

[Original]

Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva* de Jorge Drexler

MARÍA CLARA LUCIFORA
Universidad Nacional de Mar del Plata
Universidad FASTA
Mar del Plata, R. Argentina
✉

MARÍA INÉS LUCIFORA
Colegio FASTA «San Vicente de Paúl»
Mar del Plata, R. Argentina
✉

Resumen: Hoy en día, continúa abierta la polémica acerca de la condición literaria de la canción de autor, incrementada por el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan en 2016. Este trabajo pretende realizar un aporte respecto de esta cuestión, poniendo de manifiesto la condición inter-semiótica de la canción y la necesidad de estudiarla desde esta perspectiva como un objeto complejo y mestizo, compuesto por distintos sistemas semióticos. Por ello, es posible considerarla un texto «heterosemiótico» (tal como propone González Martínez), en el que los diversos sistemas que la integran forman un único texto global y coherente, que produce sentido no a partir de la suma de sus partes, sino como un fenómeno unitario. Para ello, en principio, repasaremos aportes teóricos al respecto, planteando algunas reflexiones que permitan comprender mejor este objeto cultural. A continuación, analizaremos tres canciones del álbum *Bailar de la cueva* (2014), del uruguayo Jorge Drexler: «Bailar en la cueva», «Bolivia» y «El triángulo de las Bermudas», para proponer un posible camino de interpretación de este fenómeno artístico, para cuyo abordaje consideramos imprescindible tener en cuenta las estrategias y sentidos globales generados a partir la confluencia de textos semióticos diversos que se actualizan con cada ejecución y con cada escucha.

Palabras clave: Canción de autor – Heterosemiosis – Música latinoamericana.

[Full Paper]

Semiotic Approaches to the Album *Bailar en la cueva*, by Jorge Drexler

Summary: The literary condition of singer-songwriters today is still controversial, especially after Bob Dylan was awarded the Nobel Prize in 2016. This article aims to make a contribution to this subject, by highlighting the inter-semiotic condition of the song and the need to explore it from this perspective as a complex and hybrid object composed of different semiotic systems. Thus, it is possible to be considered a heterosemiotic text (in González Martínez terms), in which the different semiotic systems it is made up of, forge a meaningful consistent global and coherent text, which produces meaning not from the sum of its parts, but rather as a unitary phenomenon. Thus, we will first review different theoretical contributions regarding this matter in order to achieve a better understanding of this cultural object. Then we will analyze three songs from the album *Bailar en la Cueva* (2014), by the Uruguayan singer-songwriter Jorge Drexler: "Bailar en la cueva", "Bolivia" and "El triángulo de las Bermudas". This analysis proposes an approach to interpret this artistic phenomenon, acknowledging that it is essential to take into account the strategies and global senses from the confluence of diverse semiotic texts that are updated with each interpretation and each listening.

Key words: Singer-songwriters – Heterosemiosis – Latinamerican Music.

«Una canción es más que música y letra buenas,
es un acto de magia entre dos mundos que
coexisten en un momento»
(Drexler 2007).

Introducción¹

Dijo Mário de Andrade en *Aspectos da música brasileira*:

Como el arco que vibra tanto para lanzar lejos la flecha como para lanzar cerca el sonido: la voz humana tanto vibra para lanzar cerca la palabra como para lanzar lejos el sonido musical. Y cuando la palabra hablada quiere llegar lejos, no grita, no apela a la declamación, se aproxima característicamente al canto y va dejando, de a poco, de ser instrumento oral para volverse instrumento musical (1965:43; traducción propia).

Partiendo de estas palabras, podemos advertir un hecho fundamental para comenzar este trabajo: el cambio de función de la voz humana que supone el paso de la poesía a la canción. Por un lado, se integra a otro sistema semiótico como es el de la música, deviniendo instrumento musical (no sólo la voz sino todo el «cuerpo, la peripecia gestual, una identidad» [Romano 2002:15]), por tanto, al cambiar su función cambia también su modo de significar. Por otro lado, sigue siendo palabra al igual que su par puramente literario, la poesía, sin embargo, el grado de alcance es mucho más amplio para la canción tanto por el poder del canto para proyectarse más lejos (en sentido literal y metafórico), como por su capacidad de ingresar con mayor facilidad en los circuitos sociales, culturales, mediáticos y comerciales, sin perder su valor estético.²

El estudio de la canción de autor debe tener en cuenta, entonces, esta condición de artefacto cultural «mestizo», tal como la caracteriza Romano (2002:14), cuyos modos de producción, circulación y consumo, se alejan tanto de la literatura

¹ Este artículo fue elaborado en base a una parte de la ponencia: «El arte de hacer canciones. El caso de Jorge Drexler y Pedro Guerra», presentada en el marco del curso de verano brindado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, dirigido por la Dra. Marcela Romano: «La canción en disputa: entre la música y la literatura. Homenaje a Leonard Cohen» (julio, 2017).

² Hablaremos aquí siempre de la canción de autor, cuya letra y música están compuestas por el artista. Dejamos de lado los casos en los que los cantautores musicalizan poemas, por considerarlo una línea de trabajo que supone el estudio de procesos diversos de los que abordaremos aquí.

canónica como de la producción musical estandarizada de los medios masivos, también llamada «canción gastronómica» (Eco 1964), aun cuando circule por similares circuitos del mercado y los *mass-media* que esta última. Se instala así como una «práctica alternativa» (Romano 2002:15), un híbrido entre lo verbal, lo musical y lo espectacular, entre la escritura y la oralidad, entre la autonomía del arte y su función heterónoma, etc. En definitiva, su carácter artístico lo da el hecho de que esas canciones requieren toda la atención del receptor para ser interpretadas, en la construcción de un «espacio crítico de extrañamiento» (*Ibíd.*), que tuvo la canción de la década del 60 y que hoy permanece intacto. En este sentido, podemos afirmar que la canción actual es hija de aquella, pues mantiene la pretensión de romper con la visión simplista de la canción de consumo y dar una perspectiva distinta de lo real, introduciendo matices que «generan extrañamiento, ambigüedad y hasta contradicción» (Romano 1991:136). Además, la canción de autor (en todas sus etapas) utiliza ideologemas que apelan al contexto histórico-social del que surgen, de modo que el estatuto crítico de la canción se va modificando a través del tiempo y resulta válido que así sea.³ Por otra parte, Romano señala que la nueva canción realiza una tarea de «revalorización de las culturas folclóricas, con el empeño de neutralizar la acción homogeneizadora de los medios masivos» (*Ibíd.*:137). Esto se ve especialmente hoy en día, cuando observamos una tendencia en el ámbito hispanoamericano de recrear los ritmos folclóricos de cada región y fusionarlos con los elementos de la música actual (pop, electrónica, rap, etc.). Por último, la canción posee un estatuto poético propio, lo cual supone un trabajo con los lenguajes (musical, verbal, escénico, etc.), desde una determinada ideología autoral y un proyecto estético total que mira hacia dentro de la producción de un artista, pero también hacia afuera, hacia su posición en el campo artístico, social, político y económico.

Aunque estas nociones parecen no presentar mayores problemas, el estatuto de la canción de autor se puso en tela de juicio cuando se le otorgó el premio

³ Aunque esta afirmación parece una verdad de Perogrullo es necesario aclararla, ya que hay posiciones dentro de los estudios de la canción de autor que consideran que las canciones actuales que no siguen el modelo de aquellas compuestas en los 60, de cuño claramente social y con afán de denuncia, no pueden ser incluidas dentro de la categoría, ya que en cierto modo «negocian» con el mercado, cediendo a temas y formas que parecerían superficiales, acrílicos o no comprometidos y traicionando, de este modo, aquel mandato inicial.

