

Intertextualidad en las letras de la timba cubana. Primeros apuntes.

Por: Liliana Casanella Cué

Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana

Filóloga. Investigadora Auxiliar

E-mail: soniafuente@infomed.sld.cu

Resumen:

Uno de los recursos de mayor recurrencia en las letras del cancionero timbero cubano ha sido, sin lugar a dudas, la intertextualidad. Su empleo como herramienta creativa sirvió de vehículo comunicativo entre cultores y público, pues se nutrió de fuentes muy eficaces, a saber: el cancionero infantil universal, la música popular y el lenguaje cotidiano, con lo cual se garantizaba la competencia de los receptores para su decodificación. La Charanga Habanera, NG La Banda y Manolín, el médico de la salsa asumieron de modo particular la inserción de citas, alusiones y parodias en su repertorio, de ahí que esta investigación tenga como fin caracterizar el tratamiento del recurso de marras por parte de estas emblemáticas agrupaciones, las cuales sentaron pautas no solo en lo musical, sino también en este aspecto creativo.

Palabras claves: timba/ intertextualidad/ Cuba

Abstract:

One of the recurrent resources deployed in the lyrics of Cuban timba repertoire has been, without doubt, intertextuality. Its use as a creative tool functioned as a communicative vehicle between musicians and their audience, as timba lyrics fed on very efficient sources such as children's songbooks, popular music and everyday (street) language. Thus, the decodification competence of the receivers (the audience) was fully guaranteed. La Charanga Habanera, NG La Banda and Manolín, "el Médico de la Salsa" (the salsa's physician), assumed in particular the insertion of quotations, references, and parodies in their repertoire, and therefore this research aims at characterizing the uses of intertextuality practices by these emblematic groups, which set not only the musical standards of timba music, but also the creative ones.

Keywords: timba/ intertextuality/ Cuba

Durante los últimos lustros del pasado siglo, cristalizó en Cuba una nueva manifestación de la música popularailable, controvertida en sí misma: la timba. Este modo de hacer representó continuidad y ruptura con respecto a la música precedente, a la vez que sobresalió no solo por el virtuosismo y agresividad musical, sino también por lo polémico de sus textos. En esta última arista, múltiples fueron los recursos que sirvieron a sus cultores para reflejar las contradicciones imperantes en este convulso contexto.

Para entender dicho fenómeno debe recordarse que la década de los 90, época de incuestionable reto para nuestro país en lo económico y lo social, vio reflejado en las obras de la música popularailable el acontecer diario y los cambios que día a día se sucedían en el comportamiento del cubano promedio, en virtud de las nuevas relaciones interpersonales que la realidad iba imponiendo. Conforme se produjeron notables cambios en la escala de valores de muchos, el lenguaje se fue modificando consecuentemente y los elementos discursivos y de comportamiento —antes restringidos a determinados sectores sociales— fueron haciéndose más extensivos a otras capas poblacionales e incluso, asumidos por una buena parte de las agrupaciones del momento, que luchaban por ganar popularidad e identificación con el público que asistía a los grandes bailables populares por esos años. Muchos de estos elementos fueron tomados por los creadores adscritos a la timba para convertirla en una especie de manzana de la discordia, por integrar excelentes interpretaciones musicales y letras harto controvertidas cuyo principal interés era contar experiencias de vida.

Insertados en situación social crítica, los textos funcionaron como catalizador para una catarsis masiva, de ahí que en ellos se reflejaran conflictos colectivos, y se concibieran a partir de referencias bien conocidas por un amplio número de consumidores, seguidores o no de la timba. Para satisfacer tales expectativas se necesitaba de un discurso fácilmente decodificable, más cercano a la oralidad que a lo poético, con elementos novedosos pero coherente con la producción anterior, y por ello la crónica de lo cotidiano, la vida del barrio, las conductas y tipos humanos proliferantes en este contexto desplazaron a las que otrora fueran grandes temáticas de loailable en La mayor de Las Antillas. Anécdotas simples, así como un lenguaje eminentemente popular con cercanías notables a lo marginal en algunas ocasiones, fueron *grosso modo*, otras de las principales particularidades lingüísticas de estas piezas, y también de aquellas que se ubicaron en otras tendencias de lo

bailable por esos años, más próximas a lo sonero y lo salsero¹ aún cuando su dosis de agresividad y lo incisivo del discurso no fuera tan notable (Casanella, 2004: 53-57).

