
LA MUSICA DE JUAN LUIS GUERRA Y EL GRUPO 4:40

Expresión cultural y poética

Julietta Haidar

El impacto que ha logrado Juan Luis Guerra y su grupo 4:40 es un fenómeno de la cultura musical contemporánea que merece ser analizado por sus implicaciones y peculiaridades. Uno de los aspectos novedosos de este acontecimiento musical (entendida la categoría de acontecimiento en el sentido foucaultiano) es que su éxito se explica más allá de manejo de los medio masivos de comunicación, que entendemos constituyen un factor importante en la difusión y continuidad de cantantes y grupos musicales. En efecto, tales medios masivos construyen y destruyen a los artistas como quieren y cuando quieren, aunque sus influencias no siempre funcionen perfectamente. En este trabajo, no nos interesa particularmente el funcionamiento de tales medios masivos, y sólo lo mencionamos como uno de los factores que ayudan a explicar el fenómeno de Juan Luis Guerra (J.L.G.) y su grupo.

El éxito indiscutible de J.L.G. y de su grupo musical adquiere tales proporciones que lo caracterizan como uno de los grandes acontecimientos musicales del siglo, principalmente porque *logra romper fronteras geográficas, culturales, difundiéndose por todo el Caribe insular y continental, por toda América Latina, por América del norte y por Europa*: tal difusión nos permite afirmar que Juan Luis

Guerra logrará romper también las fronteras históricas y perdurar como un clásico de la música contemporánea.

Las explicaciones de este fenómeno musical pasan por varias dimensiones y factores, cuya comprensión hace necesario reconstruir brevemente la trayectoria de este grupo que da un salto cualitativo con la producción de sus dos últimos discos de 1990: *Ojalá que llueva café* y *Bachata rosa*. Juan Luis Guerra forma el grupo 4:40 en el año de 1984, en República Dominicana. De esta primera etapa del grupo tomamos el disco *Soplando*, que consideramos como un rito de iniciación (en términos atropológicos) porque con excepción de la música *Soplando*, que da nombre al disco, todas las otras pertenecen a otros compositores o grupos; es una fase de iniciación, de maduración que sólo tocamos como elemento de contraste con la última producción que hemos mencionado.

El disco *Mientras más lo pienso... tú*, que aparece en 1986, constituye uno de los eslabones de una nueva etapa del grupo, más cualitativa y productiva; en este disco, con excepción de la última canción *Rock-a-fiesta*, todas las letras y música son de J. Luis Guerra, lo que explica que en la carátula del mismo ya aparezca el título: Juan Luis Guerra y 4:40. Tanto en este disco, como en *Soplando*, el grupo aparece como un cuarteto, con dos voces masculinas y dos femeninas; sin embargo, en el segundo disco citado, ya aparece el sello de J.L.G. no sólo como director musical, sino como compositor y arreglista musical, como creador de las letras.

La última etapa que establecemos con base en los dos excelentes discos de 1990: *Ojalá que llueva café* y *Bachata rosa*. Condensadores de un trabajo musical de 7 años (1934-1990), continúa profundizando la cualidad en la producción musical de J.L.G., que alcanza el lenguaje musical y el verbal, como veremos con detalle posteriormente.

Las diferentes etapas señaladas en esta breve trayectoria explican de alguna manera que durante los primeros años la proyección musical del grupo se circunscribiera a los dominios de su país, llegando a algunos países del Caribe (principalmente los de habla española) y de América Latina, y a algunos sectores hispanos que viven en Estados Unidos. La profesionalización y el grado de calidad en toda la producción musical permite que Juan Luis Guerra y el grupo 4:40 se sitúen como uno de los grandes de la música contemporánea.