Nobel de Literatura a Bob Dylan en 2016,⁴ en reconocimiento a las letras de sus canciones. Esto generó toda una serie de debates en torno a la condición literaria de estos objetos artísticos. Sin embargo, consideramos que la atención no debería estar en si pueden considerarse literarios, sino en que no sólo pueden ser estudiados desde esa perspectiva (como ha sucedido frecuentemente). Es necesario, por tanto, realizar un análisis más amplio y profundo que alcance también el cuestionamiento acerca de qué es la literatura, porque quizá lo que está sucediendo es que los límites de las artes se han diluido (como ha sucedido con las estructuras fijas en casi todos los ámbitos de la actividad humana) y es ineludible asumir una mirada intermedial para comprender los objetos artísticos que utilizan la palabra para producir sentido. Es el caso justamente de la canción de autor, en la cual se cruzan una serie de sistemas semióticos, de los cuales ninguno es (o debería ser) accidental o un mero complemento.

El uso combinado de dos o más códigos artísticos supone siempre un proceso de semiosis, que integra los elementos de cada uno de ellos y los potencia mutuamente generando una nueva unidad de sentido integral, que no resulta de la suma de elementos de diversos sistemas, sino que constituye un nuevo texto «heterosemiótico», tal como lo define González Martínez: «manifestación de un proceso de semiosis en el que se integran varios sistemas semióticos formando una unidad íntegra y coherente» (1994:14; *cfr.* 2007). Por tanto, en la canción de autor, música y poesía dejan de ser dos textos distintos, para transformarse en dos aspectos (entre otros) de un único texto, en un «proyecto textual global» (1994:16). Así como los cantautores afirman que el proceso de componer una canción no distingue claramente entre la formación de la letra y la de la melodía, el proceso de percepción por parte del oyente tampoco hace dicha distinción, sino que pone en funcionamiento «mecanismos de cohesión similares para integrar de manera coherente lo percibido en el modelo cultural-perceptivo que sirve de base a [su] labor hermenéutica» (*Ibid.*:17). De este modo, ante la presencia de códigos semióticos distintos, lo provechoso no es comparar unidades ni términos, pues su confluencia no se produce en ese nivel, sino en el de las estrategias y sentidos globales generados a partir de dicha confluencia y que se actualizan con cada ejecución y con cada escucha.

⁴ No debemos olvidar que hubo un antecedente en este tipo de premiación: en 2011, Leonard Cohen recibió el Premio Príncipe de Asturias en Literatura por su obra.

En este sentido, la canción responde a lo dicho por Eco (1962) respecto de cualquier obra artística: el autor no sólo crea una obra, sino que organiza toda una trama de efectos comunicativos, que sea comprensible y sugestiva de algún modo para los posibles usuarios. Por tanto, cada elemento de esa obra pertenece al producto final y lo define, razón por la cual, si alguno de ellos desaparece o cambia, el resultado será una nueva obra que tenga mayor o menor relación con su origen. Esto resulta obvio en el nivel lingüístico, pues la modificación de la secuencia de palabras (por mínima que sea) produce un cambio inmediato en el significado conceptual. Sin embargo, no resulta menos relevante en lo musical, porque cambiar el ritmo, la secuencia de acordes o la melodía de una canción producirá asimismo una serie de cambios en la interpretación que los oyentes hagan de ella. Esto se advierte igualmente en las diversas puestas en escena (como otro sistema semiótico) que realizan los cantantes, si consideramos las diferencias entre un recital en un estadio, un *unplugged* en un estudio de TV, una grabación para incluir en el álbum o incluso una presentación en un bar.

Objetivo y metodología

Hasta ahora, este encuentro entre lenguajes artísticos diferentes ha sido sugerido por diversos críticos. Por ejemplo, Romano (1991) señala tempranamente la pluralidad de sistemas que se encuentran en la canción; por un lado, el texto base, conformado por material lingüístico y musical, y por otro, el texto interpretativo secundario, conformado por lo vocal, lo instrumental y lo espectacular, que complementa aquél, efectivizándolo y actualizándolo cada vez. Algo similar advierte Juan Pablo González:

(...) el punto de partida desde el cual se ha dado inicio a la escasa reflexión en torno al análisis de la canción popular en nuestro medio, ha sido el de enfatizar la pluralidad de textos que convergen en ella, avanzando más allá de su clásica división entre letra y música (2009:209).

Distingue por lo menos seis textos en la canción popular: lingüístico, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo.

[Este] racimo de textos se «desencadenará» en el tiempo y el espacio, en una puesta en marcha en la que cada paso que da y cada espacio que habita, ofrece una puerta de acceso hacia su mundo poliforme y resbaladizo. Desde esta perspectiva, la canción se nos presenta más como

un proceso que como un producto. Será el proceso-canción, el que genere la multidimensionalidad textual que desafía sus abordajes por separado (*Ibíd.*:217).

Sin embargo, no abundan análisis de canciones que responda a esta convicción de su condición heterosemiótica. Es por ello que en este trabajo, pretendemos aproximarnos al modo en que las distintas capas semióticas de este objeto artístico se van integrando para producir sentido, prestando especial atención a dos aspectos: el musical y el verbal, con el fin de indagar cómo se produce esta «magia» de la que habla el epígrafe. Para ello, abordaremos tres canciones — «Bailar en la cueva», «Bolivia» y «El triángulo de las Bermudas»— del álbum *Bailar en la cueva* (2014), del uruguayo Jorge Drexler.

Nuestro análisis se basa en las versiones incluidas en el álbum, en cuyos modos de producción, transmisión y percepción musical la tecnología ha impactado ampliamente para generar un texto sonoro fijo; por tanto, algunas conclusiones pueden variar si se consideran las puestas en escena, recordándonos que es imposible abarcar de una vez la multiplicidad de dimensiones de la canción como proceso (González 2009:215). Por otra parte, el objetivo no es una descripción exhaustiva del fenómeno, sino la propuesta de un camino de interpretación que considere la dinámica del objeto estético, extendiendo líneas a las diversas perspectivas desde las que puede ser abordada una canción de autor en la actualidad y dejándonos guiar por la posición de Hernández Salgar, quien asegura que el crítico musical (y de las otras artes) debe convertirse en un

(...) analista cultural, que pueda referirse a fenómenos técnicos musicales, pero que principalmente se concentre en las condiciones y efectos sociales que rodean el hecho musical (...) puede ayudar a dar cuenta de que las sonoridades, como cualquier fenómeno cultural, son conflictivas y nacen de la confrontación (2007:35).

Drexler, un cantautor en la frontera

Jorge Drexler [1964, Montevideo] es un cantautor uruguayo que vive en España desde 1995. Tras comenzar su carrera de cantante de forma subsidiaria a la de médico en su ciudad natal, alcanzó el éxito tardíamente (alrededor de los 30 años), en España y de la mano de Joaquín Sabina. Luego de dos álbumes iniciales grabados en Uruguay y otros dos de poco éxito grabados en España,

triunfó con su álbum *Frontera* en 1999, gracias principalmente a las repercusiones que obtuvo en Argentina.⁵

Drexler es hijo de un judío-alemán que huyó de la Alemania nazi cuando todavía era un niño, junto a sus padres. La familia Drexler se estableció en Latinoamérica; sin embargo, años después, debió exiliarse nuevamente a Jerusalén durante un año por cuestiones políticas. Esta variedad en la herencia cultural se completa con una madre nacida en el ámbito rural uruguayo, cuyos padres (ambos maestros rurales) trabajaban «en México, en Michoacán, en Pátzcuaro», con un claro compromiso social (Godinez Garza 2013:110). De este modo, en sus frecuentes entrevistas, Drexler se presenta a sí mismo como un militante de la mediación; el haber vivido en medio de ideologías, lugares y culturas distintas le permite comprender los hechos desde distintos puntos de vista: «Yo me crié en una casa donde las dos tradiciones convivían de manera más o menos armoniosa. No era raro ver a mi abuelo judío vestido de Papa Noel, por ejemplo. O a mi abuelo no judío en la sinagoga con su kipá, en las fiestas de la familia». ⁶ O también: «En mi casa siempre hubo dos versiones de todo, desde la medicina hasta la política (...) he estado de mediador y entonces vas encontrando un montón de antagonismos expuestos a los que se les intenta dar una resolución conciliatoria» (Godinez Garza 2013:108). Por eso, su música suele construirse en la visión de dos posiciones antagónicas que entran en diálogo no para fundirse, sino para convivir. Así, si bien Drexler es conocido por canciones dedicadas al amor y a la incertidumbre de la vida (que le han valido cierto ninguneo por parte de algunos sectores de la intelectualidad), no faltan aquellas que realizan una aguda crítica a las sociedades actuales globalizadas, atravesadas por la discriminación, el desarraigo, el drama de los inmigrantes o los enfrentamientos religiosos y políticos. La particularidad de esta reflexión es el optimismo, no ingenuo sino esperanzado en que es posible hallar espacios de diálogo y de reconocimiento entre unos y otros, una convivencia entre las diferencias culturales, la permanencia en espacios fronterizos no sólo geográficos, sino también identitarios, ideológicos, políticos, religiosos e incluso epistemológicos (v. gr., la integración entre el discurso científico y el arte).