Obviamente serían aquellos recursos que propiciaran lo anterior los de mayor reiteración y entre ellos el uso de la intertextualidad fue una de las herramientas más socorridas, si bien su presencia no es novedosa en el cancioneroailable, pues desde siempre estuvo presente en los más diversos modos. Su empleo en la timba se exacerbó notablemente por estos años en cuanto a intensidad y frecuencia, al punto de convertirse en un rasgo pertinente para la concepción de los textos, pues los creadores e intérpretes encontraron en él un vehículo comunicativo de probada eficacia.

El estado actual de las discusiones teóricas sobre el tema de la intertextualidad ha mostrado, en lo esencial, dos concepciones protagónicas:

[...] el modelo global del postestructuralismo, en el que todo texto aparece como parte de un intertexto universal, que lo condiciona en todos sus aspectos, y modelos estructuralistas o hermenéuticos más precisos, en los cuales el concepto de la intertextualidad es restringido a referencias conscientes, intencionadas o marcadas, entre un texto o grupos de textos presentes. Ambos modelos tienen [...] su respectivo potencial cognoscitivo propio y sus supuestos en materia de teoría del lenguaje, teoría del texto y teoría del conocimiento, pero también son lastrados por sus respectivos problemas de método [...] (Pfister 2004: 43)

De tal modo, otros estudiosos ya intentan un modelo intermedio, que se apoye en los elementos más sólidos y aplicables de una y otra tendencia, tomando en consideración el carácter no excluyente y sí complementario de cada una de ellas en su aplicación práctica. Así, existen diferentes escalas en cuanto a la manifestación de este fenómeno, que se revelan a través de su grado de intencionalidad, marcas identificadoras, así como criterios de selectividad y dialogicidad entre los textos y sus pre-textos correspondientes, proceso en el cual es decisivo el intercambio autor-receptor.

La intertextualidad, acreedora en sí misma de un estudio profundo, es aún tema virgen en la música, área esta que apela por el análisis de sus diversas modalidades, bien necesarias si se toma en consideración su repercusión social. En el ámbito de la creación popularailable, múltiples han sido las maneras en que se ha manifestado, pero sin duda alguna la cita como unidad intertextual de carácter sígnico, ha sido la de mayor recurrencia,

entendiéndose en este caso su aplicación al concepto de cita musical y otros términos relacionados.

Según Heinrich Plett “Una cita repite un segmento derivado de un pre-texto dentro de un texto posterior, en el cual él reemplaza a un segmento-*proprie*.” (Plett 2004: 58) El mismo autor explica que para que esto ocurra debe existir una repetición intertextual o literal; esta repetición corresponde solamente a un segmento o parte del texto anterior, el texto citado no es independiente o suficiente por sí mismo, sino que tiene un carácter derivativo o sustitutivo, fácilmente extirpable. Plett aclara además que, en el caso de las citas poéticas, pueden existir diferentes grados de apropiación, y que por lo general tienen interés evidente en que estas citas sean notadas por el receptor. Todo esto funciona independientemente de la cantidad y distribución de las citas en el nuevo texto, y de que existan o no elementos que las identifiquen, llamados “marcadores”. (Plett 2004: 58-63)

De igual modo, son reconocibles en este cancionero otros tipos de intertextos tales como las alusiones, las parodias y los tópicos, según las siguientes definiciones:²

Alusión: Enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones
(Genette, 1982; citado en Martínez Moreno, Sin fecha).

Parodia: Transformación burlesca de otros textos.

Tópico: Referencia a un género, estilo o tipo de texto o música.

De manera general el recuento de los intertextos localizados evidencia que estos se nutren de tres fuentes principales: el cancionero infantil universal, que aquí pudo aprovecharse como puente de unión generacional, apoyo para la burla y la ironía, amén de atraer al sector poblacional más joven; textos exitosos en el contexto de la música popular de todos los tiempos,ailable o no, cubana o foránea y, en una importante medida, refranes, vocablos y fraseologismos populares, con amplio nivel de lectura, casi siempre extrapolables a situaciones extramusicales comunes a grandes sectores sociales.

