

LOS AVATARES DE UN TEMA EN SU PEREGRINACIÓN TRANSGENÉRICA: DE LOUIS ARMSTRONG AL CUARTETO LEO

Leonardo J. Waisman
CONICET (Argentina)
ljwaisman@yahoo.com

Resumen

Una pieza interpretada por el Cuarteto Leo en los años cincuenta es rastreada hasta sus múltiples orígenes: una canción hecha célebre por Louis Armstrong, un poema de un escritor popular colombiano de principios de siglo, un bolero cubano, y una pieza satírica grabada por Bonet de San Pedro en la España franquista. A lo largo de esas encarnaciones se advierte un proceso de cambio en el que cada intérprete adapta el tema a sus gustos, su público y sus condiciones de producción.

Palabras clave: Cuarteto Leo - Bonet de San Pedro - Alberto Villalón - cambio musical.

La historia que quiero contar, bastante enrevesada, tiene tres comienzos distintos: uno, en mi cabeza de adolescente cordobés a principios de los sesenta, otro en el Chicago de la prohibición y los años locos, y un tercero en Palma de Mallorca, en los primeros años del régimen franquista. Si este trabajo fuera un libro de intriga internacional, candidato a la lista de best sellers, sería imprescindible comenzar tres historias paralelas, que llegarían a ponerse mutuamente en contacto recién en el desenlace violento y trágico de la acción, hacia el fin del libro. Como no lo es, y como no hay prioridad lógica para ninguno de estos comienzos, me dejaré llevar por el egoísmo y comenzaré por mí.

Cuando en 1960 mi familia se mudó de una casona en Barrio General Paz a un departamento céntrico, me encontré con que justo frente a mi edificio estaban los estudios de LV2, por entonces “La voz de la libertad” por haber sido tomada por los anti-peronistas antes que ningún otro medio en la sublevación de 1955. LV2 era la catedral del cuarteto: en su modesto auditorio, diariamente, se instalaban los cinco músicos del Cuarteto Leo, y desde allí difundían a los cuatro vientos sus pasodobles, rancheras, foxtrots y valeses, aún bajo el rótulo de “música característica”. Mi formación musical era clásica, y mis predilecciones de la época (como las de todos los chicos “bien”) se centraban en el pop internacional, reservando un lugar algo periférico al folklore de los años del “boom”. En un nicho bien cuidado alimentaba el desprecio hacia el tango, el bolero, y los imitadores nacionales de mis ídolos yanquis, franceses, o italianos. Sin embargo, con alguna frecuencia me cruzaba al frente para escuchar la suave voz de *crooner* de José Sosa Mendieta, acompañada por “el pianito saltarín” de Leonor Marzano, el acordeón de Miguelito Gelfo, el violín de Luis Cabero y el contrabajo del director, Augusto Marzano. Entre todos los temas, que frecuentemente se repetían, me turbaba especialmente uno: “Rasca-yú”. Era de tan mal gusto, y tan falto de lógica que resultaba incomprensible y fascinante.

He aquí la letra del tema:

*Raska-yú, cuando mueras, ¿qué harás tú?
Raska-yú, cuando mueras, ¿qué harás tú?
Tú serás un cadáver, nada más,
Raska-yú, cuando mueras, ¿qué harás tú?*

Oigan la historia que contóme un día	a
el viejo enterrador de la comarca:	b
era un viejo que la suerte impía	a
su rico bien arrebató la parca.	b
Todas las noches iba al cementerio	c
a visitar la tumba de su amada;	d
y la gente murmuraba con misterio:	c
“Es un muerto escapado de la fosa”.	e

Raska-yú, ...

¿Quién es ese Raska-yú, de grotesco nombre? ¿El viejo enterrador, u otra persona a quien se le cuenta la historia? ¿Por qué se lo interroga sobre sus actividades post-mortem, para luego negarle toda posibilidad de vida de ultratumba? ¿Y qué clase de poeta puede haber escrito unos versos en los que se combinan vocabulario y estilo hiper-románticos y artificiosos con defectos de redacción dignos de un escolar (por

ejemplo, los versos 3 y 4 de la primera estrofa)? ¿Por qué la segunda estrofa abandona el clásico esquema de rimas alternadas de la primera?.