Otro factor que explica tal impacto se refiere al desarrollo musical en República Dominicana, en el resto del Caribe, y en América Latina. En este sentido, creemos que Juan Luis Guerra en su producción musical logra condensar los tres componentes citados, que explican la riqueza y cualidad de sus composiciones. La producción de este gran músico, por lo tanto, está atravesada por dos tipos de interdiscursividad: una musical y otra poética. *La interdiscursividad musical* interna se refiere a la trayectoria del grupo, que someramente hemos expuesto; *la interdiscursividad musical* externa se refiere a los tres componentes que señalamos. La tradición musical en República Dominicana es muy variada y rica, aunque se haya destacado como ritmo dominante el *merengue*, en sus diferentes tipos; tal desarrollo musical ha producido grupos de gran calidad en diferentes épocas, como la Orquesta Santa Cecilia, como el de Angel Viloria y su conjunto típico cibaeno, Rafael Colón, Antonio Morel, Ramón Gallardo y su combo hasta llegar a Johnny Ventura, Wilfrido Vargas y Fernandito Villalona, entre otros. Merece mención a parte el trabajo riguroso, tanto en el lenguaje musical, cuanto en la investigación, que realizó el *Grupo Convite*, sobre la música popular dominicana, recuperando varios ritmos que se han estado perdiendo en República Dominicana; este grupo, sin embargo, no logró superar la difusión nacional porque se disolvió muy tempranamente, pero creemos que contenía un proyecto que podría alcanzar un éxito significativo a nivel internacional.

En la música de otros países del Caribe y de América Latina, podemos observar el desarrollo de una cultura musical que se plasma en ritmos y movimientos musicales de gran difusión como son el bolero, la rumba, el mambo, el son cubano, la cumbia, la salsa, el calibso, el reggae, la nueva traba cubana, el samba bossa nova, etcétera. Esta interdiscursividad musical externa, tan variada y de tan alta calidad artística es una dimensión constitutiva de la producción de Juan Luis Guerra y del grupo 4:40; la capacidad de condensación de tal cultura musical, que más que una simple sumatoria, implica un análisis, una síntesis, creación, explica primer lugar que alcanza en el mercado musical mundial este gran compositor y músico.

La interdiscursividad poética interna se refiere al mismo desarrollo de la construcción metafórica y del funcionamiento retórico en las letras de Juan Luis Guerra; la interdiscursividad poética externa se remite a toda literatura que influyó en su producción, como

son ejemplos Neruda, Lorca, entre otros. Habría que aclarar que tal carácter interno y externo de las interdiscursividades expuestas no significa que las consideremos como dimensiones constitutivas paralelas, sino orgánicamente relacionadas en este discurso musical y poético, cuyo funcionamiento es tan complejo.

Como se puede observar, desde nuestra perspectiva analítica no es pertinente la definición restringida y parcializante que hacen los medios masivos de comunicación de un *artista*. A Juan Luis Guerra no lo consideramos sólo en su dimensión individual o personal, sino como un sujeto creador de un discurso musical, de un lenguaje musical y verbal que logra condensar de manera estética y popular las características esenciales de la cultura musical caribeña y latinoamericana. En otras palabras, nos parece más explicativo esta carácter condensador del sujeto, que su dimensión individual, para entender el salto cualitativo que logra este músico-compositor en su última producción. Tal condensación se evidencia en la composición de canciones con ritmos diferentes, y en la mezcla de varios ritmos en una sola canción; la recurrencia de varios ritmos cominicanos, del Caribe, de América Latina enriquece la producción musical y aumenta su poder comunicativo, como declara el mismo Juan Luis Guerra.

Al privilegiar en el análisis la dimensión histórica-social-cultural del sujeto, por más explicativa, no nos desobliga de destacar algunos aspectos de la dimensión individual del sujeto, que complementan nuestro análisis. En este sentido, es interesante comparar la imagen de Juan Luis Guerra en los dos primeros discos mencionados (*Soplando y Mientras más lo pienso... tú*) y en los dos últimos (*Ojalá que llueva café* y *Bachata rosa*) porque podemos encontrar dos modificaciones estructurales: 1) En los dos primero discos, Juan Luis Guerra aparece como integrante del cuarteto que dirige, y con una imagen más o menos clásica, sin mayor construcción desde una semiótica visual y 2) en los dos últimos discos, el artista aparece solo, lo que permite una individualización, una centralización; hay una construcción del sujeto artista que busca establecer su particularidad y su diferencia: esto se consigue tanto por el uso de un sombrero particular, por el corte de pelo, por la vestimenta, por las posturas y movimientos corporales. Estos elementos de la semiótica visual constituyen los soportes de la construcción de la identidad musical de Juan Luis Guerra, en cuanto figura artística; tal construcción logra pre-