Por otra parte, en lo estructural, su localización más frecuente se ubica en los montunos y las improvisaciones de los solistas, aunque también pueden aparecer

ocasionalmente en el cuerpo del número y en menor medida, desde el título o la introducción del tema (“Abusadora”³, de Ricardo Amaray, interpretado por La Charanga Habanera y que remite al merengue dominicano homónimo, o “Romeo y Julieta”⁴, de *Manolín, El Médico de la Salsa* cuyo referente literario es archiconocido). Casi siempre se traslada literalmente el verso o frase utilizado pero también puede reelaborarse o recrearse en dependencia de los presupuestos creativos del autor o del intérprete.

Tres modos bien diferenciados de asumir el recurso pueden constatarse en los repertorios de igual número de agrupaciones emblemáticas del movimiento: La Charanga Habanera, NG La Banda y la orquesta de *Manolín, El Médico de la Salsa*. Las mismas sentaron pautas creativas desde varios puntos de vista que fueron seguidas por el resto de las agrupaciones que proliferaron en el ámbitoailable nacional, aunque en la mayoría de los casos el empleo abusivo de este recurso se debió, a mi juicio, a un bajo nivel de creatividad y la búsqueda *a priori* de mecanismos de eficacia preconcebida.

A mi juicio, el trabajo de sus respectivos líderes autorales: David Calzado, José Luis Cortés *El Tosco* y Manuel González *Manolín*, evidenció una voluntad de estilo en el empleo de los intertextos coherente con su quehacer compositivo y lograron emplearlos con mayor nivel de elaboración y con una evidente poli-isotopía. En los temas de La Charanga y NG las citas o alusiones siempre se relacionan de manera directa con el núcleo anecdótico central, sin embargo, su tratamiento difiere entre sí. Mientras David selecciona las citas que se adecuan a la historia no solo en letra sino en espíritu, para complementar el discurso, *El Tosco* hace gala de su proverbial y sostenida intención paródica y burlesca, contrastada o subrayada por la música propiamente dicha y las características vocales de los intérpretes que asumen cada uno de los segmentos textuales. *Manolín*, por su parte, resume en sus montunos buena parte de la fraseología al uso por los años 90, pero no siempre engarzadas felizmente al cuerpo del texto, de modo que muchos de estas guías o coros lograron su independencia individual y podrían haber sido utilizadas en cualquiera de los temas de su catálogo.

La Charanga usó este recurso como elemento clave en la concepción de “El temba”⁵, obra que resumió desde su óptica particular, el comportamiento de un notable sector poblacional por esos años y que sentaba las bases de una relación amorosa en lo

puramente material. “El temba” gozó de una innegable popularidad pero fue censurada por razones obvias; agudizadas por el hecho de que constituyó una desvalorización de aquellos presupuestos políticos y sociales que en su momento expusiera el texto base, o lo que es lo mismo, el poema “Tengo”, de Nicolás Guillén, el último de los Poetas Nacionales, himno de victoria de los humildes, segregados y desposeídos a la fecha de los sucesos revolucionarios de 1959. Nada más contrario a su verso clave: “Tengo lo que tenía que tener” que lo propugnado alegre y reiterativamente por la tropa charanguera en un cuerpo de estribillos que constituye en sí mismo una joya estructural:

- Coro 1: Búscate un temba que te mantenga
Pa’que tú goces, pa’que tú tengas
- Coro 2: No te equivoques con el temba, temba
Pa’que tú goces, pa’que tú aprendas
- Coro 3: Que pase de los 30 y no llegue a los 50
Eh! Pa’que te dé la cuenta
- Coro 4: Pa’que tú goces, pa’que tú aprendas
- Coro 5: **Pa’que tengas lo que tenías que tener**
- Coro 6: Un papirriqui con guaniquiqui.

La apropiación del núcleo temático del poema guilleneano se produce por negación y se despliega durante el todo el tema, a la vez que mantiene la enumeración como idéntico principio constructivo pero ahora se enfatiza en lo más agudo de la significación social del mensaje, concretamente legible y decodificable en la Cuba del período especial.