Y si incongruente es el poema, más incongruente aún son la música y su ejecución: piano y contrabajo mantienen un rígido acompañamiento “tunga tunga” con melancólicas armonías en modo menor. Violín, acordeón y voz desarrollan, en el estribillo, melodías triádicas descendentes, y en las estrofas, tonadas con resabios de pasodoble (un sabor que ya es anticipado en la introducción frigia, sobre el tetracordio descendente). El violín agrega, en contrapunto o en secciones a solo, figuraciones improvisadas típicas del fox-trot, de derivación jazzística. Como se haría luego habitual en el género del cuarteto, los instrumentos alternan entre un *legato* pegajoso, con abundante *vibrato* en el violín, y un *staccato* nervioso y maquinístico.

La voz canta siempre en *legato*, con una emisión adecuada para bolero o tango, como tratando de comunicar por su mero sonido y su *rubato* la intensidad de los sentimientos y escenas evocados: el lúgubre cementerio, la amada perdida, el espectral amante. La enunciación es curiosamente contradictoria: el nombre “Raška-yú” hace alarde de corrección resaltando la “rrrrr” y la “y” porteñas como muestras de alta cultura, pero descuida la s, sustituyéndola por la plebeya “s aspirada”: “Rrrrahka shú”. Prosigue luego con una recargada y postiza pronunciación de las “s” en “cuando mueras que harás tú”¹.

Un tal cúmulo de improbabilidades, incoherencias y confusión me impulsaron, años más tarde, a buscar sus posibles antecedentes. Gracias a Internet, encontré rápidamente el original de la pieza difundida en Córdoba por el Cuarteto Leo: una grabación del tema hecha en 1943 por Bonet de San Pedro y Los 7 de Palma, que gozó de gran popularidad en España y aún constituye una especie de objeto de culto.² Allí “Raska-yú” figura como tema original de Bonet de San Pedro y Bernardo de Lete. Muchos de los absurdos de la versión que yo conocía se aclararon instantáneamente: se trata de una canción grotesca, de intención claramente humorística. Burdos efectos especiales de terror y unas ridículas voces de ultratumba inician la versión, que luego es cantada y ejecutada en los instrumentos con una liviandad jocosa que aclara suficientemente los propósitos parodísticos que animaron al grupo. Más clara aún es la continuación de la letra en tres estrofas adicionales:

Hizo amistad con muchos esqueletos	f
que salían bailando una sardana	g
y mezclando sus voces de ultratumba	h
con el croado de alguna rana.	g
Los pobrecitos iban mal vestidos	i
con sábanas que <i>ad hoc</i> habían robado,	j
y el guardián se decía con recelo:	k
estos muertos se me han revolucionado.	j

¹ Desafortunadamente, la grabación que se puede obtener comercialmente es posterior a la “época de oro” de la Leo (Cuarteto Leo, 1988). El cantante es Lalo Rivera, incorporado al grupo recién en 1971. Pero, si mis recuerdos son confiables, no hay diferencias sustanciales con las versiones con Sosa Mendieta.

² Por ejemplo, una asociación en favor de los derechos de los espectáculos callejeros, con personería jurídica en Madrid, se llama “Asociación cultural Raska-yú”. En Internet se puede encontrar varios corresponsales de diversos grupos de discusión cuyo seudónimo es “Raskayú” o “Rascayú”.

[Si no es] bastante tétrica la historia	l
los fuegos fatuos se meten en el lío	m
armando con sus luces tenebrosas	n
un cacao de padre y muy señor mío.	m

La intención, entonces, justifica muchos de los absurdos semánticos. Algunos cambios en las primeras estrofas comienzan a remediar algunas de las incoherencias de gramática y versificación:

era un viejo que la suerte impía (<i>al que la suerte impía</i>) su rico bien arrebató la parca.	
Todas las noches iba al cementerio a visitar la tumba de su amada; (<i>de su hermosa;</i>) y la gente murmuraba con misterio: “Es un muerto escapado de la fosa”.	c [x] d c d

