumbones

Improvisa...Como me gusta en chá,

lo mismo que en guapachá.

En el afro “Dolor Carabalí se aprecia el dolor por un amor y la esclavitud por la que pasaron los negros en los campos cubanos.

Mi negra me niega su amó’,

Que Mayorá’ me tá’ pegando

mi dio’ que doló’

Presenta 16 versos; su coro y estribillo se repiten dos veces.

Coro: Su tambó’, su tambó’ (bis).

Mi dio’, yo no quiero morí.

Mi cuerpo no aguanta el doló.

Estribillo: Que Mayorá’ me tá’ pegando

mi dio’, que doló’ (bis)

Coro: ¡Que doló, mi Mayorá! (bis)

En los mambos “Bonito y Sabroso” y “Locas por el mambo”, la mujer es el tema central, refiriéndose al baile y sus movimientos con respecto a este género.

El mambo “Bonito y Sabroso”, cuenta con 26 versos; su estribillo se repite en dos ocasiones. Se realiza una comparación de cubanas y mexicanas que bailan de la misma forma, con sensualidad y destreza.

Pero qué bonito y sabroso

bailan el mambo las mexicanas,
mueven la cintura y los hombros
igualito que las cubanas.

“Locas por el mambo” tiene 27 versos y su estribillo se repite 4 veces.

En este texto las mujeres se identifican con la música, varían sus movimientos y ritmo.

Quién inventó el mambo que me sofoca
Quién inventó el mambo
Que a las mujeres las vuelve locas.
Quién inventó el mambo que me sofoca
Quién inventó el mambo
Que a las mujeres las vuelve locas.

La guaracha “Se te cayó el tabaco” contiene 15 versos. La relación título-contenido en se basa en que esta constituye la idea central del texto, por lo que se convierte en estribillo y se reitera en varias ocasiones.

Se te cayó el tabaco,
mi hermano, se te cayó. (bis)

También emite criterio de los hombres que se creen superiores en la sociedad y al final cuentan con cualidades y defectos, aunque no lo reconozcan.

Tú me dijiste
que tú eras tan bueno
que las mujeres
todo te lo daban.

Tú me dijiste
que tu jarrito
comía candela,
que era muy bueno.

Se te olvido decirme a mí
que la candela te lo quemó.

El estribillo de la guaracha “Se te cayó el tabaco” se repite cuatro veces.

Se te cayó el tabaco,
mi hermano, se te cayó.

En textos analizados se hace evidente lo popular como manifestación artística que emana directamente del sistema de creencias, valores y tradiciones del pueblo.

Yo, Carabalí.

Yo, vengo a canta pa' tí.

Cuando yo llega a batey

Eso me pasa por ser el número uno
que canto el mambo muy oportuno
una canción, un bolero,
un chachachá por el medio
y me llegó hasta un son montuno.

Me gusta el rancho del llano
donde guajiro nací;
pero más me gusto a mí
Cienfuegos por ser cubano, tú lo vé'

Con el sentido del ritmo
para bailar y gozar

2.3-Elementos discursivos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré

Al analizar de modo individual los aspectos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré, se evidencian rasgos comunes que permiten realizar el análisis los principales elementos que distinguen su discurso en la música popular. Para ellos se tienen en cuenta la temática, la estructura, el carácter tropológico y los elementos de la música popular que se evidencian.

Plantea Casanellas Cué (2004) que los temas abordados en la música popular han sido los mismos históricamente:

- 1- La mujer, su físico, sus movimientos.
- 2- Las relaciones amorosas.
- 3- Lugares de Cuba.
- 4- Personajes y personalidades.
- 5- Ritmos y géneros musicales.
- 6- La crónica de lo cotidiano.
- 7- La cultura religiosa afrocubana.

De una forma u otra todos estos temas están presentes en las obras compuestas por Benny Moré que se inscriben dentro de la música popular. El más representado es el de la mujer. El ideal estético de la figura femenina en la música cubana es asociado con la belleza y la juventud.

Esta puede presentarse en relación con el físico femenino, la admiración por su modo de andar o bailar, la mujer que se vende por dinero, la queja u ofensa por el desdén, el olvido o la traición femenina, la crítica a los rasgos de su personalidad, como elemento motivacional de anécdotas de la vida cotidiana y el entorno doméstico, como elemento importante del baile y la música, sin llegar a abordarla directamente.

De todas estas temáticas las más empleadas son:

- Como elemento motivacional de anécdotas de la vida cotidiana

Una cienfueguera me dijo “Moré”, (“Cienfuegos”)
en una tarde de mayo,

allá por Pasacaballo,
con rumbo hacia Rancho Luna,
ella me dio su fortuna, señores,
y en Cienfuegos me quedé, ya tú lo ves.

Estanislao quería que se
acabara la fiesta
porque dice que no había mujeres,
ni qué tomar;
y si no quiere bailar,
que se vaya de la fiesta.