Por otra parte, en este catálogo se aprecia la selección de intertextos que se convierten, por su significación, en un importante núcleo semántico, a veces más poderoso que los segmentos originales del texto, por ejemplo, en la pieza de la Charanga Habanera “El Bony está pasmao”⁶ donde los coros que retoman la ranchera “Yo sigo siendo el rey” (“Con dinero y sin dinero/ hago siempre lo que quiero/ y mi palabra es la ley”) y la pieza de Espaldas Mojadas (“Voy cruzando el río/ sabes que te quiero/ no hay mucho dinero/ la he pasado mal, muy mal”) fueron sumamente efectivos de seguro por lo que conscientemente o no evocaron con respecto a la situación económica amén de otras lecturas relacionadas con la migración y la separación familiar. Tales segmentos fueron asumidos por el discurso de forma fluida aunque los marcadores musicales visibilizan las “costuras” textuales e

inclusive, trabajados con las mismas características habituales de los estribillos en estas obras, en este caso, la reducción paulatina de los coros mediante la elipsis.

Generalmente, cuando los cantantes de esta agrupación incorporan las citas a sus improvisaciones realizan modificaciones sintácticas, personalizando y ajustando el enunciado a su exposición, pero siempre son reconocibles los pre-textos o textos originales. Así, cuando Michel Maza inspira en “Lola, Lola”⁷ “yo te prefiero compartida/ que borrarte de mi vida/ no me queda otra salida” es más que claro que retoma “la prefiero compartida/ antes que vaciar mi vida” de “El breve espacio en que no estás”, de Pablo Milanés.

Es decir, la regularidad en el quehacer de La Charanga es el empleo de la alusión, o sea, la búsqueda de una inserción natural de las citas en el discurso propio, con marcadores o no, que pueden estar presentados por frases específicas, el coro o el solista, o simplemente por el apoyo musical, siempre en consonancia con la intención de la pieza que interpreta la agrupación.

En el caso de NG La Banda, aunque se trabaja de forma similar en cuanto a la personalización de las citas asumidas, los intertextos casi siempre se utilizan con un alto nivel creativo y su particularidad radica en el empleo reiterado de la parodia, pues su función es sostener la intención burlesca de los textos así como para identificar la atmósfera o el ambiente que se recrea en las obras. Así sucede en piezas como “El saxofón”⁸, que remite al “Unicornio” de Silvio Rodríguez, no solo en la letra, sino también en algún pasaje de la música.

El saxofón

Unicornio

Mi saxofón
Se me perdió
No sé por qué

Mi unicornio azul ayer se me perdió
pastando lo dejé y desapareció
cualquier información bien la voy a pagar
las flores que dejó, no me han querido hablar

Linda melodía
Tocaba en la noche
Y en la mañana
Quien lo encuentre
lo voy a compensar.

Mi unicornio azul ayer se me perdió
no sé si se me fue, no sé si se extravió
y yo no tengo más que un unicornio azul
Si alguien sabe de él, le ruego información
cien mil o un millón yo pagaré...

Mi saxofón
Se me perdió
Me descuidé

Mi unicornio azul
se me ha perdido ayer
se fue...

Desapareció
 Y más nunca he vuelto a encontrarlo
 Yo no sé quien pueda tocarlo
 Su sonido es mío y de nadie más

Guía:
 Oye ese saxofón era mío
 Devuélvanmelo
 Ay, Dios

Coro:
 Al que coja con mi saxofón
 Ay ayayay
 Ay Dios

Guía:
 El saxofón
 estuvo conmigo en el malecón

Coro:
 Al que coja con mi saxofón
 Ay ayayay
 Ay Dios

Guía:
 Y de pronto se lo llevaron

.....
 Guía:
 En un motor
 Al que coja con mi saxo
 Le aseguro que lo agarro yo
 Y lo mato!!!

.....
 Guía:
 Mi saxofón señores
 Ayer se me perdió
 Quién se lo robó

.....

En las piezas que interpreta NG se produce una combinación de estilos vocales parlados y cantados, determinada por el sello individual del cantante. Mientras en *El Tosco* se hace más evidente la impronta rapera, del resto de los cantantes⁹ se explotan otras cualidades, como el estilo lírico de *Coco Freeman*, más sonera en *Tony Calá*, y más timberas en *Jenny*, *Mónica* y *Mena* –este último de factura más irregular-, por solo caracterizar a los más significativos. Las características líder vocal seleccionado para determinadas interpretaciones son subrayadas por la música con lo cual la intención burlesca se agudiza. Así se manifiesta en el tema “Bombero”¹⁰ en el cual la timba se

Mi unicornio y yo hicimos amistad
 un poco con amor, un poco con verdad
 con su cuerno de añil pescaba una canción
 saberla compartir era su vocación.

