

- Pacini Hernández, D. (1991). “La lucha sonora”: Dominican Popular Music in the Post Trujillo Era. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 12(2), 105-123.
- Penenrey, J. (2014). *Carnaval en Sodoma* de Pedro Antonio Valdez: retratos y vestiduras travestis. *Perífrasis*, 5(10), 77-93.
- Robinson, N. (2006). Women’s Political Participation in the Dominican Republic: The Case of the Mirabals sisters. *Caribbean Quarterly*, 52(2/3), 172-183.
- Valdez, P. (2000). *Bachata del ángel caído*. San Juan: Editorial Isla Negra.
- Valdez, P. (2012). Pedro, el musical. En Medar Serrata (Ed.), *El sonido de la música en la narrativa dominicana. Ensayos sobre identidad, nación y performance* (pp.311-316). Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños.

## El cancionero cubano entre lo letrado y lo popular:

“La cleptómana” de  
Acosta y Luna frente a  
“La cocainómana” de  
Matamoros

## The Cuban Songbook Between the Literate and the Popular:

“La cleptómana” by Acosta  
and Luna Compared to  
“La cocainómana”  
by Matamoros

**Jorge Febles\***

University of North Florida, Estados Unidos

DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.4>

\* Doctor en Literatura Hispanoamericana, Universidad de Iowa, Estados Unidos. Docente en el Department of Languages, Literatures and Cultures, University of North Florida. Correo electrónico: j.febles.58143@unf.edu



Recibido: 23 de junio de 2015 \* Aprobado: 29 de septiembre de 2015

**Cómo citar este artículo:** Caballero, A. & Díaz, E. (2016). El culto a la palabra y la representación del lenguaje del bar en Bachata del ángel caído: narrativa maestra de la República Dominicana en el Postrujillato. *Cuadernos de Literatura*, (23), 39-58. DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.3>

## Resumen

En este estudio se propone en esencia que "La cocainómana," son guapachoso compuesto por Miguel Matamoros para su conocido Trío a principios de 1930, se inspira cuando menos parcialmente en "La cleptómana," canción romántica de Manuel Luna, la cual respeta íntegramente el soneto del mismo título dado a conocer por Agustín Acosta en su poemario *A la* (1915). "La cleptómana," pieza clave de la vieja y la nueva trova cubanas, refleja el convencional prurito misógino de índole romántico-modernista fundamentado en la ladrona de corazones. Se arguye que ese componente del cancionero cubano responde más bien, al menos en un comienzo, a las elegantes consideraciones de la clase letrada, no obstante el origen popular de muchos de sus intérpretes y hasta compositores. Para llegar a esa conclusión, el ensayo se apoya en las ideas de musicólogos como Frances Aparicio, Alejo Carpentier, Ned Sublette, Tony Évora, Cristóbal Díaz Ayala, Robin Moore y demás, así como en nociones expuestas por Bajtín, Frances Aparicio, Raphael Dalleo y Ángel Rama.

## Palabras clave

Poema-canción, Bolero, Son, Archivo popular, Performance.

## Abstract

This study claims that "La cocainómana," a son composed by Miguel Matamoros for his trio in the early 1930s, is inspired at least partly on "La cleptómana," a romantic song by Manuel Luna, which in turn, imitates Agustín Acosta's eponymous sonnet included in his book of poems *A la* (1915). "La cleptómana," a key song of the new and old Cuban ballads, reflect the misogynous romantic-modernist conventional pruritus based on the thief of hearts. I argue that this element of the Cuban songbook is the result of the elegant considerations of intellectuals despite the popular origin of many of the players and songwriters. To reach this conclusion, this paper draws on the ideas of music lover such as Frances Aparicio, Alejo Carpentier, Ned Sublette, Tony Evora, Cristobal Diaz Ayala, Robin Moore, as well as the theories developed by Bajtín, Frances Aparicio, Raphael Dalleo and Angel Rama.

## Keywords

Poem-song, Ballad, Son, Popular archive, Performance.

Según dice mi papá  
allá por el año uno  
se cantaba el son montuno  
y nadie sabía leer.

Reynaldo Hierrezuelo, "No hace falta papel"

Durante las primeras décadas del siglo XX, se popularizaron en Cuba dos variantes musicales que, de algún modo, habrán de caracterizar la música cubana hasta el presente. Me refiero, por supuesto, a la canción amorosa de corte romántico-modernista que daría pie al bolero, y el son que se apoderó de La Habana en los años veinte, esparciéndose desde allí por toda la isla e inclusive rebasando sus fronteras. Conforme hacen constar Tony Évora (1997), Cristóbal Díaz Ayala (1981, 2012), Ned Sublette (2004), Robin Moore (1997) y otros, la primera variante se propagó en las voces de cantantes, mayormente de extracción popular, que recorrían el territorio nacional cual juglares del medioevo hasta anclarse en la capital. Évora (1997) aclara al respecto que así surgió "la canción trovadoresca identificada por el individuo que deambula cantando versos de su inspiración o de otros, acompañado de su guitarra y que orgullosamente se autodenominó trovador" (p.256). Entre estos "bohémios trashumantes" (*Música cubana*, p.93) —la descripción pertenece a Díaz Ayala, 1981—, encarnados metonímicamente por la protofigura de Sindo Garay, figuraron Manuel Corona, autor de la impar "Longina", Alberto Villalón, Rosendo Ruiz, Manuel Luna y Oscar Hernández para mencionar unos pocos.

El auge aparentemente sempiterno del bolero garantizó de alguna forma la larga vida de la moda sentimental trovadoresca, sustentada explícitamente por este toda vez que los textos vinculados a ambas formas devenían parte indeleble del cancionero nacional. Ya en las primeras décadas del siglo XX compositores con escuela o sin ella como Gonzalo Roig (cuya "Quiéreme mucho" data de 1911), Jorge Anckermann, Ernestina Lecuona, Graciano Gómez (valiéndose de los versos de Gustavo Sánchez Galarraga), Salvador Adams, Rafael Gómez Mayea, Oscar Hernández (quien musicalizó "Ella y yo", canción basada en versos del poeta Urrico Ablanado y reconocida por la declaración inicial "En el sendero de mi vida triste hallé una flor..."), Eusebio Delfín, Nilo Menéndez (quien dio a luz "Aquellos ojos verdes", siendo la letra de Adolfo Utrera) y hasta Ernesto Lecuona (Évora, 1997, pp.265-66) trabajaron con arte el bolero, explorando la *finura* amorosa latente en el tono y el léxico romántico-modernistas. No obstante, cabe aseverar con cierta ironía que, en la misma época, esas idílicas o quejumbrosas

tonadas concebidas y musicalizadas con esmero cuasiclásico o hasta elitista se agarran la mano en prueba de pulso con el son juguetón, libidinoso, intrínsecamente popular y variopinto (por el vario, y por el pinto) que le hace una suerte de contrapunto carnavalesco.