Tú me dijiste
que tú eras tan bueno,
que las mujeres
todo te lo daban.
Se te olvidó decirme a mí
que tu tabaco se te apagó.

- La admiración por su modo de andar o bailar

Pero qué bonito y sabroso (“Bonito y Sabroso”)
bailan el mambo las mexicanas:
mueven la cintura y los hombros
igualito que las cubanas

Quién inventó el mambo que me sofoca. (“Locas por el mambo”)
 Quién inventó el mambo
 Que a las mujeres las vuelve locas.

- La queja u ofensa por el desdén

Mi negra me niega su amó', ("Dolor carabalí")
po'que yo no pue' trabajá',
qué doló'.

Tienes miedo de mí ("Amor sin fe")
no sé por qué,
y aunque me quieres,
tu amor es sin fe.

En consonancia con lo popular y picaresco del lenguaje que se usa, no solo la alabanza es fuente inspiradora. Cuando se le canta al físico de la mujer, más que los ojos y la boca, es el cuerpo y su sensualidad los que adquieren protagonismo irrefutable.

Pero qué bonito y sabroso ("Bonito y sabroso")
Bailan el mambo las mejicanas
mueven la cintura y los hombros

Que a las mujeres las vuelve locas ("Locas por el mambo")
Que a las mujeres me las sofoca.

Y tus mujeres altivas ("Santa Isabel de las Lajas")

Que las mujeres todo te lo daban (" Se te cayó el tabaco")

Las relaciones amorosas, la crónica de lo cotidiano y la cultura religiosa afrocubana son otro de los temas más comunes en la música popular y que encuentra su espacio en los textos compuestos por Benny Moré.

Uno de los ejemplos es "Dolor Carabalí". En este caso se hace referencia al sufrimiento de los esclavos africanos ante los maltratos a los que fueron sometidos en estas tierras. Además, Benny Moré era descendiente directo de

esclavos y creció en una familia y un barrio con un fuerte sentimiento religioso y de defensa de sus tradiciones africanas.

Mi dio', yo no quiero morí'
Mi cuerpo no aguanta el doló'
(...)

Que Mayorá' me tá' pegando
mi dio', que doló'.

Otro de los temas que aparece en las composiciones de Benny Moré es el relacionado con los lugares de Cuba. Ejemplo de ello son "Cienfuegos", "Bonito y Sabroso" y "Santa Isabel de las Lajas". En ellos se hace referencia a lugares que fueron parte importante de la vida del artista.

"Santa Isabel de las Lajas, querida", tierra natal del Bárbaro del Ritmo, donde dio sus primeros pasos en la música. En ese texto no solo se hace referencia al poblado de manera general, sino que se mencionan sus barrios, y la alusión a ellos se hace desde el afecto.

Mi cantar quiero que sea perfumado
porque lleva saludos para La Cueva,
Guayabal y La Guinea.
Pueblo Nuevo se recrea.

Lo mismo sucede en el caso de "Cienfuegos", donde el autor no se limita a hacer referencia a la ciudad de manera general, sino que menciona otros lugares relacionados.

Cienfuegos es la ciudad
que más me gusta a mí.

Allá por Pasacaballo,
Con rumbo hacia Rancho Luna

Me gusta ver como baja
del monte el Hanabanilla

Me gusta ver cómo encaja
el Escambray en el llano

En el caso de “Bonito y sabroso” la referencia es a dos ciudades, una cubana y otra mexicana, las cuales tuvieron gran importancia para el artista, pues en ellas actuó en varios escenarios y alcanzó reconocimiento mundial.

No hay que olvidar que Méjico y La Habana
Son dos ciudades que son como hermanas

Los lugares a los que se hace referencia en los textos compuestos por Benny Moré están relacionados con la vida del autor, por tanto, les canta con admiración y cariño.

Relacionado con personajes y personalidades como tema solo se encuentra uno de los textos: “Rumberos de ayer”. Se hace referencia a varios personajes populares que fueron importantes para el desarrollo de la rumba.

Qué sentimiento me da
Cada vez que yo me acuerdo
De los rumberos famosos.

La muerte de Andrea Baró,
Malanga, también murió,
cayó Lilón y Pablito,
murió Mulense y René.
Oh, Chano Pozo!
Murió, Chano Pozo.

Entre todos ellos, el énfasis está puesto en Chano Pozo, conocido también como el tambor de Cuba. Fue un revolucionario entre los tamboreros, que injertó en el jazz de Norteamérica una nueva y vigorosa energía. El autor muestra su

dolor ante la muerte del artista a la vez que reconoce su importancia para la rumba.

Sin Chano yo no voy má'

A la rumba yo no voy má'

El tema de los ritmos y géneros musicales se aborda en “De la rumba al chachachá”, el cual es un compendio de los principales géneros musicales que proliferaban en el panorama artístico de los años 50 en Cuba. Incluye la rumba, el son el mambo, el bolero, la canción y el chachachá; este último es el preferido entre los demás que se enuncian en el texto.