sentarlo como un mesías, un profeta moderno carismático. Sin embargo, es necesario aclarar que su carácter carismático no es producto propiamente de la construcción semiótica, sino que pasa por funcionamientos subjetivos de orden más allá de lo racional.

El cambio de la imagen visual de Juan Luis Guerra va acompañado del cambio del grupo 4:40, que se observa más que en las carátulas de los discos, en las presentaciones televisivas y las realizadas en vivo. Existe la construcción que pasa por una semiótica visual más refinada, en la cual habría que analizar la relación compleja entre la identidad caribeña, la identidad latinoamericana, la identidad del grupo 4:40 y la identidad de Juan Luis Guerra. Tales problemas nos introducirían en la multidimensionalidad de la identidad que parte de una dimensión colectivo-social hasta llegar a una dimensión subjetiva que, por rebasar los objetivos de este trabajo, no trataremos.

Otro aspecto importante que explica el éxito musical que estamos analizando es la relación orgánica que logra J.L.G. entre el lenguaje musical y el verbal, en casi toda su producción; decimos en casi toda su producción porque en algunos casos, como por ejemplo, *Reina mía* y *A pedir su mano*, el ritmo de merengue es muy rápido, y predomina sobre la riqueza metafórica, que casi prácticamente no se puede seguir; pero estas son excepciones, porque lo característico es que se logre la armonía entre los dos lenguajes. La articulación novedosa, estética y comunicativa de los dos lenguajes explica la aceptabilidad de su producción, que rebasa las diferencias sociales, culturales, generacionales y sexuales, entre otras.

En relación al lenguaje musical, quisiéramos hacer algunos comentarios que lo articulan a la interdiscursividad musical que hemos señalado. La nueva trova cubana y el samba bossa nova son dos ritmos que exploraron en la composición musical con mucha frecuencia y de manera estética los tonos sostenidos y los bemoles, lo que al oído común sonaría como lo "desafinado", que estaría fuera de la armonía común. Tales características se encuentran en la producción musical que estamos tratando, y con mayor recurrencia en los dos últimos discos de 1990. En este momento nos viene la tentación de arriesgar una hipótesis sobre el origen de estos tonos "desafinados", tan recurrentes en la composición musical contemporánea. Tal hipótesis tiene un carácter parcial y tentativo, pero observamos que tales tonos se encuentran desde otras armonías en muchas campesinas del Caribe y de América Latina, lo que permitiría aproximar las compo-

siciones que utilizan tal recurso; tal posible similaridad debe ser matizada por las diferencias que existen entre las músicas propiamente campesinas y las producidas con todas las técnicas sofisticadas modernas; en tal diferenciación no planteamos bajo ningún aspecto juicios de valores que desprestigien las producciones populares, en muchísimos casos tan valiosas artísticamente como cualquier producción realizada con las más alta tecnología.