⁵ Vide "Encuentro en el Estudio" [video], Jorge Drexler y Lalo Mir, *Canal Encuentro*, 2014: 37'29", (citado 15/11/2017), disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=-rp2tmw5s30>>

⁶ Cfr. "Poesía, música e identidad" [video], *Ciclo de charlas TED*, Vancouver, abril de 2017, (citado 15/11/2017), disponible en: https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity

Se suma a esto una mirada que se debate entre la nostalgia y la crítica de su país de origen, que tiene un punto neurálgico en *Frontera* (1999). Este conjunto de canciones no fue sólo el que lo hizo famoso, sino que posee en germen muchos de los elementos que en *Bailar en la cueva* lo consolidarán como uno de los cantautores de habla hispana más reconocidos del momento. *Frontera* brota y fluye tanto verbal como musicalmente del Río de la Plata. Y ése es seguramente uno de los motivos principales por los que obtuvo el éxito en Uruguay y Argentina. Drexler, dando respuesta (o consuelo) a ese síndrome del desarraigo de quien vive lejos de su país, trató de que quedara de manifiesto su origen, tal como expresa en la charla TED: «no hacía mucho me había ido a vivir desde Uruguay de donde soy, a España. Y estaba con la nostalgia muy a flor de piel (...) Y quería que mi canción fuera muy uruguaya». ⁷ El uso de estos ritmos despertó en los rioplatenses toda una serie de resonancias, tal vez dormidas o guardadas en la memoria de los actos escolares o de las radios de nuestros abuelos, a través de candombe y sus derivados: el tango, la milonga, la murga. Estas resonancias iniciales adquieren en *Bailar en la cueva* una dimensión continental; ya que el referente no es sólo Uruguay, sino toda Latinoamérica.

Esta posición es coherente con sus estrechos vínculos con la música rioplatense y especialmente con un movimiento que él mismo junto a su hermano Daniel han denominado «templadismo», y que brega por un origen que no reconoce fronteras políticas y artificiales, sino coincidencias de clima, culturales, de idiosincrasia entre Uruguay, el centro-este de Argentina y el sur de Brasil. Nombres como Kevin Johansen, Paulinho Moska, Vitor Ramil, Lisandro Aristimuño, Jorge y Daniel Drexler, entre otros, se reconocen hermanados en un modo de escribir, de sentir, en una «matriz cultural común», signada por la búsqueda del equilibrio, del punto medio, de la emoción contenida, la profundidad y la melancolía. ⁸

De este modo, en la canción «Frontera» (que da nombre al álbum), ya podemos observar varios de los postulados de la poética drexleriana. Por un lado, la

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. Ramil Vitor, "La milonga que desemboca en canción" [entrevista con Susana Funes], *Cata Vital* [blog], 21 de marzo de 2009, (citado 15 /11/ 2017), disponible en: <<http://catavital.blogspot.com.ar/2009/03/entrevista-vitor-ramil-la-milonga-que.html>>. Ver también: Drexler Daniel, "Caníbal montevideano: entrevista a Daniel Drexler" [entrevista con Gonzalo Puig], en *Otra canción* [sitio web], 16 de febrero de 2013, (citado 15/11/2017), disponible en: <<http://otracancion.com.ar/?p=80>>.

puesta en cuestión de los límites políticos o arbitrarios (establecidos por el poder de turno) y la consecuente exaltación de la permanencia voluntaria y optimista en espacios fronterizos, tanto geográficos como existenciales. Encontramos, por ejemplo, la imagen del forastero/desterrado, que remite a su historia familiar y es consecuente con la diversidad de sus raíces (judías, alemanas, uruguayas) y la conformación de una identidad cultural compleja, construida en ese cruce de tradiciones, historias, creencias, que compartimos los latinoamericanos. Así también se celebra la frontera ideológica del que descrea de las certezas absolutas (contraponiéndose al personaje que da consejos, por ejemplo, el viejo Vizcacha del Martín Fierro), por lo cual la incertidumbre y la duda resultan una posición existencial, el territorio preferido del yo de las canciones. Por otro lado, observamos también la construcción de una identidad móvil, cristalizada en elementos sólo significativos para el sujeto, como el canto de la cigarra (en clara alusión a María Elena Walsh y al contexto de su canción), su guitarra, el amor de sus padres. Finalmente, se instala en la frontera musical con un estilo que posee elementos del candombe, la milonga y la murga fusionados con elementos de la música actual.

Así como el álbum *Frontera* puede considerarse un hito inicial tanto en la reconstrucción de la historia familiar (tema recurrente de la producción drexleriana), como en la historia de los ritmos rioplatenses (hijos del encuentro entre tambores y cantos de los esclavos africanos y las músicas propias de la inmigración europea), *Bailar en la cueva* será el otro hito que entreteje ambas historias con una proyección no ya regional, sino continental, como veremos.

Antes de pasar al análisis de las canciones, es necesario destacar que muchas de las acciones culturales de Drexler acompañan estos presupuestos artísticos. Desde el inicio de su carrera, ha participado frecuentemente de diversos eventos relacionados con la promoción de la cultura, la educación, el medio ambiente y el diálogo entre distintos ámbitos, razón por la cual ha sido considerado como un activista (Godínez Garza 2013:108). Por ejemplo, compuso la canción «A la sombra del ceibal» para colaborar en el «Plan CEIBAL», proyecto implementado por el ex presidente Tabaré Ramón Vázquez en apoyo a la educación uruguaya (2008); fue nombrado Embajador de Buena Voluntad del Fondo del Agua (2010), iniciativa formulada por la cooperación española con el fin de promover y extender el acceso al agua potable en América Latina; recibió la Orden de Isabel la Católica en grado de encomienda «por su aportación al acercamiento entre la sociedad española y la uruguaya y por su trayectoria artística» (2010); participó de la presentación del tercer tomo de la *Nueva*

gramática de la lengua española, durante la cual cantó un soneto de su autoría, llevando la música popular al seno de la Real Academia Española (2011); fue elegido pregonero del Carnaval de Cádiz (2013); participó en la serie de doce episodios que produjo el EMBRATUR (Instituto Brasileño de Turismo) junto a HBO para promover la cultura brasileña en el marco del Campeonato Mundial de Fútbol (2014); entre otros. Junto a estas iniciativas, Drexler no ha dejado de ganar premios: Grammys, Gardel, Goya; incluso es el único cantautor de habla hispana que obtuvo un Oscar por la mejor canción original: «Al otro lado del río», banda sonora de film *Diarios de motocicleta* (2005). Además, ha tenido grandes éxitos de ventas y una amplia consagración por parte de la industria musical.⁹ Esto puede resultar un tanto chocante para quienes consideran que el éxito comercial está reñido con la calidad de la obra artística; sin embargo, el análisis detenido de este caso (como el de muchos otros) da por tierra con estos prejuicios y permite observar cómo los cantautores actuales pueden obtener récords de ventas, ser incluidos en las listas de los más escuchados de Spotify u otros ratings mundiales, sin perder su condición de artistas, que se expresan desde una posición ideológica concreta, en función de un programa estético y en estrecha relación con el contexto en el que desarrolla su producción, a cual el mismo Drexler considera ineludible: «Un músico es parte de un ecosistema; no tiene manera de salir de su influjo. A veces lo ataca, otras lo festeja y otras lo ignora, pero incluso así actúa en "función de"» (2007:s/p). En su caso particular, afirma que su intención al crear es transmitir emociones y no mensajes; busca que sus canciones sean empáticas para obtener la complicidad y la identificación del oyente:

⁹ En cuanto a las exploraciones drexlerianas y su relación con el mercado musical, podemos referirnos a la creación de una aplicación de canciones combinatorias: «n», que desarrolló junto a Samsung, Warner y Wake App! (2012). Su intención fue hacer partícipes del proceso creativo a los usuarios: «Es una manera de sentirse partícipe del resultado estético de la música. Eso va en sintonía con el paradigma de nuestros tiempos: todo el mundo quiere decir algo, todo el mundo quiere ser creador o editor» (cfr. Rocío Huerta, "Mil y una formas de escuchar música en tu 'smartphone'", *El País*, 3 de diciembre de 2012, (citado 15/11/2017), disponible en: <https://elpais.com/cultura/2012/12/03/actualidad/1354529812_286215.html>). Sin embargo, abre toda una serie de dilemas en torno a la función del arte, el grado de participación real (o ilusorio) por parte de los usuarios, la calidad artística de los productos, etc., que todavía deben ser debatidas. Igualmente, no deja de ser interesante la indagación que realiza tanto de las potencialidades de los avances tecnológicos actuales, como la lectura de la idiosincrasia de la sociedad actual.

Escribo para mí, con la salvedad de que me considero un igual con el oyente en un acto de empatía. Así, sé que si algo me emociona a mí puede emocionarlo a él. No es que yo tenga un «mensaje», nunca me gustó la idea del mensaje. (...) Son canciones hechas para mí y para aprender yo (...) y como no considero mi experiencia vital diferente a la de los demás, pienso que les pueden servir a otras personas.¹⁰

En consonancia con estas palabras, en *Bailar en la cueva*, Drexler se propone completar su reflexión sobre la experiencia humana apelando a una dimensión inexplorada hasta ese momento: «Entonces me pregunté cómo serían mis canciones si fueran escritas con una intención de generar movimiento. Esa es la búsqueda».¹¹

Con el corazón y los pies en Latinoamérica

El álbum *Bailar en la cueva* como obra unitaria se puede considerar comprometida con la revalorización tanto de la música latinoamericana como del sentir de integración que, según lo dicho por el uruguayo, caracteriza a este continente:

Este continente lleva mucha ventaja en ese sentido [en la experiencia de integración]: lleva ya más de 500 años, a veces de manera muy dura y muy traumática pero a veces de manera muy amorosa, combinando África con la raíz indígena y con la parte que lleva de europea. Llevamos una experiencia llena de deseos y de amor (...) El hecho de haber siempre convivido con el otro desde niños es una lección que nuestro continente lleva con mucho adelanto.¹²

En ese sentido, la música también participar de esta integración:

¹⁰ Cfr. "Entrevista a Jorge Drexler" [entrevista con Fabián Aranda], en *World Groove. Del jazz a las músicas del mundo* [sitio web], 2016, (citado 15/11/2017), disponible en:

<<http://www.worldgroove.com/contenido/entrevista-jorge-drexler>>

¹¹ Cfr. "Jorge Drexler: defectos por definición" [entrevista con Galo Martín], *Revista BOCAS. El Tiempo*, 24 de julio de 2014, (citado 15/11/2017), disponible en:

<<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14293315>>

¹² Cfr. nota 10, "Entrevista a Jorge Drexler" [entrevista con Fabián Aranda], en *World Groove. Del jazz a las músicas del mundo*.

(...) nuestra música es híbrida. No como una yuxtaposición (...) Hay una real integración (...) Los géneros latinoamericanos llevan mucho tiempo en el horno: el tango, el candombe, la milonga, el son jarocho... no son modas que tengan veinte años, han llevado un proceso de 200 o 300 años. Me da la impresión también de que Latinoamérica recibió con amor muchas de las cosas de las que Europa se fue olvidando. Entonces, eso que ahora el mundo ha descubierto que es bueno, la fusión, la integración, nosotros lo venimos haciendo desde hace mucho tiempo.¹³

De este modo, Drexler rinde un homenaje al continente, desde distintos aspectos, haciendo un disco panamericano en el que cada país tiene su representación: participa la cantante de Bomba Estéreo, Li Saumet, en «Bailar en la cueva»; en «Universos paralelos» colabora la rapera chilena Ana Tijoux; la canción «Luna de Rasquí» es un homenaje al venezolano Simón Díaz e incluye al final la voz del costarricense Walter Ferguson; la canción «Bolivia», además de su referencia concreta a ese país, cuenta con la participación del brasileño Caetano Veloso; la producción de «Todo cae» la hizo Eduardo Cabra, de Calle 13, representando a Puerto Rico; se incluyen, como siempre, elementos de la música tradicional de Uruguay y Argentina. Así es un disco que establece una «relación muy abierta con el continente».¹⁴

Es por eso que el disco conforma una especie de *collage*, grabado por etapas, que resulta muy heterogéneo, ya sea por la exploración de nuevas sonoridades, como por la pretensión de decir cosas más allá del texto verbal, dejando que el sentido se produzca a partir del movimiento que las canciones generan en el cuerpo, es decir, a partir principalmente del ritmo.¹⁵ En ese sentido, *Bailar en la cueva* es un álbum muy distinto de los anteriores, en los cuales primaba cierta homogeneidad sonora y un reflejo literario que hacía de las letras el principal foco de atención. Esto es algo que sorprende a sus críticos: «Es un disco donde los ritmos toman un papel tan protagónico como las letras, algo a lo que no estamos acostumbrados los que aún estudiamos el disco *Eco* como un referente de la canción de autor».¹⁶

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Vide "Making of Bailar en la cueva" [video], Warner Music Spain, 2014: 25'45" a 27'15", (citado 15/11/2017), disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=bpY923IVdP4>>

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. Disdier Carlos, "Drexler se transforma. Reseña de *Bailar en la cueva*", *La Bohemia Productions* [sitio web], 2014, (citado 15/11/2017), disponible en:

Tal como señala el uruguayo en las entrevistas dadas en torno al lanzamiento del álbum, el ritmo es un elemento predominante. Pero lo es principalmente en sus variantes latinoamericanas, lo cual supone tanto una declaración de principios que guía la producción del álbum como la ampliación de la competencia musical de sus oyentes (Hernández Salgar 2012:56), pues un cantautor uruguayo que vive en España y posee gran éxito en el mercado artístico internacional, logra generar experiencias de escucha de ritmos típicamente latinoamericanos que quizá de otro modo muchos de sus seguidores no tendrían. Es así como el álbum inaugura para ellos una historia de escuchas que sitúa en el centro estas sonoridades de base candombera, poniendo de manifiesto (quizá sin saberlo) cómo los esclavos africanos, menospreciados por los conquistadores pero también en las sociedades actuales, colonizaron nuestra música, nuestros oídos, nuestros cuerpos con sus ritmos y sus ritos, no sólo en los estilos rioplatenses derivados directamente del candombe (como la milonga, el tango, la murga), sino también en la samba brasileña, la cumbia colombiana hasta el *reggae*, el *jazz* y el *blues*.