Eso me pasa por ser el número uno
que canto el mambo muy oportuno
una canción ,un bolero ,
un cha cha chá por el medio
y me llego hasta un son montuno.

No quiero rumba
Yo quiero cha cha chá.

Hay textos cuyo tema está en función de anécdotas de la vida cotidiana y el entorno doméstico; tal es el caso de “Tumba tumbador” y “Se te cayó el tabaco”. Ambas historias están contadas con un lenguaje claro, que deja ver la nota humorística propia de la rumba y la guaracha.

Así le decía Perico
a su hermano Estanislao
que se quedaba dormido,
estando el guateque forma'o (“Tumba tumbador”)
Estanislao quería que se
acabara la fiesta
porque dice que no había mujeres,

ni qué tomar;
y si no quiere bailar,
que se vaya de la fiesta.

Tú me dijiste
que tu jarrito (“Se te cayó el tabaco”)
comía candela,
que era muy bueno.
Se te olvido decirme a mí
que la candela te lo quemó.

Estructura

Desde el punto de vista estructural, resulta evidente que el autor del texto musical tiene que recurrir a elementos reiterativos, imágenes fácilmente decodificables, de notable expresividad y plasticidad, recursos eufónicos y ritmáticos.

La estructura de los textos de la músicaailable posee un elemento que es el de mayor repercusión: el estribillo. Este fenómeno en los textos compuestos por Benny Moré asume las mismas características de preguntas y respuestas, ya conocidas en Cuba, a partir de los cantos que trajeron las múltiples etnias africanas y que impregnaron al son. Presentan un estribillo que se repite varias veces, intercalados con las inspiraciones de los intérpretes.

Otro de sus elementos estructurales que se aprecia es la forma abierta, o sea, el cantante improvisa el texto y el coro repite constante e igual el estribillo ofrecido por él y mientras este tenga algo que decir, continúa el canto. Tal es el caso de los textos “Se te cayó el tabaco”, “De la rumba al cha cha chá”, “Tumba tumbador”, “Amor sin fe” y “Rumberos de ayer”.

En “Cienfuegos”, “Santa Isabel de la Lajas”, “Bonito y sabroso”, “Dolor carabalí” y “Locas por el mambo”, el estribillo se repite menor cantidad de veces precisamente porque su inclusión está delimitada de acuerdo al resto del texto.

El estribillo es el cierre semántico del texto, pues resume la idea central del texto y generalmente estás directamente relacionados con el título.

En los textos compuestos por Benny Moré los estribillos pueden tener desde uno hasta tres versos.

Tumba tumbador

Si tú me quieres, y yo te adoro

Se te cayó el tabaco
Mi hermano, se te cayó

No quiero rumba,
Yo quiero cha cha chá

Cienfuegos es la ciudad
Que más me gusta a mí

Santa Isabel de las Lajas querida,
Santa Isabel.

Que Mayorá' me tá' pegando
mi dio', que doló'.

Oh, Chano Pozo!
Murió, Chano Pozo.

Quién inventó el mambo que me sofoca
Quién inventó el mambo
Que a las mujeres las vuelve locas

En “Rumberos de ayer”, “Bonito y sabroso” y “Locas por el mambo”, el estribillo se simplifica al final del texto, lo que constituye un cierre desde el punto de vista semántico, con añadidura de un nuevo rasgo significativo de mayor intensidad.

Sin Chano...

Mueven la cintura y los hombros.

Que a las mujeres las vuelve locas

Los textos tienen dos o tres estrofas, intercaladas con el estribillo. La primera estrofa corresponde a la introducción, que introduce una frase clave, por lo general ya anticipada en el título. El desarrollo está compuesto por una o dos estrofas que amplían y matizan el núcleo temático reiterando o no la frase clave. En las conclusiones se aprecia la reiteración de la frase clave, generalmente asociada al estribillo, que aparece de forma literal, o con modificaciones semánticas no esenciales.

Hay textos que no se inician con la estrofa, sino con el estribillo. Tal es el caso de “Se te cayó el tabaco”, “Tumba tumbador”, “Cienfuegos”, “Santa Isabel de las Lajas”, “Bonito y sabroso” y “Locas por el mambo”. En dos de ellos el estribillo cambia al final del texto, lo cual le otorga dinamismo a la composición. La distribución de los acentos en función del ritmo textual y musical crean una especie de patrón. En algunos casos se mantiene la alternancia de versos cortos y largos.

Carácter tropológico

El lenguaje empleado está dotado de expresividad y fuerte dosis afectiva, lo cual depende de la emoción personal y de las circunstancias. La idea esencial de los textos se reitera y matiza a través de la presencia constante de motivos, frases recurrentes, estructuras sintácticas similares, palabras y versos. Esta reiteración de elementos puede realizarse con fines expresivos afectivos y/o enfáticos. A diferencia de otros géneros como el bolero, en los textos analizados

generalmente no se reiteran las estrofas. El primer elemento de esa reiteración es el estribillo, el cual ha sido abordado anteriormente.