El funcionamiento retórico y la metáfora en Juan Luis Guerra

Antes de iniciar esta *ítem*, nos parece importante introducir algunos juicios reflexivos que expone Juan Luis Guerra en algunas de sus entrevistas concedidas en México: 1) se define como un místico, que pasó por varios credos religiosos, pero también por una formación en filosofía y letras; 2) adquirió una buena formación musical en las diferentes carreras realizadas en varias escuelas de música reconocidas; 3) su profesionalidad y sus raíces místicas materializan en su música el “devenir de toda su vida”; 4) sus letras pueden caracterizarse como surrealistas, se sitúan fuera de la realidad; 5) sus canciones son comunes y sencillas, lo que ejemplifica con *Burbujas de amor*; 6) en sus canciones utiliza mucho las formas metafóricas porque las metáforas están llenas de amor; 7) sus canciones más que eróticas son sensuales, estableciendo una diferencias que se puede retomar en el análisis concreto de algunas de sus letras; 8) es una música antillana, rítmica, que se construye para la cabeza y para los pies; 9) los temas principales de su música son el amor, el desamor, los problemas sociales, económicos y políticos; 10) sus canciones son “denuncias tiernas”, en forma sensible, no panfletaria [entrevista con Raúl Velasco, Televisa, México, Marzo de 1991]; 11) su música logra una unidad latinoamericana, ya que ella está concebida como un vocero del pueblo; 12) su armonía es diversificada porque recurre a varios ritmos que no hacen perder lo propiamente antillano, sino que tal mezcla permite un enriquecimiento armónico, sin pérdida de la identidad antillana; 13) en su producción ha rescatado las formas del merengue del campo y del urbano; 14) su música trata muchos problemas sociales, pero no es panfletaria porque utiliza la ternura, la metáfora: por ejemplo, *Ojalá que lleva café* es una canción de esperanza no sólo para el campesino dominicano, sino para todo el campesinado latinoamericano, ya que la problemática del Caribe y de

América Latina presentan una serie de elementos estructurales similares [entrevistas de *El Día Latinoamericano*, con el periodista mexicano Ernesto Márquez, el 18 de marzo de 1991].

Tales juicios nos sirven como pretexto para ratificar muchos de ellos y cuestionar otros, con el objetivo de lograr un análisis más explicativo. Una afirmación que no podemos ratificar es que “sus canciones son sencillas, su lenguaje musical y verbal es *sencillo*”, juicio que también encontramos en varios artistas latinoamericanos y europeos, con las siguientes variantes: canciones sencillas, vivencias cotidianas, cosas que llegan al corazón, letras sencillas y también sofisticadas (Miguel Bosé añade lo último). Tales juicios, que sólo son aceptables desde su planteamiento superficial, no se pueden sostener cuando aplicamos un análisis discursivo riguroso, con lo cual vamos a demostrar que tal sencillez es sólo aparente y resultante del uso de un léxico comparativo, de vivencias cotidianas que se metafORIZAN.

En este trabajo haremos un análisis más detenido del lenguaje verbal de la música de Juan Luis Guerra por varias razones: 1) para evidenciar la complejidad que está presente en sus letras; 2) porque la dimensión verbal, las letras, explican parte de su éxito por el peculiar funcionamiento retórico que utiliza; 3) porque sus letras son auténticos poemas, de gran calidad artística, y 4) porque el mismo compositor afirma que su música es para ser escuchada en primer lugar, y sólo después para ser bailadas.

En efecto, la construcción metafórica y otros funcionamientos retóricos que encontramos en la producción musical de Juan Luis Guerra parecen sencillos por las explicaciones ya mencionadas, y también porque no utiliza los complejos recursos de la poesía simbolista y surrealista – aunque él mismo se haya caracterizado así –, que las ubican como de tipo hermético. Su poética es una *poética de lo cotidiano*, y aunque todo el mundo la pueda comprender, es resultado de mucho trabajo artístico y contiene mucha complejidad en su construcción, lo que se homologa con las dificultades analíticas que tiene que enfrentar tal estudio. En otras palabras, la supuesta sencillez no existe, sus *metáforas cotidianas* que parecen tan simples son tan complejas y difíciles de analizar en su funcionamiento como cualquiera de las mejores metáforas clásicas encontradas en los grandes poetas de la literatura. Es necesario, por lo tanto, representar tal supuesto de sencillez y supuesta claridad desde nuevos ángulos analíti-

cos, lo que haremos al abordar el funcionamiento retórico y las construcciones metafóricas de este gran músico-poeta, que es Juan Luis Guerra.

La relación peculiar entre lo *estético* y lo *cotidiano* que logra este compositor explica la comunicación masiva que rompe las fronteras geográficas y culturales, y puede romper las fronteras históricas y ubicarlo como un clásico de la producción musical contemporánea, como hemos mencionado.