Pese a la variedad étnica y la extracción social de muchos de sus intérpretes, la moda sentimental se hace agradable a la burguesía criolla y hasta a las clases privilegiadas. Estas perciben retratadas a sus mujeres entre tantas cinturas de avispa, ojos azules, pies pequeños, bocas de guinda, tersas teces morenas, todas descritas con delicada galantería hasta cuando el sujeto de la letra era una marquesa Eulalia isleña o cualquier pérfida Salomé sometida a la misoginia retórica que, con frecuencia, se advierte en el trasfondo de la canción trovadoresca o del bolero. El "son retozón", por el contrario, sufrió diverso destino en sus comienzos por suponerse producto *bárbaro* de las clases bajas, es decir, de los afro-cubanos. Robin Moore (1997) ha señalado que, en la década de 1910 a 1920, la popularidad de los sones entre la gente humilde alarmó a los devotos de lo que él denomina música europea. Observa:

Conservatory-trained composers and critics characterized the period that gave rise to commercial *son* as one of "degeneracy" in which middle-class traditions were increasingly "tainted" by those of the street. As late as 1928, figures such as Eduardo Sanchez de Fuentes denounced urban *son* as a genre of African rather than Cuban origin, one representing "un salto atras" ... for the Cuban nation. He and others called for the suppression of musical activity by black street bands, claiming that their efforts were contributing to an overall decline in the quality of Cuban culture. (pp. 95-96)

Pero el son pudo más: se impuso a los pruritos de *la gente bien* y hasta de la oligarquía imperante. En efecto, Moore alude detalladamente a las *encerronas* organizadas durante los gobiernos de José Miguel Gómez, Gerardo Machado y otros, orgías de índole exclusiva amenizadas por conjuntos de son (p.100). Évora (1997), a su vez, sostiene que

en 1923 varios jóvenes de la alta burguesía criolla acordaron introducir al Sexteto Habanero en salones donde solo tocaban músicos muy bien vestidos ... ; a partir de entonces se entronizó la costumbre de tocar de cuello, corbata y chaleco.... Pasada esta prueba de fuego los prejuicios contra el son comenzaron

a desaparecer y la prensa y después la radio lo acogieron con admiración. (p. 279)

Lo cierto es que durante la década de 1920 a 1930, el son toma por asalto La Habana primero y la isla toda después en virtud de su difusión radial.

Tras contextualizar su índole yuxtapositiva, me remito al asunto que pretendo dilucidar. Este estriba en cotejar dos textos lírico-musicales que, a mi parecer, reflejan de manera pintoresca, pero no de suyo menos elocuente, el pulso tanto sonoro como retórico entre la canción romántico-modernista y el son que repetidas veces la humilla o descompone con libertino virtuosismo carnavalesco. Pretendo enfrentar dos actitudes evidentes en sendas composiciones. Una pone de manifiesto lo que Bajtín (1984) define como el aspecto negativo de la percepción romántica: su idealismo, su falsa apreciación del papel y las limitaciones de la subjetividad de la conciencia (p.125). Apoyándose en el lenguaje de la plaza pública, la otra contradice el modelo por medio del realismo grotesco (Bajtín, 1984, p.161), yuxtaponiendo a la seriedad idealista la risa provocada por imágenes tanto orales como meramente sonoras, las cuales apuntan a la muerte de lo caduco y al nacimiento de lo novedoso (Bajtín, 1984, p.149). Con ese objeto, me detendré específicamente en dos conocidas canciones: "La cleptómana" de Manuel Luna, que lleva letra de Agustín Acosta, y "La cocainómana" de Miguel Matamoros, dada a conocer en 1934 por el memorable Trío.

En la canción trovadoresca de corte romántico-modernista, la letra, sin duda, adquiere tanta importancia como la música. "La cleptómana" es ejemplo fehaciente de ello, pues se basa en un soneto por alejandrinos incluido por el poeta matancero Agustín Acosta en *Ala*, colección que vio la luz en 1915 y se reprodujo luego en la edición de sus *Sus mejores poesías* editada, colección por la que se cita. Helo aquí:

Era una cleptómana de bellas fruslerías.  
Robaba por un goce de estética emoción...  
Linda facinerosa de cuyas fechorías  
jamás supo el severo juzgado de instrucción...

La sorprendí una tarde en un comercio antiguo,  
hurtando un caprichoso frasquito de cristal  
que tuvo esencias raras... En su mirar ambiguo  
relampagueó un oculto destello de ideal...

Se hizo mi camarada para cosas secretas  
–cosas que solo saben mujeres y poetas...;  
pero llegó a tal punto su indómita afición,  
  
que perturbó la calma de mis serenos días...  
Era una cleptómana de bellas fruslerías  
¡y sin embargo quiso robarme el corazón!... (p.17)

Como se observa, es un poema de corte perfecto, refinado y hasta aristocrático que refleja el inicial estilo rubendariano de un escritor a quien ciertos críticos consideran el último gran modernista. Los serventesios con rima consonante ABAB/CDCD conducen a un final ilativo realizado en tercetos encadenados con la rima EED/FFD (o si se prefiere AAD, pues reiteran en forma circular la rima de los versos uno y tres). La acentuación es fundamentalmente regular, con desplazamientos que no entorpecen la melódica armonía tan cotizada por aquellos modernistas apegados al *dictum* expuesto por Verlaine (1948) en su “Art poétique: De la musique avant toute chose” (p.180). Solo el séptimo verso, al detenerse de manera algo brusca y excesivamente pausada el hemistiquio mediante los puntos suspensivos que marcan la cesura, quiebra algo la simetría, pero con la intención de hacer hincapié en las “esencias raras” (p.17) del frasquito, las cuales intoxican al hablante poético, haciéndolo sucumbir a los embrujos de la cleptómana. El léxico y la imaginería manejados por Acosta fluctúan entre lo refinado (“cleptómana, bellas fruslerías, estética emoción, comercio antiguo, caprichoso frasquito de cristal, esencias raras, mirar ambiguo, oculto destello de ideal, indómita afición, serenos días”) y lo cotidiano (“linda facinerosa, severo juzgado de instrucción” –frase pedestre debida tal vez a la profesión del poeta, quien era abogado–, “cosas secretas, llegó a tal punto, quiso robarme el corazón”). Se arma así un texto a la par artificioso y sencillo, accesible a cualquier lector u oyente.

Por otra parte, el arquetípico motivo romántico-modernista de la mujer que hechiza al hombre con sus gracias se patentiza en este soneto de manera ingenua, pues a pesar de que el hurto del corazón de la voz poética se considera implícitamente una *fea* fruslería, no se aclara la evolución del amorío. Solo se insinúa con el pudor característico de la moda en cuestión que entre ellos hubo “cosas secretas” sabidas exclusivamente por “mujeres y poetas”. Prima conceptualmente, entonces, la gracia poética, inofensiva y galante, mientras que su relativamente compleja forma de soneto por alejandrinos ya se había lexicalizado para la época gracias a la fama de Darío, Nervo, Valencia y Santos Chocano, entre otros preciosistas apreciados por el gran público. De ahí que el texto se prestara a la mu-

sicalización igual que ocurrió con tales poemas del *Fraile de los Suspiros* como “*Gratia plena*”, interpretado por el tenor mexicano José Mojica, o “El día que me quieras”, adaptado libremente por Alfredo Lepera para que lo cantara Carlos Gardel en el filme de idéntico título. Por supuesto, existen múltiples versiones de textos rubendarianos que también se convirtieron en composiciones musicales o que fueron citados o calcados en tangos, como ocurre en el caso de “La novia ausente” de Enrique Cadícamo. Allí se hace referencia a “los versos de Rubén” y se exige la recitación íntegra de la primera estrofa de la “Sonatina”.