En lugar de tres sujetos rivalizando por la titularidad del verbo “arrebató”, ya tenemos sólo dos, y la rima de la segunda estrofa ha sido restituida. La convivencia de españolismos como los elementos de pasodoble (y ahora la sardana, danza catalana) con jazz y foxtrot es una característica distintiva de la estética del conjunto mallorquín. Pero aún nos quedaban algunos interrogantes: la identidad y extravagante nombre del personaje que da su título al tema, el chocante cambio de registro literario y esquema de rimas entre las primeras estrofas y las últimas. Buceando un poco, apareció la fuente del estribillo de la canción. Alrededor de 1930, Sam Theard (de quien ignoro las circunstancias) compuso el tema de blues “You rascal, you”, que escuchamos en una versión de Louis Armstrong de la década del ‘40³:

<i>I'll be glad when you dead, you rascal, you!</i>	¡Me alegraré cuando te mueras, desgraciado!
When you dead in your grave no more women will you crave.	Cuando estés muerto en tu tumba no desearás más mujeres.
I trust you in my home, you wouldn't leave my wife alone.	Te admití en mi casa, no pudiste dejar a mi mujer tranquila.
I fed you since last fall, then you got your ashes hauled.	Te alimenté desde el otoño pasado, después te llevaste tus cenizas (¿?)
You asked my wife to wash your clothes and something else I suppose.	Pediste a mi mujer que lave tu ropa, y supongo que otra cosa.
You know you done me wrong, you done stole my wife and gone.	Sabes que me has hecho un mal, te robaste a mi mujer y escapaste.

³ Traducción del autor. La letra varía de una grabación a otra, y no dispongo de una partitura.

You asked my wife for a meal, and something else you tried to steal.	Le pediste a mi mujer una comida, y le quisiste robar otra cosa.
Please don't let me find you 'cause you'll leave this world behind you.	No dejes que te encuentre, por favor, porque dejarás este mundo atrás.
Ain't no use to run; I done bought a Gatling gun	No vale la pena escaparse; me he comprado una ametralladora.
I'm gonna kill you just for fun; the buzzards gonna have you when I'm done.	Te mataré sólo por placer; cuando termine, serás para los buitres.
You done messed with my wife, and I'm gonna take your life.	Te metiste con mi mujer, yo te voy a quitar la vida.

La canción fue cantada y grabada innumerables veces por algunos de los más célebres intérpretes de blues y jazz: sólo en 1931 aparecieron 11 versiones en disco, entre ellas las de Cab Calloway, Red Nichols y sus 5 peniques, Coot Grant, y la más difundida internacionalmente, de Louis Armstrong⁴. En lo literario, la estructura formal es una variante del blues a la que se suele llamar “Tight like that”⁵: cada estrofa de tres versos incluye un núcleo de pareados más una línea de estribillo. En lo musical, es una típica canción de 16 compases, con 4 frases A-A’-B-A.

Figura 1: estructura formal de las estrofas de *You rascal, you*

<i>melodía</i>	A	A’	B	A’’
<i>armonía</i>	I	I-V	I-I ₇ -IV-(iv)	I-V-I
<i>versos</i>	a	a repetido	b	estribillo
<i>rimas</i>	a		a	X

Vale la pena apuntar que la adaptación española de este *hit* no fue la primera. Ya en 1931 el bluesero Lonnie Johnson había parodiado el tema con su obsceno “Uncle Ned, don’t lose your head”.

Lo que hizo Bonet de San Pedro es sumamente interesante. Tomó la fonética del repetido apóstrofe del estribillo, *you rascal, you*, y la castellanizó en un nombre de fantasía, “Raska-yú”. Tomó el deseo del protagonista de dar muerte a ese “raska-yú”, y entró a preguntarse qué sería de él una vez muerto, en base a una rima de las que se suele improvisar jugando: “raska-yú” con “qué haras tú”. Tomó el tono juguetón con que Armstrong canta el blues (quizás sugerido por la palabra *rascal*, que he traducido como un insulto, pero que se aplica a menudo cariñosamente en el sentido de “pícaro”), y lo transformó en un escenario burlón para lo macabro. Tomó la tríada mayor ascendente de la melodía inicial, y la invirtió, no sólo en dirección, sino en modo, transformándola en un arpeggio menor descendente. Nótese que en el proceso mantuvo intacto el ritmo original, y los silencios característicos del blues al final de cada frase:

⁴ Aparte de éstas, Anónimo, 2005 da cuenta de grabaciones de 38 artistas diferentes entre 1932 y 2002.