Al plantear que Juan Luis Guerra es un músico-poeta es necesario detenernos un momento en la diferencia que existe entre la poesía y la música, y lo que implica su articulación. En la literatura, la poesía es el género que más se aproxima a la oralidad, que más se aproxima a la música. En efecto, en la poesía se cumple a cabalidad la función poética de Jakobson (que consiste en un trabajo con la forma misma del mensaje), o sea, se trabaja sobre la cadena sonora, con el ritmo, con las rimas, con la entonación, etcétera. La poesía-música presenta la diferencia de que en ella se añade todavía más la musicalidad, con la integración del código musical, que supone un trabajo con la composición, los arreglos musicales, la mezcla de ritmos, etcétera. En la producción que estamos analizando la conjunción de la poesía-música es de una gran calidad artística, que ya se había cristalizado en otros grupos y cantantes contemporáneos, como son Los Beatles, Los Rolling Stone, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Chico Buarque de Hollanda, Vinicius de Moraes, Milton do Nascimento, Violeta Parra, Víctor Jarra, entre tantos otros.

El funcionamiento retórico que encontramos en tales letras no puede ser abordado por completo en este trabajo, por lo que optamos por considerar el funcionamiento metafórico, en su sentido más amplio, para evitar la compleja clasificación de las figuras retóricas. Del mismo modo, para tratar la metáfora seleccionamos algunos planteamientos teóricos (sin pretender agotar toda la discusión existente sobre este problema tan importante) que nos permitan explicar el funcionamiento de tal figura retórica en Juan Luis Guerra. Con tal tratamiento, procuramos evidenciar la utilización peculiar de la metáfora que hace este compositor, para explicar por qué sus "denuncias tiernas". por qué sus himnos al amor logran ser más eficaces y llegar al público con más impacto, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, que los discursos directos, cotidianos y panfletarios.

Los planteamientos más contemporáneos sobre la metáfora, como los de Ricoeur, los de Lakoff/Johnson expanden el funcionamiento metafórico a todo tipo de lenguaje o discurso, ya que es inquestionable que tal mecanismo existe tanto en el más "puro" discurso artístico, como en los más supuestamente simples discursos cotidianos, como son los albures, los chistes, los proverbios. Tal expansión teórica conlleva a adecuaciones analíticas para poder establecer los distintos funcionamientos que puede tener la metáfora en los diferentes tipos de discurso.

Con base en los planteamientos más sistematizados podemos proponer que la metáfora puede cubrir tres funciones: 1) *la función poética* que correspondería a la clásicamente aceptada, desde la retórica hasta Jakobson y otros autores más contemporáneos; 2) *la función persuasiva* (o apelativa), que explica por qué el enunciado metafórico es más eficaz que un enunciado puramente literal o denotativo, y 3) *la función cognoscitiva*, la más novedosa añadida a este mecanismo, desarrollada con mucha exhaustividad en Lakoff/Johnson. Para nuestros fines retomamos que la metáfora creativa (estética) contiene una racionalidad imaginativa que produce nuevas formas de comprender y sentir los problemas y los conflictos existenciales, la existencia misma, además de que crea nuevas realidades; tal función cognoscitiva en la metáfora estética, hace posible la comprensión y la creación de referentes y de mundos imposibles desde otra racionalidad. En la medida de lo posible, más adelante, iremos aplicando estas tres funciones en el análisis de las letras de Juan Luis Guerra.