En lo concerniente a “La cleptómana” fue otro matancero, el trovador Manuel Luna, quien se responsabilizó de musicalizarlo e interpretarlo primero acaso a dúo con José Castillo, luego con Pablo Armillán (Orovio, 2004, p.129), y a partir de 1938 con su trío integrado por el conocido Antonio Machín en las claves y Eduardo Peláez en el tres (Orovio, 2004, p.129; Moore, 1997, p.107). Según Moore (1997), al cantar esta y otras tonadas, evitaban la percusión afrocubana y lo que el crítico denomina “African-derived lyrical references” (p.107), prefiriendo las “multipart vocal harmonies and melodic fills on the tres” (p.107). Aunque bien poco se ha escrito sobre el músico de Colón, se le sitúa en Santiago de Cuba en 1922, participando en un “Homenaje a la Canción Cubana”. Habría que suponer que allí interpretó “La cleptómana”. Se nos dice que “[n]o fue un gran guitarrista acompañante y sus ejecuciones eran discretas [...] [sometiendo] siempre su armonía a los influjos de las melodías que eran tonales; no obstante, sus acompañamientos, aunque sencillos, eran correctos” (“Manuel Luna Salgado”, 2016). Asimismo, se afirma que “en sus canciones se aprecian los períodos equilibrados”, como se observa en ‘La cleptómana’, su obra mejor lograda (“Manuel Luna Salgado”, 2016).

Guillermo Rodríguez Rivera (2002) asevera que “[u]na auténtica *performance* genera un peculiar modo de hacer, de interpretar una canción, que desde entonces va esencialmente unida a su *performer*, sea este su autor o no” (p.1). Ese obviamente no fue el caso en esta oportunidad, pues “La cleptómana” ha pasado al repertorio de incontables artistas, particularmente afiliados con la trova de antes y de siempre, ocultándose a veces hasta su doble autoría y ofuscándose con el tiempo sus características originales. Barbarito Diez la cantó como danzón con la Orquesta de Antonio María Romeu, Abelardo Barroso la guapachéo un tanto con la Orquesta Sensación y mucho más tarde Pancho Amat la *sonificó* con su grupo. Una anécdota basada en una función de hace varios años documenta el destino ambiguo de “La cleptómana”. En 2002 el *neotrovero* Frank Delgado la cantó según los cánones en la Casa de Cultura de Santa Cruz, Bolivia. En el vi-

deo colgado en YouTube, dicho cantautor presentó primero la composición con el objeto de aclarar los comienzos de la trova, aunque sin jamás referirse a los autores de la pieza. En consecuencia, hace algún tiempo alguien que se autodesignó “Infimoindómita” añadió este comentario a la página: “Esta obra maestra en el anonimato, mientras el mundo se conforma con lo más ínfimo de hoy en día. ¡Lástima!”. A la defensa de un pariente salió un mes después en la misma página la voz de Tonyazan1, quien puntualizó: “Esta obra, ‘La cleptómana’, no es un anonimato [sic], el autor es Manuel Luna García, mi tío abuelo. Entre otras, compuso también ‘Secretos pasionales’, la cual interpretó Carlos Puebla, el autor del clásico ‘Hasta siempre comandante’”. El indefenso Agustín Acosta, sin cuyos versos “La cleptómana” jamás hubiera existido como canción, queda entonces relegado a su tumba miamense.

Sálvense estas querellas vinculadas a la autoría: lo importante para nuestros fines es recalcar tan solo el fino carácter romántico-modernista de una pieza clásica del cancionero criollo producto de la colaboración entre un escritor reconocido, de hecho el futuro Poeta Nacional de Cuba, y un humilde músico de pueblo que se ganó la vida cantando y tocando su guitarra con los más dispares conjuntos musicales. En el empeño creativo, ambos respondieron, eso sí, a una moda trovadoresca afectada por lo que Moore (1997) en cierto sentido infravalora como modalidad concebida a la luz o a la sombra de la música clásica de índole ligera y de la canción artística, mientras que las *performances* de Luna y sus émulos se ajustaban invariablemente a los parámetros de la “‘acceptable entertainment music’ as defined by dominant society” (p.91). Lo significativo es que la *traducción* realizada por Luna del elegante soneto de Acosta, al socavar su naturaleza culta o letrada para emplazarlo en la esfera pública, fija el poema para siempre en el oído popular y la memoria colectiva. Ello no significa, empero, que “La cleptómana” en forma de canción deba asumirse como reflejo genuino de la *vox populi*, mientras que urja repudiar el poema en sí por ser letra muerta encaminada a la cultura hegemónica. No quiero caer en el dislate identificado por Raphael Dalleo (2012) cuando explica: “Positioning music as voice of both the public and an oppositional counterpublic re-create the anticolonial ideas of the literary and becomes a useful fiction for academics seeking to ‘turn history upside-down’” (p.202). Solo me interesa puntualizar que la diseminación del texto en la isla en los 1920 y 1930 se debió a su versión musical y que, lógicamente, es con esta que *conversaría* en sentido irónico El Trío Matamoros.

Procede a insistir en que esta inclinación a registrar “La cleptómana” exclusivamente como canción dentro del archivo popular ha dado pie a leves adulteracio-

nes de su letra e inusitadas tergiversaciones de su forma externa. En cuanto a lo primero, por ejemplo, la Vieja Trova Santiaguera (1996) convierte en solo una “bella fruslería” los reiterados deslices de la protagonista, quien se manifiesta “fascinadora” y no “facinerosa” en su interpretación. “De cuyas fechorías” se torna en “de cuya fechoría” y las “esencias raras” también pasan al singular, al mismo tiempo que desaparecen los puntos suspensivos del séptimo verso, obviándose la pausa por medio de la forzada hipotaxis impuesta por la conjunción “y”. A su vez, Abelardo Barroso, en su versión, hace igualmente “fascinadora” a la mujer, añade la “y” destructora de la pausa y en un ejercicio de hipercorrección, convierte el “destello” en “destellos”. Hasta el pulcro Barbarito Diez, maestro de la dicción ejemplar, llama “fascinadora” a la protagonista, reduce a una sola esencia las “esencias raras” e inserta la susodicha “y” por aquello del ritmo musical. Finalmente, en la versión de Pancho Amat y su grupo (2009) el cantante *chachachea* a la “facinerosa” tornándola en “calculadora”, como la mujer que da pie a la piezaailable del mismo nombre compuesta por Rosendo Rosell e interpretada por la Orquesta Aragón a mediados de 1950. En cuanto a la forma externa del soneto-canción, cuando se reproduce la letra de “La cleptómana” en los sitios de la red dedicados a la música cubana suele deformársela, respondiendo, intuyo, al atribuírsele raigambre más popular que letrada. Sin tener en consideración la rima, los versos se recortan arbitrariamente conforme a las pausas exigidas por las cesuras. De tal suerte, en *Cancioneros.com* no se la presenta como soneto por alejandrinos, sino que se la torna en cuartetas heptasilábicas desprovistas de rima, con transiciones estróficas enteramente arbitrarias. Por otra parte, en el *Sitio Web de Compay Segundo* se la transcribe cual si constara de octavillas. Estas culminan en un cuarteto, el cual cumple la función de epifonema (“La cleptómana”, *Sitio Web*). Queda así desnaturalizada la forma del texto musical y por extensión el trabajado poema de Acosta, ya vinculado más al cancionero cubano que a la lírica nacional y por ende, apto para que se opongan a su sustrato retórico de índole amorosa otras voces menos sentimentales y más apegadas a la picaresca del son.