Además, se puede apreciar la reiteración léxica, que es también importante en reforzamiento de la idea central en todo el texto, por tanto, las palabras que se reiteran son generalmente las que están más vinculadas con el tema y aparecen en las inspiraciones del intérprete que alternan con el estribillo.

“Se te cayó el tabaco”: jarro, candela, tabaco

“De la rumba al cha chachá”: rumba, rumbones, chá, guapachá

“Bonito y sabroso”: Méjico, mejicana, La Habana

“Locas por el mambo”: locas, sofoca, mujeres, mambo

“Dolor carabalí”: negro, doló’, mayorá’

“Rumberos de ayer”: sentimiento, rumba, murió, Chano

Nótese que están relacionados con el título, lo que constituye un elemento que evidencia la importancia de los mismos para el desarrollo del tema y su idea central.

Otro de los elementos que se reitera en los textos es el vocativo. No se trata de que el mismo vocativo se repita varias veces en el texto, sino que en la mayoría de ellos se utiliza.

Plantea De la Cueva que «El vocativo es el nombre de la persona o cosa personificada a quien se dirige la palabra» (p.71)

Independientemente del tema que aborden los textos en que se encuentran poseen un tono que puede tornarse cariñoso, amable, cortés o amoroso; muestra de ello son “mi hermano”, “madre mía”, “caballero”, “muchacho”, “señores”, “mi nena”, “mamá” y “mi bien”. Tienen una función apelativa, o sea, influyen sobre el oyente para provocar o atraer su atención.

Su colocación al principio, en el medio o al final de la oración no tiene gran relevancia desde el punto de vista gramatical, pero en el plano expresivo sí son importantes, pues en dependencia de su posición puede adquirir diferentes valores. Según Gili & Gaya al principio llama la atención al interlocutor hacia lo que va a decirse, generalmente un mandato, súplica o pregunta; en el medio o al final de la oración es casi siempre enfático

y su papel suele limitarse a reforzar la expresión o suavizarla según los matices que la entonación refleje. (p.208)

En los textos el vocativo se encuentra generalmente al principio y en el medio de la oración; el hecho de que aparezcan frecuentemente en estas posiciones refuerza la comunicación con el receptor en textos que han sido compuestos para ser bailados en correspondencia con el género musical al que pertenecen.

En el argumento de algunos textos aparecen el doble sentido, la picardía y la sensualidad. Ejemplo de ello son “Se te cayó el tabaco”, “Tumba tumbador”, “Cienfuegos” y “Bonito y sabroso”

Tú me dijiste	(“Se te cayó el tabaco”: doble sentido)
Que tú eras tan bueno,	
que las mujeres	
todo te lo daban.	
Se te olvidó decirme a mí	
Que tu tabaco se te apagó.	
Qué lindo, qué lindo tabaco,	
Pero al cabo se te apagó.	

Si Estanislao no quiere	(“Tumba tumbador”: picardía)
Que se vaya y que me deje.	

Una cienfueguera me dijo, Moré,	(“Cienfuegos”: sensualidad)
En una tarde de mayo,	
allá por Pasacaballo,	
con rumbo hacia Rancho Luna,	
ella me dio una fortuna, señores,	
y en Cienfuegos me quedé, ya tú lo ves	

Pero qué bonito y sabroso	(“Bonito y Sabroso”: sensualidad)
bailan el mambo las mejicanas,	

mueven la cintura y los hombros
igualito que las cubanas

También aparecen interjecciones en varios textos, como voces que expresan impresiones de asombro, sorpresa, alegría, dolor.

Que se te cayó el tabaco,
se te apagó ¡Anjá!

Ay, ay, ay, ayayá!...

¡Qué lío yo me busqué!

Ay, madre mía, mira como dice e l canto

¡Oh!, bueno, tumbadora

Ay, mira nena, esa cosa loca

¡Oh, oh, Chano!

El empleo de las interjecciones podía aumentar en las presentaciones en vivo, pero contribuían a añadirle matices al texto cargados de emoción. “Benny Moré no se libró de las críticas a los textos cuando en medio de ontológicas descargas, profería peculiares griticos emocionales en rejuego con interrogantes de su orquesta” (Casanellas Cué, 2004: 47)

La adjetivación es uno de los medios de los que dispone el lenguaje para embellecer los textos. También aparece en los textos analizados, aunque no es muy frecuente. En cinco de los textos analizados se emplean como máximo dos adjetivos, por lo que resulta significativo su empleo en el texto “Santa Isabel de las Lajas”, donde aparecen 11 adjetivos o construcciones que funcionan como tal.

Mi rincón querido

Este mi cantar sentido

Siempre fuiste distinguido
por tu canto tan sincero,
tus hijos son, caballeros,
y tus mujeres altivas

Mi cantar quiero que sea
perfumado porque lleva

Viendo que yo soy sincero,
te abro mi pecho entero,
Igual que mi corazón,
Al gritar con emoción
Orgulloso, ¡soy lajero!