Mi unicornio azul ayer se me perdió
 y puede parecer acaso una obsesión
 pero no tengo más que un unicornio azul
 Y aunque tuviera dos yo solo quiero aquel
 cien mil o un millón yo pagaré...

Mi unicornio azul
 se me ha perdido ayer
 se fue...

intercepta fuertemente con el merengue y se construye todo un montaje de parodias (González y Casanella 2005: 16).

Al ánimo, al ánimo el fuego se prendió Al ánimo, al ánimo el bombero lo apagó.	Cancionero infantil universal
Noelia Hay fuego en la casa ‘e Noelia cerca del Coppelia.	Cancionística popular internacional “Noelia”, Nino Bravo
Que se encendió la cocina Con esa gallina vieja.	Músicaailable cubana “Que le den candela”, Los Van Van
La dona ‘e mobile Cogió candela.	Repertorio operístico universal “La donna e mobile”
Donde fuego hubo Cenizas quedan.	Refranero popular
Muchacha quién te mandó A encender la candela.	Músicaailable cubana “La merenguera”, orquesta Aliamén

De igual manera en las piezas se aprovecha la deformación del vocabulario, la parodia a otros idiomas, también en función de la anécdota y en busca de la comicidad. En estos casos se aprecian alusiones de carácter prosódico, fonético, grafémico y dialectal, entre otros.

“Merengue español”¹¹

Tú sabes que te quise
Y te seguiré quisiendo
El amor que yo te tuve
Y te lo seguiré tuviendo.

“Africano”¹²

Coro 3: Alele ole, alele ole
Lungu sungu sungu lungu
Alen toto culundun.

Desafortunadamente, no fueron la recontextualización ni la reelaboración las tónicas predominantes en la apropiación de este recurso. Para algunos, este medio expresivo se

convirtió en un mecanismo que suplía la evidente falta de talento creativo y, en buena parte de los casos se evidencia un mero trasplante de frases de un texto musical a otro que, en ocasiones, ni siquiera guardan correspondencia con la historia del nuevo tema. En este sentido, quizás sea *Manolín, el Médico de la Salsa*, uno de los ejemplos más evidentes, pues su estilo compositivo tuvo como fin supremo conseguir el éxito a toda costa y para ello estructuró sus piezas a partir de frases extremadamente populares o provenientes de obras ya (re)conocidas por el público, tal como puede apreciarse en el tema “Me pasé de copas”¹³ que incluye, entre otros, los siguientes intertextos a manera de *collage* o almacén de citas:

Para el llanto que
Que no fue para tanto..... (Charanga Habanera)

La suerte es loca
Y a cualquiera le toca..... (refrán popular)

Lo que te has perdido
La noche de anoche..... (“De lo que te has perdido”, de Wilfredo Rosabal)

Anoche me boté de sala’o..... (frase popular)

Y yo no estaba en na’..... (frase popular)

Ahora bien, la abrumadora presencia de esta variante en la selección de los intertextos (al margen de su eficacia) remite indubitablemente al notable proceso de toma y daca que se produjo entre los textos de la música popular y el habla común por estos años y que implica el empleo de fraseologismos, vocablos o expresiones cotidianos y familiares en la creación de obras musicales y viceversa. Existen innumerables ejemplos al respecto, tales como “No es fácil” (Van Van), “Me erizo y no llego al piso” (Charanga habanera) y “hay que estar arriba de la bola” (*Manolín, el médico de la salsa*), integran un extenso inventario que abarca las más diversas épocas y manifestaciones musicales. Y más aún, muchas de estas expresiones se repiten actualmente en la cotidianidad y pierden, en varios casos, su tendencia marginalesca al socializarse. (González y Casanella 2002: 7) De este modo

“Yuya la de la patrulla” dio nombre a los autos policiales en Cuba y “di tú”, frase escuchada por David Calzado a las bailarinas del Cabaret Tropicana, ya forma parte indisoluble del discurso de los vocalistas de su agrupación y se ha hecho de uso habitual, del mismo modo que en la religión palo-monte *manana* significa “sentimiento” para cierto sector poblacional pero también para los músicos; y *seguir piango piango*, quiere decir ir despacio, con rectitud. Del repertorio de NG la Banda han quedado frases que evidencian esta interacción, en expresiones como “estar sogá”, “estar en talla”, “estar en frecuencia”, “ser una bruja”, entre otras.