Ese genio de la música popular cubana que fue Miguel Matamoros dio a conocer más de doscientas canciones a lo largo de una trayectoria que se extendió desde principios de los años veinte hasta la retirada televisiva del Trío que llevaba su nombre en 1960. Compositor versátil, aparte de numerosos sonos escribió “habaneras, valeses, congas y otros géneros [de composiciones]” (Évora, 1997, p.285), entre los que no faltó la canción de corte romántico-modernista. Según declara Tony Évora (1997), “[s]in perder emotividad la mayoría de los versos de Matamoros tienden a la estructura poética rígida, predominando la rima y moldes

reiterativos inalterables” (p.285). Para corroborar lo dicho, el crítico copia los dodecasílabos de “Lágrimas negras”, que configuran una estructura armónica en la que dos pies quebrados heptasílabos anticipan el último verso de lo que podrían designarse quintetos. Véanse como ejemplos también los serventesios endecasílabos de “Dulce embeleso” o la fina letra de “Mariposita de primavera”, habanera armada con base en dos cuartetos y dos quintetos decasílabos con rima consonante ABAB/CDCCD. El ripio del segundo cuarteto, cuando en lugar de rimar termina el primer verso con “besarla” y el tercero con “robarle” no le restan mérito ni elegancia a esta tonada producto de la admirable intuición de un modesto chofer particular que aprendió a poetizar *de oído* para convertirse, siguiendo el dictamen de Rama (1998), en “uno de esos improvisados poetas” capaces de producir textos memorables (p.117). Ned Sublette (2004), por su parte, hace hincapié en que las composiciones de Matamoros casan el son con la trova. Ese matrimonio, suavizador del agreste sonido afrocubano asociado con los sextetos y septetos de los 1920 y 1930, le gana al Trío Matamoros aceptación nacional e internacional. Explica el musicólogo al respecto:

The Trío's voices were perfectly matched, harmonizing in the trova style before dividing into sonero versus coro for the montuno. Matamoros's music is gentle, consonant, and thoroughly Cuban; his songbook is prized for the quality of his lyrics. Markedly superior to those of the earlier trovadores, they evoke much with simple concrete images and provocative metaphors, always populist but never vulgar. (Sublette, 2004, p.368)

Aunque se pudiera discrepar algo de una aseveración tan abarcadora, la cual no tiene en cuenta canciones más ambiguas, insinuantes o populacheras como “Hueso na'má”, “Comentario del solar”, “Te picó la abeja”, “Hojas para baño”, “El nudismo en Cuba” y otras, no cabe duda que dicho juicio de Sublette define la producción en bulto del inolvidable Trío.

Si bien Miguel Matamoros sabía versificar y crear letras de inspirado romanticismo, no es menos cierto que la cumbre de su ingenio radica en el giro carnavalesco, o sea inversivo, que solía imprimirlas a sus canciones una vez que la exposición sentenciosa, o humorística, o amorosa, devenía juego informal, es decir montuno, descartándose de golpe la estrechez impuesta al ritmo por lo declarativo. Ello en concreto hace a Évora (1997) afirmar que la música del Trío Matamoros “es siempre inventiva y divertida” (p.280), mientras que Carpentier (1972), más o menos al respecto, explica pensando tanto en el son como en sus

mayores exponentes: “[su] gran mérito [...] estriba] en que la libertad ofrecida por él a la espontánea expresión popular, propició la invención rítmica” (p.250). Ese desembarazo se advierte sobre todo cuando el texto musical se descompone (*se desbarata*), tornándose con frecuencia en autoparodia. Piénsese por ejemplo en tales sonos melodramáticos de Miguel Matamoros como “El Trío y el ciclón”, en que la voz poética recuerda el devastador huracán que azotó Santo Domingo en 1930. Los lamentos por la gran mortandad y destrucción culminan con esta declaración profana:

Esto fue lo más sabroso,  
 que el Trío en un aeroplano  
 volviera al suelo cubano  
 para seguir venturoso. (*La china en la rumba*)

A la postre “los muertos van a la fosa/y los vivos a bailar el son” (“El Trío y el ciclón”, *La china en la rumba*). Recuérdese asimismo “Lágrimas negras”. Allí la queja amorosa se bambolea, por así decirlo, una vez que se llega al montuno, para tornarse en ese coro que nadie puede tomar en serio:

Tú me quieres dejar,  
 yo no quiero sufrir.  
 Contigo me voy, mi santa,  
 aunque me cueste morir. (*The Legendary Trío Matamoros*)

Esta libertad sugerida por el montuno le permite al cantante de turno improvisar de modo igualmente chocarrero según el gusto individual. Repárese además en el alegato antiterrorista con que comienza “¿Quién tiró la bomba?” (*The Legendary Trío Matamoros*), canción escrita durante el machadato, el cual se deshilvana una vez que transmite su mensaje “la estación pirata del Trío Matamoros”. Luego todo se vuelve bachata fundada en el estribillo “¿Quién tiró la bomba?/¿Quién tiró?”. Igualmente política es “Mata que Dios perdona” (*Trío Matamoros: Ciro, Cueto y Miguel*), canción de 1934 en la que se satiriza la situación política contemporánea, cuando al decir de Cristóbal Díaz Ayala (2012), “había frecuentes tiroteos entre los miembros del partido ABC, y el Comunista” (¡Oh Cuba hermosa!, p.450). Por último, destáquese el carácter cuasimetafísico (a lo popular, por supuesto) de “Los sepultureros” en que Matamoros reflexiona sobre la muerte, usando al enterrador como imagen del ser familiarizado con ella. La lección no finaliza en la iglesia, el convento, o el espacio íntimo que permita la penitencia

y meditación. Se trata de un son y como tal el Trío canta eufóricamente en el montuno:

Con todo eso yo quiero vivir.  
 Con todo eso yo quiero gozar....  
 La vida es muy linda  
 y la quiero gozar. (*The Legendary Trío Matamoros*)

En resumen, me interesan estos dos aspectos de la lira de Matamoros, pues en ellos fundamentaré mi acercamiento a “La cocainómana” en relación con “La cleptómana” para poner en evidencia, reitero, la complejidad del son como vehículo sígnico (Moore, 1997, p.95).