El predominio de la adjetivación en este texto es muestra del infinito amor de Benny Moré hacia su tierra natal.

En los textos analizados el lenguaje por lo general es sencillo, coloquial, con préstamos del habla popular. Ejemplo de ello son: “qué lío”, “forma’o”, “yo no voy má”, “esa cosa loca”, “las vuelve locas”, “igualito que las cubanas” y “ya tú lo ves”, entre otros.

Relación con los elementos de la música popular

El doble sentido, la picardía y la utilización de términos eminentemente populares son inherentes a esta música desde sus orígenes, lo cual ha sido analizado anteriormente.

Desde la era de las danzas y danzones, se utilizaron frases del pueblo; así en cada época los refranes, frases y hasta pregones han encontrado eco en los textos de la música hecha para bailar. En “Se te cayó el tabaco” aparecen unos versos que aluden a un refrán popular (“Candela al jarro hasta que suelte el fondo”):

Que tanta candela le diste
que el jarro el fondo soltó.

El tratamiento lingüístico en los textos estudiados, tal como ocurre en la música popularailable de manera general, no hace énfasis en lo metafórico o lo puramente embellecedor de las palabras, sino en la presentación de una anécdota con coherencia narrativa y en el establecimiento de estribillos que revelen la esencia del núcleo temático abordado y capten la atención del público bailador.

El papel del entorno en que se desarrolla la músicaailable es definitorio en la selección del término lingüístico. El origen eminentemente popular y campesino de Benny Moré, aparece en cada uno de sus textos, lo cual se evidencia a través de su estructura, las temáticas abordadas y el lenguaje empleado.

Conclusiones

- 1- Los elementos discursivos que están presentes en los textos compuestos por Benny Moré, se determinaron teniendo en cuenta el nivel de prevalencia en los textos; entre ellos se encuentran la temática, la estructura, el carácter topológico y la relación con los aspectos que caracterizan a la música popular.
- 2- En los textos analizados se evidencian varias temáticas relacionadas con el amor, lugares de Cuba, personajes y personalidades, ritmos y géneros musicales, la crónica de lo cotidiano, la cultura religiosa- afrocubana y la mujer desde distintas aristas.
- 3- Desde el punto de vista estructural los textos oscilan entre 15 y 30 versos, con predominio de estribillos e inspiraciones que se reiteran de 3 a 4 veces. Poseen dos o tres estrofas, intercaladas con el estribillo: que es el elemento de mayor repercusión.
- 4- El lenguaje empleado está dotado de expresividad y fuerte dosis afectiva. La idea esencial de los textos se reitera y matiza a través de la presencia constante de motivos, frases recurrentes, estructuras sintácticas similares, palabras y versos. Se aprecian la reiteración léxica, interjecciones, el vocativo y la adjetivación como recursos para embellecer los textos.
- 5- En el argumento de algunos textos aparecen el doble sentido, la picardía y la sensualidad. El lenguaje por lo general es sencillo, coloquial, con préstamos del habla popular y en ocasiones se utilizan frases del pueblo, tal como ocurre en la música popular bailable de manera general.
- 6- El papel del entorno en que se desarrolla la música bailable es definitorio en la selección del término lingüístico. Durante los años 50 tuvieron auge en Cuba los géneros de la música popular. El origen popular y campesino de Benny Moré y el contexto cultural de la época, aparece en cada uno de sus textos.

Recomendaciones

Cada investigación establece sus propios límites, y con este estudio quedan abiertas nuevas aristas de investigación, por lo que se formulan las siguientes recomendaciones:

- Complementar el análisis teórico-metodológico de los textos compuestos por Benny Moré a partir de la dimensión comunicativa (el texto es el producto de una actividad social) y la dimensión pragmática (todo texto se encuadra en una situación de comunicación).
- Socializar los resultados de la investigación en diferentes eventos y talleres científicos en la Universidad de Cienfuegos, el Centro Cultural de las Artes Benny Moré, en el municipio de Santa Isabel de las Lajas y otros espacios donde se divulgue su vida y obra.

Bibliografía

Álvarez Álvarez, L. ; Barreto Argilagos, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba, Cuba: Oriente.

Blancafort, H y Tusón, A (1999): *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel.

Casanella Cué, L. (2013b). *Música Popular Bailable Cubana. Letras y Juicos de valor (siglos XVIII-XX)*. La Habana, Cuba: CIDMUC

Casanellas Cué, L. (2004). *En defensa del texto*. Santiago de Cuba, Cuba: Oriente.

Cassany, D. (1997). *Reparar la escritura: didáctica de la corrección de lo escrito*. (5a. ed.). Barcelona: Graó.

Cassany, D. (1999) *La cocina de la escritura*. (7a. ed.). Barcelona: Anagrama.