En el caso que nos ocupa se confirman los criterios de Lourdes Barrera, quien plantea que:

La intertextualidad exoliteraria es una de las fuentes más ricas de intertextos en la literatura. La memoria colectiva se incrusta en el tejido literario. La inclusión de refranes, frases hechas de la tradición popular, canciones de moda, eslóganes televisivos, consignas políticas, textos periodísticos, científicos, etc., se inscriben dentro de dos campos: el oral y el escrito, que provienen de la oralidad o bien de manifestaciones verbales ajenas al texto artístico. Los refranes y frases hechas pretenden unir “lo ya cristalizado en la lengua común con la creación personal”, para hacer del texto, una vez más, el espacio que permitan que la “*langue* vuelva a funcionar como *parole*”. Del mismo modo, la recontextualización opera y no es exclusivo que el método opere a través de la mera inserción del subtexto en el Texto B, es también dicho fragmento del texto original revalorado y puede ser modificado de nueva cuenta, a través de los cuatro mecanismos de operación lógica de la retórica. En este caso dichos registros no pertenecen a la memoria individual que el lector culto podrá descifrar después de la indagación filológica, sino que parte de una memoria colectiva perteneciente a un código común entre miembros del grupo, el lector podrá involucrarse con mayor facilidad en el proceso de recreación textual e identificación del intertexto (Barrera, sin fecha).

Por ello, es que fue este recurso uno de los ganchos más buscados por compositores y líderes vocales de la timba, pues la posibilidad de extrapolar los estribillos a contextos totalmente extramusicales —y viceversa— se convirtió en una suerte de garantía para el éxito de determinados temas y agrupaciones. Corear fragmentos de piezas ya conocidas y reiterar una y otra vez frases del argot popular con su apoyo gestual acompañante, adelantaba un notable por ciento en la aceptación y asimilación del público, incluido aquel que la consumía de manera indirecta o que no la seguía musicalmente.

Los marcadores explícitos —en el caso de la interpretación de la música popular— no necesariamente ponen de manifiesto las costuras entre texto y pre-texto. Pueden indicarse de una manera directa mediante un verbo performativo a la manera de: “y dice”, “como

dice...” que suelen ser los más frecuentes, o simplemente señalados por pausas o cambios bien definidos en la música. En temas como “La fórmula”¹⁴ de Isaac Delgado, el empleo del recurso se asume como una suerte de inventario, previa identificación de los referentes en el nuevo texto, que en este ejemplo remiten (en ocasiones también en lo musical) a compositores, directores de orquesta y piezas musicales, entre otras alusiones y citas.

Texto de Isaac Delgado	Pre-texto
Coro: Tengo una fórmula Que sé que no fallará Un poquito de to'el mundo Y un poco del más allá.	
Me fui a casa de Formell Director de Los Van Van Y me ha prestado la llave Pa' ponerme a componer. Después fui donde Adalberto A encontrarme con su son Y me dio la melodía de madrugada	Juan Formell Adalberto Álvarez “Son de la madrugada”
Coro También fui hasta Manzanillo Buscando a <i>Pachi</i> Naranjo Me fui hasta el Parque Central Y allí mismo lo encontré Me dio un abrazo y me trajo La fórmula original “A la hora que me llamen voy”	Director de la Original de Manzanillo orquesta Original de Manzanillo “A la hora que me llamen voy”
Al poco rato Fabré Apareció con Roberto Para pasarle la mano Y cantar un estribillo Y se puso a improvisar Y hasta tiró su pasillo “Quien ha visto por ahí mi sombrero de yarey”	Cándido Fabré, cantante de la Original... “Deja que Roberto te toque” “Mi sombrero de yarey”