Por otro lado, la experiencia musical, constituida de materiales sonoros (físicos) impacta directamente en nuestro espacio corporal y favorece la representación mental de movimientos que, aunque no sean llevados a cabo por el propio cuerpo en el momento de la escucha, genera patrones de movimiento mentales, lo cual hace que se amplíe nuestra experiencia cinética-corporal (Hernández Salgar 2012:60). Así como la lectura amplía nuestras experiencias vitales,¹⁷ escuchar esta música supone para nuestro cerebro una huella de movimiento, aun cuando no lleguemos a ejecutarlo efectivamente con nuestros miembros. Por tanto, todo lo que nuestro fluir por el espacio a través de nuestra corporalidad nos puede otorgar de ganancia a nivel emocional y físico, nos lo

<<http://www.labohemiaproductions.com/2014/04/10/drexler-se-transforma-resena-de-bailar-en-la-cueva/>>

¹⁷ En su artículo "Your Brain on Fiction", Murphy Paul recupera estudios neurocientíficos que han demostrado que la lectura, por ejemplo, de palabras referidas a experiencias olfativas estimulan la zona del córtex olfativo; o leer la palabra «miedo» o «alegría» estimula las mismas áreas cerebrales que cuando experimentamos miedo o alegría: "*The brain, it seems, does not make much of a distinction between reading about an experience and encountering it in real life; in each case, the same neurological regions are stimulated*". Nuestro cerebro estaría procesando lo que leemos como si fueran experiencias realmente vividas. Cfr. Murphy Paul Anne, "Your Brain on Fiction", *The New York Times*, 17 de marzo de 2012, (citado el 8/11/2017), disponible en: <<http://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html>>

otorga también la experiencia de escucha de esta música que nos llama a prestar atención al ritmo y a seguirlo.¹⁸

Finalmente, la centralidad de estos ritmos latinoamericanos, asociados muchas veces con entornos puramente festivos o triviales, para tratar toda clase de temas relacionados con la existencia humana, en un cantautor de fama internacional, supone también devolver a estos estilos su capacidad para tratar la universalidad de las cuestiones que aquejan al hombre. Drexler ya lo ha hecho, desde el inicio de su carrera, por ejemplo, con la canción «Memoria del cuero» (*Frontera*, 1999), en la que usa una base rítmica de candombe para poner de manifiesto los sentimientos oscuros de opresión, absurdo, incertidumbre y miedo que experimentaban los esclavos negros que venían a América hacinados en los barcos, pero que puede experimentar cualquier persona en una situación existencial similar. De este modo, si bien la música predominantemente rítmica pareciera favorecer representaciones festivas, alegres, pasionales, corporales, eróticas, sin embargo, el tratamiento de temas más profundos e incluso dolorosos, a través del uso de estos ritmos latinoamericanos, modifica esas supuestas «invitaciones al uso» (o *affordances*; *cfr.* Hernández Salgar 2012),¹⁹ sumando al baile cierta veta reflexiva y la valoración de la música como el rescate de una tradición que es parte de nuestra identidad:

Existe una idea preconcebida de que el baile es lúdico, divertido y fiesta y eso está puesto en contraposición a la seriedad de otras actividades intelectuales. Nunca he visto a la danza como una experiencia monocromática, sino que es una experiencia seria, inclusive cuando es lúdica, divertida y fiesta. La danza, y de la manera que está tratada en la

¹⁸ Algo similar afirma González sobre la centralidad el cuerpo en la canción: «Es en el cuerpo del cantante donde se materializa la inmaterialidad del sonido (...) El oyente, también aporta su cuerpo como receptáculo final de ese 'grano vibrante' que es el sonido performado. El cuerpo, entonces bailará siempre que hagamos o escuchemos música, aunque parezca que no nos movamos» (2009:218).

¹⁹ Hernández Salgar define las *affordances* como «"invitaciones al uso" que están presentes en cualquier objeto de percepción, en realidad y que dejan saber con anticipación cuál puede ser la respuesta corporal ante ella. Las *affordances*, son producto de una construcción cultural. Por eso, no todos reaccionamos de igual manera ante los mismos sonidos» (2012:61). Decimos «supuestas» invitaciones al uso porque es la idea que se ha extendido en torno a la música movida, pero hay muchas canciones populares latinoamericanas que utilizan estos ritmos y poseen letras de una profunda reflexión sobre la vida.

canción que da comienzo al disco, es una experiencia antropológica, espiritual y de empatía entre las personas (...) No tengo problema con que la danza sea lúdica, tengo problema con que la gente diga: «Has dejado de hacer música seria y ahora haces músicaailable», como si este tipo de música no lo fuera.²⁰

De este modo, tanto Drexler como otros músicos latinoamericanos llevan las músicas regionales de nuestro continente al centro del campo artístico internacional para crear nuevos mundos de sentido. Por ejemplo, los españoles no están familiarizados con la milonga, el candombe o la murga, e incluso les resulta un poco chocante, como observamos en la reseña de Puchades:

Lo sorprendente es que alcanza el objetivo sin renunciar a sus textos comprometidos, filosóficos y vitalistas de siempre, pero encajándolos en una apariencia formal que resulta inédita y que puede resultar chocante en un primer momento. Sin embargo, si uno escucha con atención, bulle el Drexler de siempre, solo que impregnándose de nuevas experiencias.²¹

Luego de escuchar el disco, a cualquier persona le resultarán familiares o conocidos estos ritmos de Latinoamérica en fusión con elementos del siglo XXI y no les parecerá extraño su conjunción con un discurso elaborado y profundo para reflexionar, con una mirada crítica, sobre las realidades sociales, las emociones humanas, el pasado histórico o para reinterpretar el mundo a través de las leyes científicas.

Hacia lecturas inter-semióticas de la canción

Por una cuestión de extensión, tomaremos sólo tres canciones del álbum. La primera de ellas es la que le da nombre: «Bailar en la cueva». Su peculiaridad es la de recuperar el valor antropológico de la música y del baile, remitiendo, de

²⁰ Cfr. entrevista citada en nota 11: "Jorge Drexler: defectos por definición", *Revista BOCAS. El Tiempo*, 24 de julio de 2014.

²¹ Cfr. Juan Puchades, "Bailar sin subterfugios" [reseña], "Ocho discos de 2014 para recordar", *El País. Suplemento Babelia*, 24 de diciembre de 2014, (citado el 08/11/2017), disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/19/babelia/1419003706_868149.html>. Opiniones similares recogimos entre alumnos españoles durante la presentación de la ponencia que dio origen a este trabajo (ver nota 1).

diversos modos, a esos rituales antiquísimos que conocemos no sólo por los estudios científicos, sino también porque se perpetúan hasta el día de hoy:

El baile y la música nos definen como especie. Se han encontrado instrumentos, flautas de hueso, de hace 45.000 años. Y todavía antes existían la voz y las palmas. Sin embargo, la agricultura solo está datada desde hace 8.000 años. Olvidamos que antes de que existiera un lenguaje articulado ya existía una comunicación melódica y mediante el movimiento. Por eso quiero reivindicar el baile (...) En 45.000 años de selección natural si no hubiera servido para nada, si hubiera sido una actividad prescindible, ya lo hubiéramos dejado de lado.²²

La canción construye una escena de baile por la noche, alrededor del fuego, en una cueva, en base a un ritmo de candombe champeta que incita al movimiento. El verso inicial de la canción acompañada con el rasgueo mínimo de unos acordes en la guitarra y la voz única del cantante genera un contrapunto con lo que sigue tanto desde la melodía y la ausencia de ritmo, como desde una invocación polisémica de la idea (¿pensamiento racional frente al intuitivo?; ¿o el ritual como experiencia repetida y nueva a la vez?): «La idea es eternamente nueva». La transición la logra la referencia al cambio de tiempo: «Cae la noche», así como una frase verbal que denota la continuidad de una acción: «y nos seguimos juntando a...». Esta actividad nunca se detuvo a lo largo de los siglos. Bailar en la cueva (ya sea literal o simbólicamente) es algo que une a los primeros hombres y a los del siglo XXI pasando por todos los vivieron entre aquéllos y éstos. Además, ya desde ese cambio de momento (la noche) se agregan a la voz principal otras voces, en principio suaves, pero que irán adquiriendo mayor presencia a lo largo de la canción, de tal modo que, en muchos momentos, remedan la sonoridad de los rituales primitivos que tenemos guardado en nuestra memoria (¿de documentales vistos en TV? ¿de

²² Hay razones biográficas también: una especie de toma de conciencia del propio pasado y de su formación: «Yo soy un hijo de la dictadura uruguaya y crecí en un ambiente en el que no se bailaba. Me crié entre una casa de intelectuales opositores de izquierda, y una calle dominada por un Gobierno militar. En ninguno de esos círculos humanos se bailaba (...) El baile era una cosa despreciada y, desde luego, no practicada»; y finalmente, el implacable paso del tiempo: «Llega un momento en el que empiezas a ver el horizonte de la salud corporal. Y piensas: "Si no empiezo a bailar ¿cuándo lo voy a hacer?"». Cfr. "Jorge Drexler: Fuimos estúpidos al olvidar que industria y creatividad iban unidas" [entrevista con Iñigo López Palacios], *El País*, 17 de marzo de 2014, (citado 15/11/2017), disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/12/tentaciones/1394639333_153259.html>.

nuestra propia memoria colectiva?), plasmando, además, ya la idea de comunidad que es fundamental para considerar este fenómeno.