Cassany, D. (2001). Reflexiones y prácticas didácticas sobre divulgación de la ciencia. En G. Parodi (Ed.), *Lingüística e interdisciplinariedad: desafíos del nuevo milenio* (pp. 355-372). Chile: Universidad Católica de Valparaíso.

Cassany, D. (2003). Aproximación a la lectura crítica: teoría, ejemplos y reflexiones. *Tarbiya*. Madrid: Universidad Autónoma, (332), 113-132. Recuperado de: http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=10424

Cassany, D. (2006). *Tras las líneas*. Barcelona: Anagrama.

Cassany, D. & López, C. (2010). De la universidad al mundo laboral: continuidad y contraste entre las prácticas letradas académicas y profesionales. En G. Parodi Sweis (ed.). *Alfabetización académica y profesional en el siglo XXI: leer y escribir desde las disciplinas*. (pp. 347-374). Chile: Ariel.

Carpentier, A. (1972) .*La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica.

Coz Causse, J. (1975). *Benny Moré, ¡Qué bueno baila usted!*

Chueca Moncayo, F. J., (2003) *La terminología como elemento de cohesión en los textos de especialidad del discurso económico-financiero*. Texto, coherencia y cohesión. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10315&ext=pdf&portal=0>Sebastián

De la Cueva, O. (s/f) .*Manual de gramática española*, (pp. 71-77).Cuba.

Díaz Linares, L. Y. (2016). *Elementos de la música popular en el texto literario-musical de los boleros compuestos por Benny Moré*. (Trabajo de Diploma) Universidad de Cienfuegos, Cienfuegos. Cuba

Eli Rodríguez, V & Gómez García, Z (1989).*Haciendo Música cubana*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.

Feijoo, S. (1986): *El son cubano: poesía general, ciudad de la habana* Editorial letras cubanas, (p29-30).

García Izquierdo, I. (2007). Los géneros y las lenguas de especialidad (I). En E. Alcaraz Varó, *et al. Las lenguas profesionales y académicas*. Barcelona: Ariel.

García Mellado, E. J. (2011). *La evolución del texto literario-musical*.

Garrido Medina, J. (1999). Los actos de habla. Las oraciones imperativas. En: Bosque I. & Demonte V. *Gramática descriptiva de la lengua española*, Vol. 3, pp.3878-3928.

Gili y Gaya, S. (s/f).*Curso superior de sintaxis española*, Novena edición, p. 208.Cuba.

Giro, R. (2009) *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, La Habana, Cuba: Letras Cubanas.

González, J.P. (2008) *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?* Revista Transcultural de Música #12 ISSN: 1697-0101.Instituto de Música Pontificia Universidad Católica de Chile.

Hernández Sampieri, R. (2003). *Metodología de la Investigación*. La Habana, Cuba: Félix Varela

Hernández Sampieri, R. Fernández Collado, L. & Baptista Lucio, L. (2006). *Metodología de la Investigación (cuarta edición)*. México.

Hernández Sampieri, R. Fernández Collado, L. & Baptista Lucio, L. (2010). *Metodología de la Investigación (Quinta.)*. México.

Linares, M. (1970). La Música Popular, La Habana, Instituto Cubano del Libro.

Linares, M. (1974). La Música y el pueblo, La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.

Macker, L. & Peronard, M. (2004). *El lenguaje humano. Léxico fundamental para la iniciación lingüística*. Valparaíso. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: Universitarias de Valparaíso

Madrazo Elizarde, D. (2005). *Análisis de texto en los boleros compuestos por Benny Moré*. (Trabajo der Diploma) Universidad Marta Abreu, Las Villas, Villa Clara. Cuba

Martínez Rodríguez, R (2007) Benny More What a Great Singer: José Martí.

Martínez Rodríguez, R. (2006). Benny Moré ¡Qué bueno canta usted! Ciudad de La Habana.

Orozco, D. (1995): “Échale salsita a la cachimba; algunas reflexiones socioculturales a partir de las letras de la música popular cubana actual”, en La gaceta de Cuba “, 3. (p.6).

Pichardo, E. (1976) .Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas [2da edición].La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

Recordando a Benny More .Su música como homenaje en el XXV Aniversario de su muerte.

Reyes Fortún, J. (2000). Ofrenda Criolla [1ra ed.].La Habana: Arte y Música Ltda.

Swales, J. M. (1981). *Aspects of article introductions*. Birmigan: University of Aston.

Swales, J. M. (1990). *Genre analysis: English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press.

Swales, J. M. (2004). *Research Genres: Explorations and applications*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tagg, P. (2000). Kojak. Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music. Nueva York: The Mass Media Music Scholar’s Press.

Taylor, S.J y Bogdan, R. (2002). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. La Habana, Cuba: Félix Varela.

Van Dijk, T. (2001). Multidisciplinary CDA: A plea for diversity. En R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of critical discourse analysis* (pp. 95-120). London: Sage.

Van Dijk, T. (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.