Que la canción de Luna y Acosta andaba aún en el aire allá por 1934 consta porque había pasado no solo a formar parte del repertorio trovadoresco sino del de múltiples cantantes, tríos y conjuntos. Que Miguel Matamoros conocía la tonada también parece verdad irrefutable, aunque no me consta que figurara en el repertorio del Trío. Que cuando escribió “La cocainómana” lo hizo pensando explícitamente en lo que me propongo considerar su contrapartida, pues ya esa es una incógnita acaso indescifrable aunque sin duda más que verosímil. Permítaseme no obstante, en suerte de juego crítico pirotécnico que espero no sea del todo icárico, imaginarme tal coyuntura a efectos de ventilar un careo entre discurso y contradiscurso, entre público y lo que Dalleo (2012) denomina contrapúblico popular (p.10), o sea público marginado racial y económicamente, en el esfuerzo por ocupar la esfera pública, la proverbial plaza de todos que Matamoros poetizó en piezas como “La mujer de Antonio”, “Los carnavales de Oriente”, “Comentario en el solar” y tantas otras.

“La cleptómana”, texto poético dirigido a cierta clase letrada, ingresa en el ámbito del pueblo cuando Manuel Luna la torna en canción. Ni él ni intérpretes como Abelardo Barroso, Barbarito Diez, Compay Segundo y tantos otros le arrebatan, empero, su *seriedad* ideológica, su naturaleza romántico-modernista. En efecto, al entonar el soneto los cantantes más disímiles de cualquier época respetan invariablemente su rigurosa acentuación prosódica y hasta el estricto patrón rítmico impuesto por cesuras que fragmentan cada alejandrino en hemistiquios de siete sílabas. Acosta podrá desaparecer como autor ante el lente popular, sobre todo dado el carácter del actual mundo mediático, pero su letra –su poema– retiene su cariz elevado, artificioso, inclusive si se copia mal como ocurre en los casos del *Sitio Web de Compay Segundo y Cancioneros.com*. Algo muy distinto su-

cede con “La cocainómana”, texto encaminado desde un comienzo a ocupar la plaza pública. Conforme al prurito contestario –oposicional lo denomina Moore (1997, p.112)– del son, mediatizado según lo esté por el afán de integrarse en la música *acceptable* de los años 1920 y 1930, Matamoros poetiza inspirándose prosaicamente en el motivo romántico-modernista de la ladrona de corazones, la devoradora de hombres arquetípica. A plena conciencia, arguyo, se apoya en una prerrogativa ínsita en el sistema musical que practica, el cual dialoga tácita o descaradamente con normas de comportamiento, actitudes culturales y hasta tradiciones representativas de los estratos sociales hegemónicos. Moore (1997), quien propone ideas afines, concluye de manera tajante: “In urban, postcolonial societies, the reshaping and resignifying of subaltern culture frequently involves a reaction by oppressed groups to the influence of aesthetic systems imposed from ‘above’” (p.87). Según indiqué previamente, en este caso en particular he de aventurarme aun más allá para sugerir que, conforme al sistema contestario del son, Miguel Matamoros toma como modelo a desvirtuar el poema-canción de Agustín Acosta y Manuel Luna.

Antes de profundizar en ello, urge recalcar que no he sido el único en discernir las tangentes entre ambas composiciones. Yolanda Novo Villaverde y María do Cebreiro Rábade Villar (2008), en su libro “*Te seguirá mi dolor del alma...* ”: *El bolero cubano en la voz de las mujeres*, yuxtaponen precisamente dichas canciones, acentuando el carácter respondón de “La cocainómana”. Afirmándose en los fundamentos petrarquistas que Iris Zavala (2000) descubre en el bolero, sostienen que el colonialismo cultural trae consigo por necesidad posibilidades paródicas de reescritura. Concluyen: “No es otro el espíritu que subyace a letras como la de “La cocainómana” ... donde se subvierte radicalmente el tono idealizante que era normal en las piezas más *rectas* del cancionero amoroso” (p.68). Proceden luego a cotejar dicho texto con “La cleptómana”. Incluso relacionan este último de pasada con la “estela humorística y arrebatada” (p.69) del anterior, pues según las autoras Acosta produce “un singular retrato de mujer fatal” (p.69), acaso en el sentido de la leve (levísima a mi criterio) humillación de la *belle dame sans merci* apreciada por los modernistas durante su apogeo. Cristóbal Díaz Ayala (2012), a su vez, especifica que la composición de Matamoros se ocupa de un problema social patente en la Cuba de la época donde “ya la droga era una presencia” (¡Oh Cuba hermosa!, p.451). Acto seguido, calca incorrectamente a mi parecer, según haré constatar en breve, el texto del santiaguero para concluir de inmediato: “Este son tiene ciertas similitudes con una canción capricho de Manuel Luna con letra del Poeta Nacional de Cuba, Agustín Acosta, ‘La cleptómana’ que en 1930 grabara Antonio Machín con su cuarteto y que es muy popular en Cuba

como número antológico de La Vieja Trova" (¡Oh Cuba hermosa!, p.452). Luego especifica ciertas tangentes que le llaman la atención, destacando empero que "las melodías son diferentes, y el desarrollo del argumento distinto" (¡Oh Cuba hermosa!, p.452). Por último, Díaz Ayala (2012) observa que tal paralelismo "[q] uizás fue un guiño galante de Miguel, a su colega Luna y al poeta Acosta" (¡Oh Cuba hermosa!, p.452).

Aunque Díaz Ayala discierne el juego de Miguel Matamoros con el pre-texto parodiado, no se percata debidamente de un paralelo basado en la propia estructura poética, algo que sí intuyen Yolanda Novo Villaverde y María do Cebreiro Rábade sin profundizar en el asunto de manera formal o ideológica. Conforme a mi interpretación de la armazón lírica, Díaz Ayala (2012) se equivoca, por ejemplo, al fragmentar los versos. Opino que los recorta de manera arbitraria si se piensa en los metros utilizados en la creación trovadoresca de índole letrada, la cual se afirmaba en textos consabidos de Darío, Nervo, Andrés Eloy Blanco, Manuel Gutiérrez Nájera y demás así como en tales poetas *menores* como Pedro Mata, Mariano Albadalejo o Gustavo Sánchez Galarraga. Ella dio pie a la fina tendencia imitativa patente en compositores como Sindo Garay y Manuel Corona, capaces de emplear con eficacia tanto los octosílabos de raigambre popular como los endecasílabos asimilados a golpe de oído. Se trataba, en fin, de una lírica que se apartaba en cierto sentido de la *vox populi* ligada al son callejero. Siguiendo casi la pauta que se le aplica a "La cleptómana" en las fuentes populares citadas con anterioridad, Díaz Ayala (2012) hace caso omiso de la rima y transcribe la letra de esta manera:

Era una cocainómana  
consuetudinaria  
que le entregó su alma  
a la voluptuosidad  
para vivir gozando  
una vida imaginaria  
y no sufrir viviendo  
una vida de verdad.

La conocí una noche  
de lúbricos placeres  
en una burda infecta  
de un trágico arrabal.  
Ella era la elegida

entre todas las mujeres  
sensuales y lascivas  
del dios del arrabal [*sic*]. (¡Oh Cuba hermosa!, p.451)

Al examinarse el texto inclusive a la luz de lo que considero su distorsión estrófica, dejándose guiar por el ojo y el oído avisores, se descubre que el astuto Matamoros rebasa el simple apoyo en el guiño inocentón. En efecto, opta por el curioso calco que sobrepone al ritmo del son la filiación trovadoresca de la letra. De tal modo le rinde pleitesía burlona al pre-texto de acuerdo con esos paradigmas carnavalescos propios de la plaza pública.