El ritmo comienza, entonces, con la frase que titula la canción y el álbum: «Bailar en la cueva», seguida de un estribillo que consiste en la triple repetición del infinitivo principal: «bailar» y su correspondiente bis. El coro de voces que acompaña la voz principal se hace más fuerte. Los bises también serán una constante de la canción, por un lado, para rememorar otra característica fundamental de las culturas primitivas y orales: la repetición de versos o frases que resistan el olvido; y por otro, para que, tal como se observa en la dinámica de la poesía, las palabras se vayan cargando de sentido y haciéndose más profundas con cada repetición. Este estribillo inicial también pone las bases musicales, porque el ritmo candombero (que comenzó un verso antes) se estabiliza; y entre su primera manifestación y su bis, se sugiere ya la serie de notas y acordes que servirá de base para toda la canción. Vale aclarar aquí que esa serie de notas está construida sobre la base de una escala pentatónica, una de las escalas más antiguas del mundo y otro elemento que nos remite a esa escena primitiva a la cual la canción pretende transportarnos.

La segunda parte de la canción usará diversos procedimientos para generar en el oyente una serie de ideas relacionadas con este ritual ancestral. Lo primero que se sugiere es la idea de movimiento continuo a través de una comparación: «Ir en el ritmo como una nube va en el viento», y también de una modificación de la frase verbal más frecuente: «no *estar en* sino *ser* el movimiento». El uso del verbo «ser» en este caso supone una imbricación total entre esencia (algo estable) y acción (algo temporal). Además, la percepción de movimiento continuo se da por una definición más evidente de la combinación de notas que subyace a toda la canción, que tiene una estructura circular, pues va de una nota grave a una aguda pasando por notas intermedias, una y otra vez. Se suma el modo de pulsar la guitarra, utilizando la técnica del *slide*, es decir, deslizando el dedo de una nota a otra para que se perciban en milésimas de segundo los sonidos intermedios. Esto genera también una percepción de continuidad y aceleración.

Por otro lado, se apela a dejar de lado la racionalidad para interactuar con el medio desde lo corporal, la intuición, como una especie de trance irracional, donde prima el sonido y el movimiento: «Cerrar el juicio, cerrar los ojos,/ oír el *clack* con que se rompen los cerrojos». La razón está atada al sentido de la vista, por eso, este ritual exigirá dejar de lado ambas cosas para permitir que actúen

los otros sentidos, principalmente el oído (apelado a través de la onomatopeya). La primera vez que canta estos versos la voz permanece en una octava más grave y parece contenida; sin embargo, el bis es cantado en una octava más aguda liberando el caudal de voz y al modo de los rituales primitivos, donde las melodías fluctúan entre sonidos graves y agudos. Además, se suma Li Saumet (cantante de Bomba Estéreo), cuyo timbre de voz es tan peculiar que evoca esas voces tribales, fortaleciendo la configuración de una escena primitiva.

Otra de las ideas que guía esta canción es el sentido de comunidad en el que se basan estas prácticas culturales: bailar juntos hasta perder la individualidad. Una de las hipótesis de las neurociencias en torno a la razón por la cual se desarrolló la música es justamente ésta: «para ayudarnos a movernos juntos», lo cual tendría un beneficio evolutivo pues «cuando la gente se mueve al unísono tiende a actuar de forma más altruista y estar más unida».²³ No es la única vez que Drexler apele a los beneficios de la música a lo largo de la canción, ni es tampoco la primera vez que lo hace en su producción. La imposibilidad de señalar un guía en los movimientos, generada por la triple repetición de la estructura adversativa: «Me guías tú o yo te guío», convertida luego en pregunta: «¿Será que me guías tú o que yo te guío?», se vuelve una cuestión intrascendente. Esta alternancia de los pronombres yo/tú sin identidad fija, intercambiables, favorece esta idea de unión que avanza hasta que la cercanía de los cuerpos se convierte en continuidad: «Mi cuerpo al tuyo y el tuyo al mío/ Los dos bebiendo de un mismo aire: el pulso latiendo y el muslo aprendiendo a leer en braille». La última metáfora, de claro tinte erótico, es uno de los puntos culminantes también en cuanto al ritmo, pues se detiene la melodía y queda sólo la percusión que realiza una transición para continuar hacia la tercera parte de la canción: la reflexión sobre el sentido de la música para la especie humana.

Una voz sintetizada, entre hablada y cantada, ingresa lejana para realizar una declaración de principios sobre la dimensión antropológica del baile: «Bailar como creencia, como herencia, como juego», abordando tres de los principales aspectos del desarrollo del hombre. Luego, regresa a la escena inicial para después ampliar la presencia de la música a toda la vida del hombre, en esta especie de «recitado-cantado» cuyo ritmo va *in crescendo*: «Las sombras en el muro de la cueva/ girando alrededor del fuego/ La música bajo de los árboles/ y

²³ Cfr. Facundo Manes, "La música y las neurociencias: ¿Qué le hace la música a nuestro cerebro?", *El País*, 14 de septiembre de 2015, (citado 08/11/2017), disponible en: <https://elpais.com/elpais/2015/08/31/ciencia/1441020979_017115.html>

nos siguió por la llanura». Esta omnipresencia de la música se reafirma con la enumeración de una serie de acciones: «La música enseña/sueña/duele/cura». Todas poseen un matiz positivo (incluso «doler») y se corresponden no sólo con la experiencia que cada uno de nosotros tiene de la música, sino también con las investigaciones que diversas ciencias van aportando al respecto. Además, son enunciadas por esa misma voz lejana que desacelera el ritmo, para dar paso a una voz sin distorsiones y hablada que enuncia el núcleo duro de la canción y del mismo disco: «Ya hacíamos música muchísimo antes de conocer la agricultura». La percusión se detiene y quedan sólo unas notas mínimas de fondo que dan el pie para volver al primer verso de la canción y repetir sólo algunos versos. Como vimos, Drexler insiste en diversas ocasiones sobre esta cuestión de la antigüedad de la música²⁴ y le sirve como marco ideológico para explicar la centralidad del ritmo en este álbum, cuya primera canción funciona como un puntapié inicial muy acertado y que requerirá igual grado (o más) de intuición rítmica (y corporal) que de reflexión intelectual para ser comprendido en su totalidad.

Otra canción que resulta interesante analizar es «Bolivia». Si en la anterior las repeticiones son abundantes y el vocabulario reducido (si lo comparamos con otras canciones del uruguayo), en esta no hay repeticiones de letra y el despliegue de vocablos y su combinación ingeniosa sorprende al oyente. La canción ahonda en la memoria histórica no sólo personal, sino de Occidente mismo:

Está inspirado en la historia de mis abuelos, que eran judíos y huyeron del nazismo en 1939 con mi padre, que tenía cuatro años. Cuando nadie les quería, Bolivia fue un país generoso que les aceptó. Allí vivieron ocho años.²⁵

²⁴ Cfr. entrevista citada en nota 22: "Jorge Drexler: Fuimos estúpidos al olvidar que industria y creatividad iban unidas", *El País*, 17 de marzo de 2014; ver también "Jorge Drexler se mete en el baile" [entrevista con Germán Arrascaeta], *La Voz*, 20 de marzo, (citado 15/11/2017), disponible en: <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/jorge-drexler-se-mete-en-el-baile>>

²⁵ Vide "Jorge Drexler: Fuimos estúpidos al olvidar que industria y creatividad iban unidas"; Ver también: "Jorge Drexler: 'No soy un artista planificador, me gusta hacer lo que no se espera de uno'" [entrevista de Puri Caro a Jorge Drexler], *20 minutos. Barcelona*, 22 de julio de 2014, (citado 15/11/2017), disponible en: <<http://www.20minutos.es/noticia/2193376/0/jorge-drexler-musico/entrevista-disco/bailar-en-la-cueva/>>

La canción es, por tanto, un homenaje y una nueva reescritura (ya ha hecho otras) del pasado familiar. En un disco dedicado a rescatar los ritmos y las tradiciones latinoamericanas, esta referencia era obligada. «Bolivia» es una canción que podemos dividir en dos: una parte está constituida por la narración histórica y otra, por una reflexión general sobre la historia; esta distinción se da también en el aspecto musical con fuertes implicaciones semióticas en cada caso. A nivel general, es una cumbia peruana (también llamada «chicha»), cuyas peculiaridades se definen ya desde la introducción: instrumentos, ritmos y secuencia de notas que sirven de base para la mayor parte de su desarrollo. Una de las singularidades sonoras de la canción es el uso de la voz que hace tanto Drexler como su invitado estrella: el brasileño Caetano Veloso, cuya participación supone, por supuesto, una garantía de buena música para todos los que están familiarizados con la producción del cantautor carioca. En este sentido, Drexler aumenta su capital simbólico en el campo musical latinoamericano e incluso occidental al contar con esta colaboración.