⁵ Título de un blues grabado en 1928 por Tampa Red y Georgia Tom. (Richard Middleton, 2003).

Figura 2: frases iniciales de "You Rascal, You" y "Raska-yú"

Theard
I'll be glad when you're dead, you rascal, you!

Bonet
Ras - ca - yú, cuan - do mue - ras, ¿qué ha - rás tú?

Tomó también la estructura de la estrofa de Theard y la aplicó con pocas modificaciones en su estribillo: AA'A'A".⁶ Y lo trató (como se especifica en la etiqueta del disco) como un fox-trot, con improvisaciones jazzísticas del vibráfono, lo que quizás ayude a explicar el idiosincrático tratamiento del violín en la versión del Cuarteto Leo. No resulta extraño que la nueva versión haya sido registrada, no como un arreglo, sino como una canción original –las modificaciones realmente lo justificaban.

Pero, aún con la intervención de Sam Theard y Louis Armstrong nos queda el interrogante acerca del contraste formal y de lenguaje entre las primeras y últimas estrofas de “Raska-yú”. Un poco más de búsqueda, y apareció otra fuente: la canción (o bolero) “Boda negra”, de uno de los próceres de la trova cubana, Alberto Villalón (1882-1955), resultó ser el origen del texto de las primeras dos estrofas, con mínimas modificaciones. En cuanto a la música, Bonet de San Pedro sólo conservó el ritmo de declamación y algunos perfiles melódicos, marcados en la figura.

Figura 3: Primera estrofa, comparación Villalón-Bonet

Villalón
O - ye la his - to - ria que con - ta - ba un dí - a el vie - jo en - te - rra - dor de la co -

Bonet
O - ye la his - to - ria que con - ta - ba un dí - a el vie - jo en - te - rra - dor de la co -

mar - ca: e - ra un a - man - te que por suer - te im - pí - a su dul - ce bien le a - rre - ba - tó la Par - ca.

mar - ca: que e - ra un vie - jo a quien la suerte im - pí - a su dul - ce bien le a - rre - ba - tó la Par - ca.

Villalón fue famoso, entre otras cosas por su producción de lo que se llamó “canciones macabras” (Casanova Oliva, 1999-2002); en su música nos reencontramos con una forma de expresión más cercana a la del vocalista del Cuarteto Leo –aquí se toma absolutamente en serio la tétrica historia, el romántico amor y el lúgubre

⁶ También adoptó la forma de la estrofa inicial de Theard, con dos versos (aunque no pareados), de los cuales el primero constituye el estribillo, y por consiguiente, vuelve a aparecer al final.

escenario. La grabación que escuchamos es de una de las figuras notables de la trova cubana, María Teresa Vera.⁷

En nuestra búsqueda de orígenes, hemos llegado casi al final –pero no totalmente. Éste, o más bien el principio, se sitúa en Colombia, donde el poeta Julio Flórez Roa (1867-1923) incluyó en su libro *Mi retiro y otros poemas*⁸ esta lóbrega historia de necrofilia, con el mismo título que luego tomó la canción: “Boda negra”.

Oye la historia que contóme un día
el viejo enterrador de la comarca:
era un amante a quien por suerte impía
su dulce bien le arrebató la parca.

Todas las noches iba al cementerio
a visitar la tumba de la hermosa;
la gente murmuraba con misterio:
es un muerto escapado de la fosa.

En una horrenda noche hizo pedazos
el mármol de la tumba abandonada,
cavó la tierra... y se llevó en los brazos
el rígido esqueleto de la amada.

Y allá en la oscura habitación sombría,
de un cirio fúnebre a la llama incierta,
dejó a su lado la osamenta fría
y celebró sus bodas con la muerta.

Ató con cintas los desnudos huesos,
el yerto cráneo coronó de flores,
la horrible boca le cubrió de besos
y le contó sonriendo sus amores.

Llevó a la novia al tálamo mullido,
se acostó junto a ella enamorado,
y para siempre se quedó dormido
al esqueleto rígido abrazado.