La armonía de las estrofas iniciales representa el primer aspecto significativo que hace reflexionar al lector/oyente (o en su momento al espectador de la *performance* del Trío, pues esta suerte de tonada sin duda exigía una representación explícita, más facial que corporal, apoyada en las voces). El oído alerta detecta cierto paralelismo poético con el modelo que estriba tanto en la armazón métrica de "La cocainómana" como en la evidente uniformidad de la rima. Sostengo por consiguiente que el comienzo de la canción consta de estrofas de cuatro versos y no de octavillas blancas como propone Díaz Ayala, por lo cual habría de representarse así:

Era una cocainómana consuetudinaria  
que le entregó su alma a la voluptuosidad  
para vivir gozando una vida imaginaria  
y no sufrir viviendo una vida de verdad.

La conocí una noche de lúbricos placeres  
en una burda infesta de un trágico arrabal,  
ella era la elegida entre todas las mujeres  
sensuales y lascivas del dios del bacanal.

De aceptarse esta hipótesis, se desprende que, emulando el esquema de la rima y el metro utilizados por Acosta, Matamoros optó por iniciar su composición mediante dos serventesios alejandrinos con rima consonante ABAB/CDCD. En los dos primeros versos se advierten ripios (o acaso logros si no poéticos, musicales), pues hay que leer el primero según el modo en que se lo canta, aislando "Era" para configurar dos sílabas y así crear un hemistiquio de ocho sílabas previo a la cesura que culmina con las seis sílabas de "con-sue-tu-di-na-ria". Mientras tanto, en el segundo la cesura se advierte después del hexasílabo "que le entregó

su alma”, completando el alejandrino con el octosílabo “a la voluptuosidad”. De tal manera forja, casual o intuitivamente, estructuras líricas que se reflejan la una en la otra casi en alarde quiásmico. Los otros versos reflejan la convencional distribución bipartita de siete/siete con la salvedad del séptimo (“ella era la elegida entre todas las mujeres”), que impone la lectura de un golpe, no respetada por las voces, para corroborar su naturaleza de alejandrino en virtud de las sinalefas a veces violentas (“e-llae-ra-lae-le-gi-daen-tre-to-das-las-mu-je-res”).

Así contemplada la armazón estrófica, tal pareciera que Matamoros, teniendo presente “La cleptómana” como canción romántica equilibrada gracias al soneto en que estriba, se hubiera propuesto remedar en los serventesios la finura poética de los modernistas –o tal vez solo de Acosta– para hacerle violencia posterior mediante una música algo jacarandosa desde un principio que desvirtúa su cargazón didáctica. O sea, le impone al texto un sistema interpretativo seguido por el Trío más afín al son burlesco que al bolero aleccionador. Según ya se ha apreciado, Manuel Luna respetó en todo momento la estructura lírica de “La cleptómana”, estableciendo de tal suerte un patrón mimético al que había de responder cualquier cantante, pese al ritmo musical que se le aplicara al texto. Todo futuro intérprete de la canción se sentiría impelido a frasear la letra de acuerdo con los perfectos hemistiquios urdidos originalmente por el cuasifantasmagórico poeta Acosta, respetando lo mismo las cesuras que la rígida acentuación rítmica. Por ello en los mencionados sitios de la red, se distribuye el texto de Acosta sin considerar la rima, reparándose únicamente en la bimembración que, de manera ingenua, se supone produce cuartetos u octavillas. Matamoros, en cambio, hace que su Trío descomponga el primer verso, para luego respetar las divisiones establecidas por el compositor con el objeto de recalcar la rumbosidad de un son convencional basado en guitarras y maracas. Así, Ciro, Cueto y Miguel cantan (entiéndase que las rayas marcan pausas): “**Era**/una cocainómana/consuetudinaria/que le entregó su alma/a la voluptuosidad”, etc. De tal suerte se amenaza desde un comienzo la seriedad formal, que sufre por supuesto la herida más artera una vez que el soneto incipiente vaticinado por los serventesios, es decir por el modelo formal parodiado, se queda sin tercetos pues cede paso a un elegante y decidido montuno. Este consta de tres estrofas:

No quiero más cocaína,  
 no me quiero envenenar.  
 Yo quiero vivir, Celina,  
 sufriendo la vida real.  
 No quiero coca,

que me sofoco  
 a mí la coca, mamá,  
 me pone loco.

Es gozar un sufrimiento  
 el sufrimiento es el goce,  
 cuando más grande es el goce  
 mayor será el sufrimiento.

Incluso en este segmento conclusivo Matamoros poetiza, formulando versos memorables por su sencillez que reiteran los múltiples intérpretes de la canción sin adulterarlos mayormente. Primero abandona la exigente rima consonante de los serventesios para elaborar una cuarteta octosilábica con rima llana -í-a en los impares y rima aguda -á en los pares. Luego crea otra cuarteta por pentasílabos y rima consonante (-oca/-oco/-oca/-oco), interrumpidos por la interjección “mamá” del tercer verso que no disuena al cantarse, pues el oído la percibe como exclamación válida, cual enfático golpe de clave, de bongó o de maracas. En ambos casos, los versos cortos repiten en tono menor el esquema de la rima de los serventesios (abab frente a ABAB), como para denigrarlos en el descenso, acaso mejor en el vuelo hacia lo popular. El son finaliza con una suerte de moraleja expresada en forma de redondilla, o sea cuatro octosílabos con rima consonante abba. Es como si el músico/poeta se impusiera (e impusiera por extensión a todos los intérpretes de su texto musical) la ejecución de un gesto *degradador* del sustrato lírico emulado en un comienzo. Este prurito contestario se asienta a la postre en lo que Bajtín (1984) denomina el realismo grotesco de las primeras décadas del siglo XX (p.46). Matamoros asume a conciencia el arte mayor propio del letrado (o sea de esos poetas *serios* musicalizados como Darío, Nervo, Mata, Sánchez Galarraga y por supuesto Acosta) para agredirlo irónicamente con modestos versos de arte menor, genuinamente populares por no decir populacheros. El epifonema, lejos de expresarse en los tercetos que debieran completar el soneto al que apuntan los serventesios, se enuncia en una redondilla de corte vulgar, o si se prefiere anclada en el ritmo natural del idioma cotidiano.

En cuanto respecta a la naturaleza ideológico-metafórica del texto de Matamoros, recálquese por vez postrera que la complejidad sígnica del son posibilita de algún modo su aceptación general a fines de los años veinte, efectuándose así una revolución desde abajo (Moore, 1997, p.89). Aunque al oficializarse el son perdiera su índole oposicional, todavía se vislumbra en composiciones como la que nos ocupa por motivos que se detectan en la letra respondona e iconoclasta, la cual

según se ha demostrado lucha a brazo partido con ciertas fórmulas romántico-modernistas. El mismo título, “La cocainómana” parece hacerse eco de otra voz esdrújula, “La cleptómana”, representativa de un espacio urbano mucho menos nocivo. Asimismo, Matamoros, como Acosta, acude a un léxico a veces estilizado, hasta artificioso (“consuetudinaria, voluptuosidad, lúbricos placeres, trágico arrabal, sensuales y lascivas, bacanal”) que humilla en forma carnavalesca luego al acudir al habla natural (“no quiero más cocaína, no me quiero envenenar, la vida real, no quiero coca, me sofoco, me pone loco”). Es como si se entablara una batalla entre lo culto y lo popular dentro del mismo texto poético.