Otra dimensión importante a señalar en el funcionamiento metafórico es su carácter cultural e histórico: las metáforas tienen una historicidad y no funcionan para todas las culturas; tal afirmación no pretende negar que existen metáforas que logran superar los límites históricos y culturales, como son ejemplos las metáforas de las poesías clásicas que persisten en la historia, y en las diferentes culturas. Esta dialéctica de la continuidad y cambio de las metáforas introduce reflexiones importantes: 1) en cuanto al cambio, existen metáforas que son lexicalizadas, que se desgastan y entran en el lenguaje cotidiano y no son percibidas ya como metáforas, sufren un proceso de cristalización de petrificación; sobre tal proceso, Lakoff/Johnson sostienen que a pesar de la cristalización las metáforas continúan vivas y funcionando; sin embargo, creemos pertinente añadir que en estos casos tienen un funcionamiento y una eficacia distintas, y 2) es-

te proceso de cristalización explica el cambio histórico de las metáforas, que no son las mismas desde la época romántica hasta nuestros días, tanto en la literatura, como en la música, como en los discursos cotidianos. Este nuestro mundo contemporáneo, de finales de siglo XX, exige otras construcciones metafóricas, porque los tiempos son otros, porque los sujetos productores y receptores no son los mismos, porque los procesos de interdiscursividad también cambian.

Las metáforas de Juan Luis Guerra se sitúan en esta dialéctica de la continuidad y del cambio, predominando lo último; sus metáforas nuevas las crea como un sujeto histórico-social que se ubica en condiciones de producción y recepción específicas de finales del siglo XX, que condicionan su lenguaje musical y su poesía; de hecho, en su construcción metafórica logra condensar lo histórico y lo coyuntural.

La expansión del funcionamiento metafórico coloca el estudio de esta figura retórica como uno de los temas productivos en las investigaciones sobre el lenguaje; esta productividad se materializa en los diferentes intentos de clasificación de la metáfora, de los cuales sólo citamos dos.

Una clasificación divide las metáforas en dos tipos amplios: 1) *las metáforas estéticas, creativas, nuevas*, que funcionan como tales, y están presentes con más recurrencia en los lenguajes figurados, y 2) *las metáforas cotidianas, convencionales, lexicalizadas*, que no son percibidas como tales por lo que ya señalamos, y por lo tanto presentan otro funcionamiento. En Juan Luis Guerra existen los dos tipos aunque predominen las del primero, las de carácter estético; pero como afirmamos antes, existe una peculiaridad en su construcción porque logra articular la dimensión estética con la cotidiana e impactar con sus condiciones a un público masivo; en otras palabras, articula una retórica clásica con una cotidiana.

En otra clasificación se amplían los tipos de metáforas, que necesitan todavía un mayor desarrollo teórico que los sostengan con base en funcionamientos distintos en los diferentes discursos: 1) la metáfora poética o estética: la propiamente literaria; 2) la metáfora científica; 3) la metáfora política; 4) la metáfora cotidiana. Esta clasificación se encuentra, de alguna manera, sustentada en el trabajo de Lakoff/Johnson, y el algunos analistas de discursos que procuran establecer el funcionamiento y la eficacia de la metáfora en los discursos políticos. Cabe recordar, por ejemplo, las construcciones metafó-

ricas que se encuentran en los textos de Marx, entre las cuales se destaca la referente al proceso de metamorfosis de la mercancía (en *El capital*, tomo I).

En relación al funcionamiento metafórico necesitamos considerar, por último, un punto muy importante que se refiere al mecanismo básico de su construcción. Para tal exposición, más que remontarnos a los planteamientos de la retórica clásica, recurrimos a las propuestas de Jakobson construidas en torno a una premisa básica de Saussure: todo sistema semiótico está construido con base en dos ejes: el asociativo y el sintagmático (después denominados paradigmáticos y sintagmáticos), que explicarían el funcionamiento del pensamiento humano. Basándose en esto Jakobson establece lo siguiente:

- a) La metáfora se sitúa en el *eje paradigmático*, el eje de la asociación, de la sustitución por semejanza o similitud, y
- b) La metonimia se sitúa en el *eje sintagmático*, el eje de la combinación, de la sustitución por contigüedad.

La metáfora, por lo tanto, constituye un proceso de sustitución con base en el principio de la similitud, de la semejanza, pero esta semejanza puede estar establecida desde una dimensión denotativa o desde una dimensión connotativa. En este segundo caso es cuando tal mecanismo logra su mayor grado de productividad, de creatividad; además, el proceso de sustitución por similitud conlleva a una *selección* de rasgos, de características, de aspectos del término que se sustituye. Tales posibilidades de selección, en consecuencia, son el soporte de las infinitas posibilidades de la creación poética en torno a determinados fenómenos culturales y sociales, como es el *amor*.