Julio Flórez aquí resuelve todas las contradicciones que nos molestaban. Rasca-yú, por supuesto, está ausente. El viejo enterrador, innominado, sólo es un adecuado, tétrico narrador para la historia de un amante que termina compartiendo la muerte con su bienamada. La poesía es característica del autor, poeta bohemio y rebelde, rechazado por la academia y predilecto de los cantores populares, a quienes a menudo dio sus

⁷ En la página www.cubarte.cult.cu (consultada 7/7/2005), se hace hincapié sobre la reconocida propensión de la vocalista a cantar “ad libitum” [sic], con variantes que ocasionaban graves problemas al cantante que le hacía una segunda voz. Por esta razón, y por no contar con una partitura original, nuestra transcripción parcial de la canción no resulta muy confiable en cuanto a las intenciones del compositor.

⁸ Aunque en varias páginas de Internet en las que se transcribe este texto y se hace la biografía de Florez aparece este volumen como fuente de “Boda negra”, no he logrado aún establecer los datos de publicación.

versos sin preocuparse por establecer su autoría y derechos. La muerte y el sepulcralismo, el amor melodramático y los desengaños constituyen sus temas favoritos. Un tardío y exuberante romanticismo que hubiera sido anacrónico en Europa, pero que entre las clases populares de Latinoamérica aún encontraba favor hasta mediados de siglo, lo acercan a toda una vena de canciones de sostenido éxito en nuestro continente.

Es interesante analizar la historia que hemos reseñado desde el punto de vista del cambio cultural: tenemos en ella un ejemplo acabado de lo que significa en tiempos recientes una tradición viva. Sin ningún respeto por la “integridad artística” de la obra, cada músico a su turno la incorporó a su repertorio transformándola (en algunos casos hasta lo irreconocible) para que formara parte de su mundo propio –el de su formación, el de sus intereses, el de su aparato de difusión y el de su público.

Comenzamos, por una parte, con una poesía semi-culta, rápidamente folklorizada a través de la canción trovadoresca en el ámbito caribeño. El otro inicio se da en la comunidad negra de los Estados Unidos: una música picaresca, de tradición bluesera, muy cercana al ambiente del jazz de Chicago de los años de la prohibición. Como en tantos procesos de migración modernos, los músicos de Nueva Orleans recién transplantados a la gran urbe solían recibir en sus nuevos hogares a los recién llegados, hasta que éstos pudieran establecerse por sus propios medios. Es ésta la historia que narra “You Rascal, You”: el invitado que abusa de la hospitalidad de su huésped, hasta el extremo de enredarse con su esposa, y quizás escaparse con ella. La espontaneidad del género y su estrecha adecuación al ámbito que lo vio nacer se ve especialmente en el hecho de que no hay dos versiones iguales del texto: cada cantante aporta nuevos dísticos aparentemente improvisados según las normas de una tradición de tipo folklórico. También es interesante como ejemplo de “canción-insulto”, que muestra una agresividad directa y sin disfraces de un hombre a otro –en la música popular en castellano no conozco ejemplos similares, ya que la agresión suele ser más mediada y siempre es heterosexual.⁹ Por último, me gustaría hacer notar la combinación de enojo y gracia, dureza y humor, que me parece típica de la cultura negra, al menos en los Estados Unidos.

Esta rudeza verbal (que uno se imagina convirtiéndose sin dilaciones en violencia física, llegado el caso) y esta tosca llaneza no encontraron eco en el mundo burgués de la España franquista. Bonet de San Pedro, con su voz de *crooner*, sus versiones en inglés o en castellano de los éxitos de Tin Pan Alley, y su adaptación de los recursos del jazz al ámbito hispánico, atraía a un público de clase media con pretensiones de modernidad. Eso sí, como correspondía a la política oficial, incluía también una buena dosis de elementos castizos y tradicionales en combinación con los foráneos y “modernos”. No eran para esa burguesía, decidida a olvidar los horrores de la guerra civil en una cultura escapista, el humor y la rudeza directos de Louis Armstrong, basados en situaciones de la vida real: inteligentemente, Bonet los sustituyó por la burla sarcástica, por la parodia del género de horror –por una sátira intelectualizada y mediatizada por otro producto cultural.