Asimismo Matamoros inventa astutamente cuando le falta el léxico. El encuentro inicial entre la voz lírica y la mujer ocurre en una “burda infesta”, vocablo el primero inexistente según yo sepa pero que por su semejanza con “burdel” habría que considerar eficaz empeño neologístico. Algo semejante ocurre con la voz “bacanal”, usada mayormente como femenina según el Diccionario de la Real Academia Española, a la que Matamoros le cambia el género por mor de la rima. Licencias poéticas, diríase, de estarse ante un poeta *culto* o sea letrado... ¿y por qué no también al aproximarse a un bardo de extracción popular?

Más avezado aun se me hace el conferirle nombre a la perversa, llamándola Celina, suerte de apelativo ambiguo por sugerir sendas antitéticas. Una se encaminaría hacia el cielo, hacia el *caelus* divino y hasta puro asociado con la heroína angelical de tantos textos romántico-modernistas. La otra se vincula a *selene*, a la peligrosa luna relacionada con esa otra cara de la mujer vapuleada por los poetas de la misma estirpe, la cortesana o criatura nocturna propiciadora de placeres. En efecto, es a esta última a la que apunta otra analogía textual que Díaz Ayala (2012) presume idéntica sin percatarse de la discrepancia que implica entre ambos textos. En el poema-canción de Acosta y Luna, el hablante aclara, “La conocí una tarde en un comercio antiguo” mientras que la voz lírica ideada por Matamoros confiesa: “La conocí una noche de lúbricos placeres”. Díaz Ayala (2012), buscando la tangente, o sea ese guiño frívolo que le atribuye al sonero, concluye que “ambas [composiciones] continúan con la segunda estrofa igual: ‘la [*sic*] conocí una noche’” (p.452). Se trata de un yerro significativo, pues la virtud del paralelismo radica no tanto en la reiteración de “la conocí una” como en la chocante discrepancia conceptual. La cleptómana imaginada por Acosta deambula por comercios antiguos al anodino atardecer, momento del día nada asociado con la peligrosidad erótica. Según los consabidos cánones romántico-modernistas, es criatura de otros tiempos o de todos los tiempos como la evasiva

mujer adorada por Manrique en “El rayo de luna” becqueriano o las princesas y duquesas cantadas por Darío, claro que dotada de esos atributos de *belle dame sans merci* con los cuales pretende robarle el corazón al hablante poético, dejándolo acaso tan pálido como al caballero del poema de Keats. En cambio, la Celina de Matamoros es criatura nocturna, proveedora de “lúbricos placeres” en “una burda infesta de un trágico arrabal”. Triste meretriz de un vil prostíbulo, ha asumido ese papel por entregarse a la cocaína. Esta circunstancia hace reparar a Díaz Ayala en una posible intención sociológica. Arguye tras referirse a una serie de textos en los cuales el compositor aludía a las circunstancias nacionales a finales de 1920 y principios de 1930: “No eran tan solo los problemas políticos los que afectaban a Cuba y preocupaban a Matamoros; entre otros, ya la droga era una presencia: y así graban en 1934 ‘La cocainómana’” (Díaz Ayala, 2012, p.451). Tal estupefaciente, sugiere la canción, no solo desliga a la consumidora de la *vida real*, sino que la corrompe, convirtiéndola al unísono en corruptora por invitar tanto a la lujuria como a intensificar el disfrute del goce erótico mediante la entrega a los *paraísos artificiales* ensalzados por incontables modernistas, aquí convertidos en la entonces pedestre cocaína prostibularia. Dada la ambigüedad del personaje (Celina, la idealizada mujer romántica, transformada en grotesca prostituta), dicho planteamiento contestatario desde una perspectiva cuasi-sociológica se yuxtapone en sentido paródico a la descripción de la cleptómana efectuada por Acosta, *mala* solo por robar corazones para entretenerse como la Marquesa Eulalia rubendariana.

Destáquese otro detalle afin entre ambos personajes: la *femme fatale* pincelada por el matancero lo encanta por medio de un frasquito “que tuvo esencias raras”. Celina, por su parte, se vale de un arma mucho más eficaz: la por entonces novísima (o sea moderna o modernista) cocaína, filtro amoroso capaz de hacer perder el sentido genuinamente. Será sin duda “la preferida entre todas las mujeres/sensuales y lascivas”, acaso porque la droga incrementa sus encantos. De ahí la rebelión del hablante poético, a quien el estimulante consumido (“No quiero más cocaína”, admite), como la extenuante Celina, lo sofocan, guiándolo a rebelarse contra el espacio infecto, contra la meretriz y contra el tóxico para “sufrir la vida real” en práctico juego semimasoquista. La entrega romántica de la voz poética en el caso de “La cleptómana”, entrega de la cual el examante se escapa solo a medias, aquí se percibe supeditada a la sabiduría popular de un ser pragmático que se limita a proclamar un implícito y cubanísimo ¡*Solavaya!*

Ambos textos culminan en moralejas, una implícita, la otra sentenciosa. Los ver-

sos conclusivos del soneto de Acosta musicalizado por Luna, “Era una cleptómana de bellas fruslerías/y sin embargo quiso robarme el corazón”, apunta al tópico romántico-modernista de “ojo con la eterna *belle dame sans merci*”. En contraste, Miguel Matamoros opta por finalizar el suyo con una redondilla a la par equívoca y enfática, apoyada formalmente en el quiasmo, en esa cruz fundamentada en la oposición del sí y del no:

Es gozar un sufrimiento  
 el sufrimiento es el goce,  
 cuando más grande es el goce  
 mayor será el sufrimiento.

Gozar es sufrir y sufrir es gozar, declara Matamoros en forma de retruécano, asegurando que mientras más se goza, más se sufrirá, por lo cual hay que evitar el disfrutar demasiado de la vida, sintetizada –es de suponer– en el eros desafortado que emblematiza Celina y en la droga ligada inexorablemente a esta. Sin embargo, cabe puntualizar que la música juguetona, socava tal prurito moralizante. Así debe ser: el son retozón jamás puede (ni debe, sugiero yo) asumir a plenitud el didactismo lacrimoso o irónico de la canción romántico-modernista. Ha de imperar a la postre esa inversión carnavalesca, ese afán respondón que se advierte a lo largo del texto en su totalidad.