La primera parte de la canción se refiere a la situación de Alemania en 1939, es decir, al avance del nazismo y la necesidad de huir de sus abuelos (y en sus abuelos, de todos los judíos alemanes). El uso de la voz que hace Drexler aquí produce sentido por sí solo: es una voz cercana al murmullo forzado. Como sucedía en la canción anterior, se encuentra a mitad de camino entre la voz hablada y la voz cantada y la mayor parte del tiempo se mantiene en una única nota, con mínimas variaciones al final de los versos. El acompañamiento es casi exclusivamente percusivo, muy metálico; en cuanto a la armonía también posee poca variación. Estos elementos musicales generan una monotonía que abona la sensación de agobio y de oscuridad, enunciada por los versos y sostenida en los recursos retóricos del lenguaje. La letra comienza ubicando espacio y tiempo en el que se desarrolla lo que se narrará: «Europa, 1939». A continuación, se explicita el primer término de la oposición sobre la que se estructura la canción y que finalmente conformará el estribillo: «Todos [las cancillerías] decían que no/ cuando dijo que sí Bolivia». La descripción de Berlín como un «nido de ratas» y de Hitler (a quien no nombra) con toda una serie de palabras negativas y de desmesura conforman el panorama de un nazismo en ascenso: «El paladín de la bravata gritaba/ llenaba estadios/ de un árido erial de desvarío ario». La paronomasia no sólo genera sorpresa a nivel verbal, sino también la percepción de un fenómeno que se intensifica y que se cierra sobre sí mismo, dejando cada vez menos espacio para la huida. Esta percepción se completa con los siguientes versos en los que prima el campo semántico de la incertidumbre, el

miedo, el peligro y la violencia inminente: «Las puertas se iban cerrando,/ el tiempo colgaba de un pelo/ (...) Y el pánico era evidente,/ todo lo presagiaba./ El miedo ganaba cauce,/ abría fauces,/ vociferaba». Esta paronomasia unida a la monotonía musical mencionada genera esa percepción de avance tanto del desvarío nazi como del miedo. En este contexto, sitúa a los protagonistas: «Y aquel niño en los brazos de mis abuelos». Este rodeo para referirse a su padre contrasta con el panorama descripto: una imagen familiar que sugiere ternura y cuidado, donde la figura principal es el niño en brazos, amado y protegido por sus padres.

A continuación, se producirá un suceso que producirá un cambio en ese ambiente abrumador, introducido por la expresión temporal: «Y entonces...» y sostenido en la oposición metafórica frío-caliente: «...llegó del frío/ en pleno glaciar hiriente/ una insólita vertiente de agua tibia». Esta imagen que destacamos, metáfora de Bolivia y de su apertura a la llegada de los inmigrantes judíos, se integra con una sucesión de notas que recuerda las armonías de la música del altiplano, rompiendo con la monotonía agobiante de los versos previos. Sigue a esta metáfora una prolongación de la vocal final, cuyo dibujo melódico nos recuerda la fluidez de un curso de agua.

Seguidamente se repetirá el estribillo cuatro veces: «Todos decían que no/ cuando dije que sí Bolivia»; la música irá sufriendo una serie de cambios, de modo que cada repetición verbal se verá intensificada también por el sonido. La primera repetición se encuentra atada musicalmente a la serie anterior ya descrita y posee una pausa entre los dos versos que suspende el primero para afirmar con más fuerza el segundo. En la cuarta repetición, ingresan gradualmente los instrumentos de viento que desde lo perceptivo nos producen la sensación de la inminencia de algo, se suman luego las tarkas bolivianas (con su peculiar sonido disonante), ecos de la voz, nuevos instrumentos y melodías, en una fusión de elementos que nos remite claramente a la música andina. La voz poderosa y claramente reconocible de Caetano Veloso entra luego de la detención abrupta de un ritmo que va *in crescendo* en ritmo e intensidad, hasta que la permanencia de una nota da pie a una especie de «recitado-cantado» del brasileño.

Esta segunda parte se referirá a la condición cambiante y circular de la historia, a través de la imagen del péndulo, los barcos, la noria, la puerta giratoria, en una serie de 16 versos octosílabos. El último, con un hemistiquio bien marcado, funciona como cierre contundente: «no más que eso/ es la historia». La rima

consonante en «eso» favorece el corte y, por supuesto, la idea de historia que se propone. El uso del polisíndeton y la combinación de rimas consonantes abonan esta idea de continuidad circular. Esta serie de 16 versos tiene otro corte producido por el cambio de voz: los primeros 11 están a cargo de Caetano en una especie de pregón que va y viene por las mismas notas, incluyendo una nota grave al final de los versos 4, 8 y 11, que introduce un cierre de cada imagen propuesta (el péndulo, los barcos, la noria). El ritmo de cumbia que se había detenido al inicio de esta serie regresa en el verso 9 para acompañar el final de la intervención del brasileño y extenderse un poco más, hasta que un nuevo cambio deja de lado nuevamente el ritmo para adquirir una sonoridad mucho más folclórica, dando entrada a la voz del propio Drexler que recita los versos finales. Las últimas palabras: «es la historia» quedarán enunciadas *a capella*, de modo que la canción pasa por diversas etapas hasta adquirir la forma y la performance de un poema. En este sentido, Drexler realiza un claro uso de la voz para sugerir esta conjunción entre la canción y la poesía, dejando para la voz hablada fragmentos fundamentales de aquello que la canción pretende transmitir (como sucedía en «Bailar en la cueva»).

Por otra parte, esta idea de historia circular nos hace pensar en cómo ese viaje de Europa a América que los abuelos y el padre de Drexler (como tantos otros) hicieron en la primera mitad del XX, luego se transformó en otro viaje de América a Europa para quienes emigraron por las crisis políticas, económicas y sociales que ha sufrido nuestro continente. Por último, se resignifica también con la situación actual, pues los europeos en su momento no eran recibidos fácilmente por otros países y hoy son ellos mismos quienes son reticentes a recibir a inmigrados en sus territorios. De este modo, la idea de circularidad que se desarrolla a través de la letra y la música de la canción se afirma también en la lectura propuesta de los hechos históricos.

La última canción que analizaremos en esta ocasión es «El triángulo de las Bermudas», que junto a «Universos paralelos» y «Organdí», conforman la serie amorosa de este álbum, que hace hincapié en la presencia de algo incontrolable en la vivencia del amor, cierta irracionalidad de clara raíz freudiana. Conociendo la producción de Drexler, lo primero que llama la atención de «El triángulo de las Bermudas» es su forma estrófica: consta de tres estrofas, de las cuales la primera y la segunda son décimas espinelas, molde muy apreciado por el uruguayo, tal como se puede observar principalmente en

su charla TED.²⁶ La última estrofa, si bien tiene una forma similar, el molde se rompe en consonancia con el desarrollo de la música y de la letra, como veremos.