En cuanto a la versión del Cuarteto Leo: seguramente Don Augusto Marzano, al encontrarse con el tema tal cual lo interpretaba Bonet de San Pedro, identificó las estrofas con esa tradición del sentimentalismo criollo de la que hablamos más arriba,

⁹ Preparo un trabajo sobre “El topos del mamarracho en la música popular latinoamericana”, sobre las burlas de hombres a sus mujeres.

descartando el tono satírico del mallorquín como algo inapropiado a tema tan patético. No debe haber sido ajena a tal identificación la coincidencia de melodijos entre las estrofas de Raska-yú y las de “Mis harapos”¹⁰, canción celebratoria de la pobreza bohemia, difundida en los años 40 sobre todo por Antonio Tormo, y que también estaba en el repertorio de La Leo. Ambas compartían un vocabulario artificioso y erudito ajeno a los grupos populares, a los que sin embargo atraían con su ingenua carga sentimental; las similitudes melódicas, que pueden encuadrarse dentro de los diseños comunes del pasodoble, quizás hayan llevado a Marzano a pensar en realzarla con algunas de las características de esta especie, ya que “Mis harapos” también las presenta.

Figura 4:
"Raska-yú" y "Mis harapos": primeros versos



Por ese entonces La Leo tenía su público fundamentalmente en los pequeños pueblos de la pampa gringa cordobesa y santafesina. Allí, y en los barrios periféricos de la ciudad, la modernidad literaria contaba para poco. El prestigio del lenguaje erudito y de los recursos literarios de un romanticismo exacerbado y vetusto estaban plenamente vigentes para hijos de inmigrantes y criollos que veían en ellos los símbolos de una cultura de élite a la que algún día podrían acceder.¹¹ Esto no se tomaba en broma: era el mundo superior al que ellos aspiraban. Raska-yú, un advenedizo nacido negro en Norteamérica, e infiltrado en la canción hispánica como objeto de mofa, se hizo tan respetable como lo había sido su tatarabuelo, el amante necrófilo concebido por Julio Florez.

Allí en el prosaico salón de la radio, con mis trece o catorce años y mi intelectualismo pequeño-burgués, yo me encontraba inerte ante esa canción de tan multiformes peripecias, de significados tan alejados de mi mundo, de resonancias tan variadas. Sólo podía reaccionar con fascinación y curiosidad –una curiosidad que hoy he intentado satisfacer para mí y para ustedes.

¹⁰ Parece ser que la letra fue escrita por Jorge Luque Lobos en 1918, a pesar de que figura en numerosas fuentes como de Alberto Ghirardo.

¹¹ La distancia entre el lenguaje de ambas poesías y las capacidades lingüísticas de su público se evidencia en los numerosos errores de transmisión, notables no sólo en las versiones grabadas sino también en las transcripciones de las letras hechas por oyentes y coleccionistas en páginas de Internet. Por ejemplo, “el helado cierzo a ratos” se transforma en “el helado a ciertos ratos” (Mis harapos); “ad hoc” se convierte en “a Doc”.

Bibliografía

Anónimo.

“You rascal you” [información y letra.]

<http://lyricsplayground.com/alpha/songs/y/yourascalyou.shtml>, consultado junio 2005.

Anónimo.

”La trova cubana”. www.cubarte.cult.cu, consultada 7/7/2005.

Middleton, Richard. 2003- .

“Blues Form”. En *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Nueva York y Londres: Continuum, II: 503-505.

Casanova Oliva, Ana V. “Villalón Morales, Alberto”. 1999-2002.

En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares, 10 vols. Madrid: SGAE, X: 917-18.

Discografía

Armstrong, Louis and His Orchestra

You Rascal, You. 1994. Empress RAJCD 821. Reino Unido.

Bonet de San Pedro y los 7 de Palma.

“Club trébol” (Bonet de S. Pedro) / “Raska-yu”, fox-trot (B. de San Pedro y B. de Lete). 1943. 78 RPM Odeón CR 3192, CR 3193 – Regal C8599. Barcelona. Hay copia en E-Mn, D. C.^a 97/16, además de reediciones varias en CD.

Cuarteto Leo

Cuarteto Leo: 20 grandes éxitos. ©1988. Cassette CBS 580-708. Buenos Aires.

Johnson, Lonnie

Playing with the Strings. 2004. Complete Blues (Snapper Music) SBLUECD 014. Reino Unido.

Vera, María Teresa.

María Teresa Vera, The Cuban Legend. 2002. Edenways-Egrem 2006-2. Cuba