Para finalizar, tanto “La cleptómana” como “La cocainómana” estriban en la imagen de la mujer *perversa*, propagada sobre todo por cierta lírica decimonónica, la cual documentó buena parte de la música popular hispanoamericana en general y de la cubana en particular durante casi todo el siglo XX. En el primer caso, predomina esa óptica romántico-modernista de estirpe misógina estudiada por Iris Zavala (2000). Por demás, el poema-canción de Acosta y Luna sustancia que “the idealizing, *preciosista*, abstract yet sensual and refined imagery and lexicon of modernismo informs the discourse of love embodied in the bolero” (Aparicio, 1998, p.126). A su vez, Miguel Matamoros fundamenta su texto en otro motivo prototípico, el de la ramera que sedujo a Agustín Lara, Manuel Corona y otros compositores, la cual ocupaba lo que Aparicio denomina una posición marginal (p.128) dentro del ámbito urbano. Esos contrastes, empero, nada restan al planteamiento imperante en este ensayo, pues mi intención ha sido aproximarme a “La cleptómana” y “La cocainómana” como textos contrapuestos tanto formal como ideológicamente. Quiero imaginarme que Miguel Matamoros, muy a conciencia, retó a la canción romántico-modernista mediante un elegante son con-

testario y que en ese atrevido juego si no ganó, pues por lo menos empató dado el genuino carácter popular de su confección. Partiendo de la plaza pública, le arrebató la seriedad sentimental al pre-texto invertido no tanto para protestar de manera seria contra el consumo de la droga en los estratos marginales sino para divertirse y divertir por medio de un cautivante juego retórico-musical. Consigue así la victoria del carnaval, del mundo vuelto al revés, sobre la coherencia letrada del texto-canción romántico-modernista.

### Referencias bibliográficas

- Acosta, A. (1955). *Sus mejores poesías*. Barcelona: Bruguera.
- Aparicio, F.R. (1998). *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures*. Middletown, CN: Wesleyan University Press.
- Bajtín, M. (1984). *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bécquer, G.A. (1970). “El rayo de luna”. *Leyendas sorianas* (pp.31-48). Prólogo de Gerardo Diego. Soria: Las Heras.
- Betancourt, M. L. (4 de abril de 2013). “¿Y tú qué has hecho, Eusebio Delfín?”. *Periódico Cubarte*. Recuperado de: <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/cita-con-la-trova/y-tu-que-has-he-cho-eusebio-delfin/81/24291.html>
- Carpentier, A. (1972). *La música en Cuba*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Dalleo, R. (2012). *Caribbean Literature and the Public Sphere: From the Plantation to the Postcolonial*. London/Charlottesville: University of Virginia Press.
- Delgado, Frank (7 de septiembre de 2002). “La cleptómana”. Casa de la Cultura de Santa Cruz, Bolivia. Recuperado de: <https://search.yahoo.com/yhs/search?p=Frank+Delgado%2C+La+clept%C3%B3mana&ei=UTF-8&hspart=mozilla&hsimp=yhs-001>
- Díaz Ayala, C. (1981). *Música cubana: Del areyto a la Nueva Trova*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Cubanacán.
- Díaz Ayala, C. (2012). *¡Oh Cuba hermosa! El cancionero político-social en Cuba hasta 1958*. Tomo I. Sin ciudad: Amazon.
- Évora, T. (1997). *Los orígenes de la música cubana: Los amores de las cuerdas y el tambor*. Madrid: Alianza Editorial.
- Keats, J. (1991). “La Belle Dame sans Merci”. *Lyric Poems*. New York: Dover Publications.

- “La cleptómana” (sin fecha). Orquesta Sensación (canta Abelardo Barroso). *Tiene sabor*. CD. CubaCollectibles.
- “La cleptómana” (1996). *Vieja Trova Santiaguera*. CD. Nubenegra, 1994/Intuition Music/Intuition Records, 1996. LC 8399.
- “La cleptómana” (2009). *Yo traigo un son*. Pancho Amat. CD. EGREM. CD0995.
- “La cleptómana” (14 de febrero de 2016). *Sitio Web de Compay Segundo*. Extraído de <http://www.compaysegundo.eu/espanol/letra.php?Codcancion=0024>
- “La cleptómana” (Manuel Luna-Agustín Acosta)” (14 de febrero de 2016). *Cancioneros.com. Diario digital de música de autor*. Recuperado de: <http://www.cancioneros.com/nc/4505/0/la-cleptomana-manuel-luna-agustin-acosta>
- “La cleptómana” (18 de mayo de 2016). Barbarito Diez con la Orquesta de Antonio María Romeu. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=iviHEEl62Tg>
- “La cocainómana” (17 de mayo de 2016). *LaCuerda.Net*. Extraído de [http://acordes.lacuerda.net/silvio\\_rodriguez/la\\_cocainomana.shtml](http://acordes.lacuerda.net/silvio_rodriguez/la_cocainomana.shtml)
- Luna Salgado, M. (2016). *EcuRed*. Recuperado de: [https://www.ecured.cu/index.php/Manuel\\_Luna\\_Salgado?PageSpeed=noscript](https://www.ecured.cu/index.php/Manuel_Luna_Salgado?PageSpeed=noscript)
- Moore, R. D. (1997). *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh.
- Novo Villaverde, Y., y Do Cebreiro Rábade Villar, M. (2008). “Te seguiré mi canción del alma...”: *El bolero cubano en la voz de las mujeres*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Orovio, H. (2004). *Cuban Music from A to Z*. Trad. de Ricardo Bardo Portilla y Lucy Davies, revisada por Sue Steward. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rodríguez, P. (2004). “El bolero: historia de un amor y de algo más”. *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*: (Actas del Congreso Internacional “Lyra mínima oral III”). (pp.511-527). Coord. Pedro Manuel Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Rodríguez, S. (17 de mayo de 2016). “La cocainómana”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YKQkTKQAPNQ>
- Rodríguez Rivera, G. (2002). “Literatura y poesía en la trova cubana”. *La jiribilla*. Recuperado de: [http://epoca2.lajiribilla.cu/2002/n63\\_julio/1504\\_63.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2002/n63_julio/1504_63.html)
- Rosell, R. (1956). “Calculadora”. *That Cuban Cha-Cha-Chá*. Orquesta Aragón. CD. BMG Music. Tropical Series: Digitally Remastered. RCA 2446-2-RL.
- Sublette, N. (2004). *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press.

- Thomas, H. (1998). *Cuba or The Pursuit of Freedom*. Updated edition. New York: Da Capo Press.
- Trío Matamoros (1992). *The Legendary Trío Matamoros (1928-1937)*. CD. Tumbao Cuban Classics. Sucursal de Camarillo Music Ltd.
- Trío Matamoros (1994). *La china en la rumba*. CD. Tumbao Cuban Classics. Distribuidora: Camarillo Music Ltd.
- Trío Matamoros (1994). *Trío Matamoros: 1928-1939*. CD. Harlequin. Archivos de Música Antiga, Portugal.
- Trío Matamoros (1995). *Trío Matamoros (Ciro, Cueto y Miguel)*. Vol. 2. CD. Grabado en La Habana en julio de 1960. Productores: Ralph Pérez y Herman Glass. Ansonia Records.
- Verlaine, P. (1948). “Art poétique”. *Paul Verlaine. Selected Poems*. (p.180). Trad. C. F. MacIntyre. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.
- Zavala, I. (2000). *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Celeste.

**Cómo citar este artículo:** Feble, J. (2016). El cancionero cubano entre lo letrado y lo popular: “La cleptómana” de Acosta y Luna frente a “La cocainómana” de Matamoros. *Cuadernos de Literatura*, (23), 59-81. DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.4>