En este momento podemos añadir dos aspectos más que explican la mayor eficacia del funcionamiento retórico en general, y del metafórico en particular: 1) la metáfora permite una gran condensación de las ideas, es un excelente mecanismo de economía del lenguaje, y 2) las metáforas permiten romper con los tabúes, con la palabra prohibida, con los temas prohibidos (como plantea Foucault), permite romper con el poder que hace silenciar y callar. Estas rupturas se dan en las canciones de Juan Luis Guerra: en las *canciones de amor* rompe con el tabú de la sexualidad y lo metamorfosea con sus construcciones metafóricas; en las *canciones sobre los problemas sociales* hace "denuncias tiernas" con base en las metáforas.

La producción musical de Juan Luis Guerra contiene dos temas nucleares (dos objetos discursivos): *los problemas sociales* y *el amor*. El primer tema se ubica dentro de las *canciones comprometidas* (también conocidas como canciones de protesta) que él eufemísticamente denomina canciones de "denuncias tiernas". En efecto, estamos de acuerdo que en sus denuncias de los problemas sociales la utilización de la metáfora logra superar un mensaje puramente panfletario, que como ya planteamos es menos eficaz, y tiene menor aceptabilidad. El segundo tema se ubica dentro de las *canciones de amor*, que se pueden clasificar como las del *amor romántico-lírico-tradicional*, del *amor erótico-pasional*, del *amor lírico-sensual*. Actualmente, el tema del amor se relaciona directamente con la sexualidad en la mayor parte de las canciones dirigidas a la juventud; las letras construyen el objeto del *amor-pasión*, *amor-posesión*, intentando una ruptura con el tabú de la sexualidad; en este sentido no se utilizan casi figuras retóricas y el lenguaje es más directo. Sin embargo, en realidad es una pretendida y supuesta ruptura del tabú, porque éste continúa reproduciéndose en muchas otras dimensiones de la vida social. Sobre tal tensión nos preguntamos por qué los medio masivos son tan contradictorios al presentar una falsa moral de los comportamientos sociales y al permitir la difusión de canciones que tratan la sexualidad de una manera tan superficial y empobrecedora?

En contraposición, este tema en Juan Luis Guerra está trabajando como el *amor-lírico-sensual*, que supone construir el concepto de amor con la ternura, al cariño, la poesía, la tranquilidad, aspectos nucleares del disco *Bachata Rosa*. La construcción del campo semántico del amor en Juan Luis Guerra no se limita, sin embargo, a los aspectos que enunciamos, sino que metaforiza y eufemiza el tabú de la sexualidad con una gran calidad artística; además, el tema del amor no está construido con base en la decepción, a la traición, al odio, sino que se destacan los rasgos semánticos de la ternura, de la esperanza, de la paz, de la poesía. De este modo, Juan Luis Guerra logra conservarse en una dimensión erótico-sensual, tratando metafóricamente la sexualidad, de ahí el virtuosismo de sus canciones.

Los dos temas nucleares, los problemas sociales y el amor, constituyen dos campos semánticos que son construidos metafóricamente, mecanismo que permite la recurrencia de palabras (lexemas) de otros campos semánticos, con sentidos diferentes (resemantización); en los dos campos semánticos metafóricos los lexemas recu-

rrentes pertenecen a la naturaleza, lo que constituye una característica de tal producción musical. El funcionamiento metafórico de estos dos temas sufre cambios cualitativos cuando comparamos los discos *Soplando y Mientras más lo pienso... tú*, con los dos últimos discos *Ojalá que llueva café* y *Bachata rosa*; en éstos el mensaje es más sintético, hay mayor densidad poética y cambios cualitativos en las construcciones metafóricas. Esta síntesis que permite la metáfora, al mismo tiempo produce la posibilidad de muchas lecturas, introduce la polisemia que enriquece la poesía Juan Luis Guerra; en sus dos últimos discos ya demuestra un gran dominio del funcionamiento metafórico en sus canciones, poesías al amor, en las cuales logra fusionar brillantemente lo estético y lo cotidiano.