De este modo resulta indispensable la comunión de códigos entre el emisor y el receptor para lograr el funcionamiento de este recurso. Es por ello que la generalidad de las alusiones contextuales en dicha música (vistas como hipertexto) son efectivas en un

entorno y momento determinado, su carácter local —en este sentido— afecta su funcionalidad cuando tales requerimientos no se cumplen, por ejemplo ante un público extranjero (aún hispanohablante), o una época lo suficientemente lejana para que se pierdan los referentes de forma inmediata a nivel lexical y temático, lo cual —aventuro— pudiera conspirar contra su trascendencia futura. De este modo obras como “Picadillo de soya”¹⁵, de NG La Banda y “Yuya la de la patrulla”¹⁶ de La Charanga Habanera, necesitarían demasiadas explicaciones para un receptor poco competente por desconocedor de las circunstancias en que fueron creadas. Sin embargo, es precisamente este valor testimonial el que catapultó la timba a planos protagónicos de popularidad durante su período de efervescencia y convirtió a varios de sus creadores en verdaderos cronistas de lo cotidiano, superando a compositores que ya tenían una tradición en este sentido como es el caso de Juan Formell.

Es también notorio que la timba configuró determinados esquemas textuales en cuanto al uso y organización de frases, motivos y estructuras, convertidas en tópicos al migrar a otros cancioneros musicales cultivados en la Isla y clasificar ya como lugares comunes apreciables en el rap y el reguetón, géneros con los cuales la timba ha interactuado con frecuencia e intensidad.

Sirva como ejemplo de lo anterior la recreación que hiciera el afamado grupo de hip-hop Orishas en el tema “1999”¹⁷, remedo del modo expresivo de La Charanga Habanera; desde lo estructural, con el ataque inicial por el coro, el léxico del cuerpo central del texto así como la concepción de los estribillos centrales, deudores del más puro lenguaje timbero y que también acoge fraseologismos del barrio que acentúan el espíritu agresivo que marcó la timba con apoyo de sus innegables vínculos con el rap.

A mí tú no me engañas
Yo soy maña de magaña
Me extraña que siendo araña
De la pared tú te caigas

Puede afirmarse que la intertextualidad, aún cuando su uso pueda haber sido intuitivo en la mayor parte de los casos, constituye una piedra angular en la construcción de los textos de la timba, para contribuir a la conformación de un discurso cuya perspectiva es más oral que literaria por lo que remite constantemente a variados elementos conocidos: el

desempeño de los instrumentos; músicos determinados; citas reconocidas de texto y música, el contexto sociocultural y económico, en un criterio dialógico permanente desde diferentes ángulos y premisas.

Para sus cultores no siempre es importante delimitar los marcadores, más bien se ha creado una convención de frases hechas que indican —en ocasiones— la introducción del préstamo textual, subrayados o no por la música que los soporta. Por otra parte, muchos de los conflictos generados por la (in)comprensión de los textos timberos se produce por una lectura lineal de las citas, parodias o alusiones, que desestima el espíritu integral o la voluntad de estilo de la voz autoral, lo cual depende de la perspicacia o nivel de competencia del receptor. Sin embargo pocos cultores se proponen una poli-isotopía de su texto y solo en la reiteración de la escucha (o lectura) atenta del mismo fuera del contexto del audible, puede encontrarse la clave para su decodificación.

En este sentido Wolfgang Iser utiliza un término muy útil para el estudio de la intertextualidad: el de "repertorio", es decir, la realidad extraestética que proporciona previamente al lector un saber determinado: las convenciones, normas, tradiciones, contexto socio-cultural, valores de la época y hábitos de percepción que permiten la decodificación del texto (Iser, 1987; citado en Martínez Moreno, Sin fecha).

Con ello el cancionero de la timba y esta manifestación musical en sí misma se reafirman como un tipo de discurso plenamente conveniado, que entrega lo que el receptor espera y comprende, sin mayores aspiraciones de complejidad, pues precisamente en la garantía de esa competencia radica su éxito y razón de ser, inclusive en el caso donde la pluralidad de lecturas se hace manifiesta. El autor sabe (o presume por el contexto) a qué otros códigos se remitirá el público, consumidor consciente e inconsciente de este producto, pues es sabido que