Van Dijk, T. & Kintsch, W. (1983). *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press.

Van Dijk, T. (1992). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

Van Dijk, T. (1999). *Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

Van Dijk, T. (Comp.) (2000). *El discurso como interacción social: estudios sobre el discurso una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

Van Dijk, T. A. (1999). Context models in discourse processing. In: van Oostendorp, Herre, & Goldman, Susan R. (Eds.), *The construction of mental representations during reading*. (pp. 123-148). Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.

Van Dijk, T. A. (2000). Parliamentary Discourse. In R. Wodak, & T. A.

VanDijk (Eds.), *Racism at the Top. Parliamentary Discourses on Ethnic Issues in Six European States*. (pp. 45-78). Klagenfurt, Austria: Drava Verlag.

Van Dijk, T. A., & Kintsch, W. (1983). *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press.

Anexos 1. Letras de las canciones:

Dolor carabalí –Afro de Benny More 1949

Yo, Carabalí.

Yo, vengo a canta pa' tí.

Pa' que tó' lo negro' porte' felí,
su tambó' .

Coro: Su tambó', su tambó' (bis).

Mi dio', yo no quiero morí.

Mi cuerpo no aguanta el doló.

Mi negra me niega su amó',
po' que yo no pue' tranbajá',
que doló(bis).

Cuanda yo llega a batey
La gente me tá mirando
que mayorá me tá' pegando
que doló (bis)

Estribillo: Que Mayorá' me tá' pegando
mi dio' que doló' (bis)

Coro: Que doló, mi Mayorá! (bis)

Santa Isabel de las Lajas 1955

Coro: Santa Isabel e las Lajas, querida
Sta. Isabel (bis)

Guía: Lajas mi rincón querido
pueblo donde yo nací (bis)

Lajas tengo para tí
éste ,mi cantar sentido
siempre fuiste distinguido
por tus actos tan sinceros .

Tus hijos son caballeros
Y tus mujeres altivas,
por eso grito ;que viva ,
mi Lajas, con sus lajeros ,lajeros!.

Coro: Sta. Isabel... (bis)
Guía: Mi cantar quiero que sea perfumado
porque lleva saludo para las Cuevas,
Guayabal y La Guinea.

Pueblo Nuevo se recrea
viendo que yo soy sincero,
que abro mi pecho entero
igual que mi corazón
al gritar con emoción:
-Orgulloso, soy lajero, tu vé!
Ay mira nena; pero te llevo en mi vida.

Coro: Sta. Isabel.... (bis).

Amor sin fe 1952

Me preguntas mi bien que si te quiero
te lo juro ante Dios que yo te adoro
al darte el corazón te lo di todo
y dudas de mi amor que es tan sincero(bis).

Tienes miedo de mí
no sé por qué
y aunque me quieres
tu amor es sin fe.

Sé que me amas
Y creo en tí
por qué sufrir
si nuestro amor es así
y yo te adoro
Coro: Si tú me quieres , y yo te adoro
Inspiraciones.....

Rumba:

Rumberos de ayer

Qué sentimiento me da
cada vez que yo me acuerdo
de los rumberos famosos.
Qué sentimiento me da!
Oh, Chano!
Murió, Chano Pozo.

La muerte de Andrea Baró,
Malanga, también murió,
cayó Lilón y Pablito,
murió Mulense y René .

Oh, oh, Chano!
Murió Chano Pozo.

Insp: Sin Chano yo no voy má'.

Coro: Sin Chano

Insp: A la rumba yo voy má'.

Coro: Sin Chano....

Tumba ,Tumbador

Tumba, tumbador, tumba la tumba
tumba la tumbadora...

Así le decía Perico
a su hermano Estanislao
que se quedaba dormido
estando el guateque forma'o

Coro:Tumba ,tumbador.

Improvisa...Tumba, tumbador,
tumbador, tumbado

Coro: Tumba, tumbador

Solo...Estanislao quería que se
acabara la fiesta
porque dice que no había mujeres,
ni qué tomar;
y si no quiere bailar ,

que se vaya de la fiesta .

Coro: Tumba, tumbador

Improvisa...Oh, bueno,
tumbadora.

Coro: Tumba, tumbador.

Improvisa...Caballero, cómo no

Coro: Tumba, tumbador.

Improvisa...Si Estanislao no quiere,
que se vaya y que me deje.

Coro: Tumba, tumbador.

De la rumba al chachachá 1955

Ay, ay, ay, ayayai...

¡Qué lío yo me busqué

Con esto de la murumba!!!

Quieren que yo baile rumba,

Y la rumba yo no la sé.

Ay, madre mía, mira como dice
el canto:

Manawe et'ton.

Eso me pasa por ser el número uno
que canto el mambo muy oportuno
una canción ,un bolero ,
un chachachá por el medio
y me llego hasta un son montuno.