Esta canción narra, en sus dos primeras estrofas, una escena amorosa extraña, desde la perspectiva de un yo que está sumido en la incertidumbre y en la extrañeza ante la vuelta inexplicable y repentina de un amor pasado: «Volviste como si nada». Un ritmo con aires de son cubano pausado, con una base fuerte de percusión, un acompañamiento melódico mínimo y una voz distorsionada (parece mediada por algún aparato de comunicación), nos deja a la expectativa, en suspenso, a la espera de lo que sucederá con esta historia. Esta sensación de extrañeza se completa con imágenes verbales que señalan la ruptura de las normas lógicas y de los parámetros de tiempo y espacio que supone esta presencia: «Cruzaste de una zancada/ tantos años de distancia/ en completa discordancia con todo lo establecido/ como vuelve un barco hundido en extrañas circunstancias». En esta primera parte, muchas de las imágenes utilizadas tienen que ver con barcos, vuelos y extrañeza, en consonancia con el título de la canción y el mito que rodea esta zona del mar caribeño desde 1950, como un espacio mortal para aviones y barcos y como un centro de actividad paranormal. Así este fenómeno misterioso otorga una clave de interpretación para los sentires del hablante. Durante la canción se suman, además, sonidos extraños, psicodélicos, que podríamos identificar con ovnis, mensajes en código morse o ruidos de fritura en la comunicación, todos propios de este ámbito extraño de navegación. En la segunda estrofa, se advierte también la tensión del yo en el afán de aparentar autocontrol (como se observa en las expresiones destacadas), ante la fuerza magnética que esta presencia le genera: «Te hice un sitio en mi mesa/ con una *calma impostada*/ Te sostuve la mirada/ *aparentando entereza*/ Me volví perro de presa/ de perfume de tu pelo,/ *disimulando el*

²⁶ Vide nota 6, "Poesía, música e identidad" [video], *Ciclo de charlas TED*, Vancouver, abril de 2017. La décima espinela fue creada por el Vicente Martínez Espinel en 1591. Es una estrofa compuesta de diez versos octosílabos, con un esquema invariable de rima (abbaaccddc). Tiene una combinación sonora que presenta una gran riqueza de acentos y de ritmos. En la charla TED, Drexler afirma que es una de las estrofas más complejas del idioma español. Si bien en España se extinguió a nivel popular, sigue viva en América, donde cada país le puso un nombre y una música diferentes, integrándose al acervo popular (son jarocho en México, décima peruana en Perú, payada en el Río de la Plata, también la milonga, etc.). Además, este molde estrófico es utilizado frecuentemente para una poesía de corte más bien filosófico, sentencioso, que podemos rastrear en las primeras estrofas de la canción, en la que se genera extrañeza, el distanciamiento reflexivo de un discurso casi ensayístico frente a un tembladeral emotivo.

anhelo,/ mirando hablar a tu boca». Y finalmente, en la afirmación de que la racionalidad ha dejado paso a otras fuerzas: «Todas mis brújulas locas/ cambiándome el plan de vuelo».

Con el inicio de la tercera estrofa, se modifican el ritmo y la melodía. La percusión se hace más regular y la melodía se ve sostenida por acordes de mayor duración. Se intensifica, además, el sonido de ovnis. Con estos elementos y la referencia al tiempo: «Y ahora que todo lo triste/ con el tiempo se deshizo», el yo parece haber vuelto a sus cabales sólo para advertir que esa presencia se ha ido una vez más, sin explicaciones. Esta nueva desaparición sume al sujeto en el desconcierto, que se advierte por la ruptura de la regularidad estrófica. El tercer verso, pentasílabo, coincide con una alteración del ritmo, para expresar esa duda que será insalvable: «Yo me pregunto:/ ¿por qué desapareciste/ sin el más mínimo aviso?». La otra irregularidad es una frase que posee 16 sílabas (como si fueran dos octosílabos), pero de acuerdo con la rima serían un verso de 10 y otro de 6: «Fue como si en un momento dado/ te hubiera tragado», es el punto de mayor desconcierto de la canción. Este verso, que se desenvuelve en una serie melódica ascendente, prepara la identificación de todo lo dicho con el título de la canción, el cual se repite tres veces en una serie melódica descendente y conclusiva. Luego de unas notas sostenidas y un silencio, se inicia una improvisación de guitarra, muy propia de los ambientes festivos cubanos, que se va perdiendo. El guiño drexleriano lo constituye el *track* final, pues es mucho más extenso que la canción «Organdí» y si uno tiene paciencia y no detiene la pista luego de los últimos sonidos de esa canción final (en el minuto 3'45''), escuchará que en el minuto 4'49'' regresa de lejos esta improvisación de casi dos minutos, para cerrar un álbum donde los ritmos latinoamericanos tienen un lugar primordial.

Conclusión

Finalmente, lo que observamos a partir de estos análisis es que, efectivamente la canción es un texto heterosemiótico y, por tanto, es necesario analizar los diversos aspectos que la componen para descubrir los sentidos globales que produce. Sólo así es posible también descubrir los postulados estéticos que sustentan las producciones de un artista que apuesta por esta práctica alternativa híbrida. El análisis realizado en esta ocasión nos permitió observar de qué modo los distintos aspectos (lo verbal, lo musical, lo sonoro, lo instrumental, etc.) se entrelazan para generar significaciones que no sólo

remiten al nivel conceptual de lo dicho, sino también a lo auditivo, lo corporal, lo emotivo, lo intuitivo. Es más, en este álbum, centrado principalmente en el ritmo, pudimos observar cómo (más allá de lo dicho) es este elemento el que sirve como plataforma para el ejercicio comprometido del oficio de cantautor, al llevar los ritmos latinoamericanos al centro del campo de la industria musical internacional para enriquecer el historial de escuchas de todos con la lección de integración que puede ofrecer nuestro continente, para generar nuevas experiencias cinético-corporales (aun sin movernos) y para reafirmar la potestad de esta música rítmica de tratar la universalidad de los temas; en definitiva, para invitar a todos los oyentes a situar los pies y el corazón en Latinoamérica. 🍷

Referencias

DE ANDRADE Mário

1965 *Aspectos da música brasileira*, San Pablo: Martins

ECO Umberto

1962 *Opera aperta*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Obra abierta*, Buenos Aires: Planeta, 1992).

1964 *Apocalittici e integrati*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires: Debolsillo, 2012).

GODÍNEZ GARZA Frida

2013 "Comunicación, hermenéutica y estética de la recepción a la sombra del CEIBAL", *Anagramas*, 12, 23: 105-130, (citado 08/11/2017), disponible en: <<http://www.scielo.org.co/pdf/anqr/v12n23/v12n23a07.pdf>>

GONZÁLEZ Juan Pablo

2009 "De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXIII, 23: 195-210.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ Juan Miguel

1994 "El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria", en FERNÁNDEZ ROCA José Ángel, GOMEZ BLANCO Carlos J., PAZ GAGO José María (coords.), *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, La Coruña: Universidad de La Coruña, Vol. 2, pp. 491-502.

2007 *Semiótica de la música vocal*, Murcia: Universidad de Murcia.

HERNÁNDEZ SALGAR Oscar

2007 "Música y acontecimiento: una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales", en GARZÓN María Teresa y MENDOZA Constanza (eds.), *Mundos en Disputa. Intervenciones en estudios culturales*, Bogotá: Instituto Pensar, pp. 27-48.

- 2012 "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7, 1: 39-77.
- ROMANO Marcela
- 1991 "En torno a la canción 'diversa'", *Revista CELEHIS*, 1: 135-143.
- 2002 "La canción de autor después de Franco. Reflexiones críticas sobre un objeto crítico", *Ínsula*, 671-672: 13-16.

Fuentes

- DREXLER Jorge
- 1999 *Frontera* [disco compacto], Madrid: EMI International.
- 2007 "Hay tanta relación entre la música y la fama como entre las drogas y la creatividad" [entrevista con Juan Pablo Palladino], *Revista Teína* [en línea], 15, (citado 15/11/2017), disponible en:
<<http://www.revistateina.es/teina/web/teina15/mus1.htm>>
- 2010 *Amar la trama* [disco compacto], Madrid: Warner Music Spain.
- 2014 *Bailar en la cueva* [disco compacto], Madrid: Warner Music Spain.