Los objetos socioculturales son entidades convencionalmente aceptadas, que poseen aspectos sobresalientes de la vida en una comunidad lingüística dada y, que, a menudo, reflejan sus creencias más comunes. Las prácticas sociotextuales son, en cambio, conjuntos de convenciones retóricas que rigen los géneros y discursos. Por su parte, los textos obligan a los usuarios del lenguaje a centrarse en un propósito retórico determinado. Los géneros reflejan la manera en que las expresiones lingüísticas sirven en forma convencional para una ocasión social particular. Los discursos comprenden la forma en que las actitudes se expresan, en donde el lenguaje llega a ser, por convención, el vocero de las instituciones sociales. (Marinkovich y Benítez 2000: 117-28)

Múltiples son los aspectos que aguardan aún por estudios profundos y teóricos. La música popular se enriquece o estanca en dependencia de las circunstancias contextuales en que se desarrollan los diversos géneros y el talento de sus creadores e intérpretes, ya sea con su propio discurso o con palabras ya dichas. Sirvan entonces estos criterios como preámbulo para comprender un poco más, desde la lengua, estos fenómenos.

Bibliografía:

Barrera, Lourdes V. Sin fecha. "Intertextualidad: Construcción Polifónica, Dialogismo". <http://lbarrera.bol.ucla.edu/intertextualidad.htm> [consultado 3 febrero 2006]

Casanella Cué, Liliana. 2004. *En defensa del texto*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Genette, Gerard. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.

González Bello, Neris y Liliana Casanella Cué. 2002. "La timba cubana, un intergénero contemporáneo". *Clave* (1): 2-9.

_____. 2005. "El merengue en la música popular contemporánea cubana. Fusión y permanencia". Inédito. Ponencia presentada en el Primer Congreso Música e Identidad, Santo Domingo.

_____. 2002. "Entramado y sortilegios de NG La Banda". Inédito. Ciudad de La Habana.

Iser, Wolfgang. 1987. *El acto de leer*, Madrid: Taurus.

Marinkovich, Juana y Benítez, Ricardo. 2000. "Aproximaciones al análisis intertextual del discurso científico". *Signos* 33 (48):117-128.

<http://www.revistasignos.cl/articulos.php?idr=29&num=48&year=2000&volum=33> [consultado 21 Enero 2006].

Martínez Moreno, Carlos. Sin fecha. "Concepto de intertextualidad". <http://www.cmmoreno.net/definiciones.htm> [consultado 3 febrero 2006].

Pfister, Manfred. 2004. "Concepciones de la intertextualidad". En *Intertextualität I; La teoría de la intertextualidad en Alemania*, ed. Desiderio Navarro, 25-49. La Habana: Casa de Las Américas, UNEAC.

Plett, Heinrich. 2004. "Intertextualidades". En *Intertextualität I; La teoría de la intertextualidad en Alemania*, ed. Desiderio Navarro, 50-84. La Habana: Casa de Las Américas, UNEAC.

¹ Algunos especialistas han llamado este modo de hacer timba frontera, pues si bien no la asumen totalmente, sí incorporan varios de sus rasgos definitorios en algunas piezas. Véase al respecto el catálogo de los 90 de agrupaciones como Los Van Van, Issac Delgado y Adalberto Álvarez y su Son.

² En casos como la parodia, los autores no siempre coinciden, y existen criterios diferentes en cuanto a su definición relacionados con lo musical y lo textual.

³ CD Soy cubano, soy popular, EGREM, 2003.

⁴ CD *De buena fe*, 1997.

⁵ CD *Pa' que se entere La Habana*, Magic Music, 1996.

⁶ CD *Soy cubano, soy popular*, EGREM, 2003

⁷ CD *Tremendo delirio*, Universal, 1997.

⁸ CD *La que manda*, Ahí Namá, 1994.

⁹ Aquí se hace referencia indistintamente a vocalistas que han engrosado la nómina de NG en diferentes épocas.

¹⁰ CD Promocional.

¹¹ CD *En cuerpo y alma*, 1997.

¹² CD Promocional.

¹³ CD *Para mi gente*, 1995.

¹⁴ CD *Malecón*, Bis Music, 2000.

¹⁵ CD *La bruja*, 1994.

¹⁶ CD *Pa' que se entere La Habana*, Magic Music, 1996.

¹⁷ CD *Orishas. A lo cubano*. Emi Music, 1999.