Coro...No quiero rumba,
yo quiero chachachá

Improvisa...No vengan con
tantos rumbones

Coro...No quiero rumba,
yo quiero chachachá

Improvisa...Como me gusta en chá,
lo mismo que en guapachá .

Coro...No quiero rumba,
yo quiero chachachá...

Guajira:1956

Cienfuegos

Coro: Cienfuego' es la ciudad
que más me gusta a mí .

Guía: Cuando a Cienfuegos llegué
y esa ciudad quise verla
ya que la llaman "La Perla"
ahora te diré por qué:?

Una Cienfueguera me dijo:
-Moré! .En una tarde de mayo
allá por Pasacaballo
con rumbo hacia Rancho Luna
ella me dio una fortuna ,señores
y en Cienfuegos me quedé ,ya tú lo vé'.

Coro: Cienfuego' es la ciudad

que más me gusta a mí.

Guía :Me gustó ver como baja del monte, La Hanabanilla
y como choca en la orilla mamá ,
de la roca que lo ataja.

Me gustó ver como encaja el Escambray en el llano
Me gusta el Rancho del llano
donde guajiro nació ;pero más me gusto a mí
Cienfuegos por ser cubano ,tú lo vé'

Coro: Cienfuego' es la ciudad
que más me gusta a mí...

Guaracha:1958

Se te cayó el tabaco

Estribillo:

Se te cayó el tabaco,
mi hermano, se te cayó.(bis)

Tú me dijiste
que tú eras tan bueno
que las mujeres
todo te lo daban .
Se te olvidó decirme a mí
que tu tabaco se te apagó .

(Estribillo)

Tú me dijiste
que tu jarrito

comía candela ,
que era muy bueno .
Se te olvido decirme a mí
que la candela te lo quemó.

Estribillo-inspiraciones
Se te cayó el tabaco, se te acabó.

Mambo:1951

Bonito y Sabroso

Pero qué bonito y sabroso
bailan el mambo las mexicanas:
mueven la cintura y los hombros
igualito que las cubanas (bis)

Con el sentido del ritmo
para bailar y gozar ;
cuando bailando veo a una mexicana
si hasta parece que estoy en La Habana ;
no hay que olvidar que México y La Habana
son dos ciudades que son como hermanas,
para reír y cantar.

Pero qué bonito y sabroso
bailan el mambo las mexicanas:
mueven la cintura y los hombros
igualito que las cubanas.

Muchacho, mira cómo yo gozo en La Habana:
mueve la cintura y los hombros
y tú verás ,nené ,cómo yo bailo con las mexicanas ;
mueve la cintura y los hombros.

Muchacho ,mira cómo yo gozo en La Habana;
mueve la cintura y los hombros
y tú verás ,nené ,cómo se goza en La Habana .
Pero que bonito y sabroso
bailan el mambo las mexicanas :
mueven la cintura y los hombros
igualito que las cubanas.

Locas por el Mambo

Quién inventó el mambo que me sofoca
Quién inventó el mambo
Que a las mujeres las vuelve locas.
Quién inventó el mambo que me sofoca
Quién inventó el mambo
Que a las mujeres las vuelve locas.

Quien dice que la conga y la guaracha
pueden ser como el mambo
Que es tan sabroso.

Quién inventó el mambo que me sofoca
Quién inventó el mambo
Que a las mujeres las vuelve locas.

Quién inventó el mambo que me provoca
Quién inventó el mambo
Que a las mujeres las vuelve locas
Que a las mujeres me las sofoca.

Ay quién inventó el mambo que me sofoca
Que a las mujeres las vuelve locas
Que a las mujeres me las sofoca
Que a las mujeres las vuelve locas
Ay mira nena esa cosa loca
Que a las mujeres las vuelve locas
Ay mira mama me las sofoca
Que a las mujeres las vuelve locas.

Quién invento esa cosa loca
Quién invento esa cosa loca
Un chaparrito con cara de foca.

Anexo #2

Guía de análisis de documentos

Objetivo: Verificar la letra de los textos compuestos por Benny Moré y su fecha de creación.

Aspectos a analizar:

1. Autor.
2. Año en que se escribió.
3. Disco al que pertenece.
4. Revisión de estrofas y estribillos.

Anexo #3

Guía de análisis de contenido

Objetivo: Analizar los elementos que distinguen los textos compuestos por Benny Moré.

Categorías de análisis:

- 1- Temática
 - La mujer, su físico, sus movimientos.
 - Las relaciones amorosas.
 - Lugares de Cuba.
 - Personajes y personalidades.

- Ritmos y géneros musicales.
- La crónica de lo cotidiano.
- La cultura religiosa afrocubana.

2- Estructura

- El estribillo
- Forma abierta
- Cantidad de versos
- Estrofas

3- Carácter tropológico

- Elementos reiterativos
- El vocativo
- Doble sentido
- Interjecciones
- La adjetivación

4- Presencia de elementos de la música popular

- Picardía y sensualidad
- Utilización de frases del pueblo
- Lenguaje empleado