Las letras de Juan Luis Guerra constituyen discursos poéticos que se producen basados en una compleja construcción metafórica; con esto queremos explicitar que es muy distinto analizar enunciados metafóricos sueltos, simples, que las construcciones metafóricas complejas que estén presentes en la música-poesía de este gran compositor contemporáneo. Tales construcciones implican núcleos generadores del funcionamiento metafórico, o enunciados nucleares en torno a los cuales se van articulando otros enunciados, que van condensando cada vez más el sentido. En consecuencia, la comprensión fácil de las metáforas no se explica por la utilización de un lenguaje sencillo y claro, sino por la articulación que el compositor logra entre la dimensión estética y la cotidiana; con esta afirmación estamos evidenciado que sólo un análisis riguroso puede explicar este fenómeno cultural-musical de una manera que supere los juicios de sentido común que hacen circular los medios masivos de comunicación. De hecho, el lenguaje sencillo y cotidiano de Juan Luis Guerra no se puede negar, sino que se debe articularlo al funcionamiento retórico; el compositor utiliza un léxico comúnmente compartido, dichos populares y formas del lenguaje oral tanto de República Dominicana, como del Caribe en general. Un ejemplo concreto de la articulación de lo estético con lo cotidiano, es la metáfora:

“Total, las palmas son más altas y los puercos comen de ella” (canción: *Como abeja en el panal*. Este es un dicho popular que utiliza la metáfora en forma de ironía, para descalificar las diferencias y los prejuicios sociales en favor de una igualdad del sur humano; sin embargo, tal dicho popular que ya cumple una función persuasiva y estética en el discurso cotidiano, se carga de nuevas connotaciones

cuando se integra a la letra de la canción mencionada; esto es un ejemplo de que todos los fragmentos discursivos, todos los préstamos poéticos (como los que aparecen en la canción *Bachata rosa*) sufren una resemantización, se cargan de nuevos sentidos cuanto se integran a otros discursos.

Hemos procurado en nuestro análisis no traducir las metáforas a un "lenguaje literal", porque esto rompería con el funcionamiento metafórico, y no debe ser el objetivo analítico, además muchas metáforas por su alto grado de síntesis, de condensación del sentido de polisemia son intraducibles a un lenguaje cotidiano, y lo máximo que se podría lograr es explicitar de una manera empobrecida la idea central. Lo que hemos intentado más bien es evidenciar los mecanismos y el complejo funcionamiento de las metáforas. En última instancia las metáforas no existen para ser traducidas a un lenguaje denotativo, sino para ser sentidas y comprendidas, para establecer una nueva racionalidad para la existencia, el mundo y sus problemas.

En la canción *Vista para un sueño*, el tema literal es el problema de los migrantes dominicanos que se van a Estados Unidos legal o ilegalmente, problema que existe en todo el Caribe, en América Central, en México. El núcleo metafórico se encuentra en el enunciado: "Buscando vista para un sueño", la sustitución se encuentra en la palabra sueño, que se va cargando de sentido en toda la canción con nuevas metáforas; se establecen cadenas metafóricas que construyen la situación destructiva y denigrante del migrante, y que trabajan con el tiempo, con el espacio, con la muerte que supone esta situación. La metáfora al mismo tiempo que sustituye la crudeza de esta realidad, la suaviza por el funcionamiento retórico, produce una intensificación en el sentido dramático del tal problema social, como podemos ejemplificar.

*El sol quemando las entrañas,
un formulario de consuelo,
con una foto dos por cuatro
que se derrite en el silencio.*

*Buscando visa: para naufragar,
buscando visa: carne de la mar,
buscando visa: la razón de ser,
buscando visa: para no volver.*

En la canción *Ojalá que llueva café* las cadenas metafóricas crean la abundancia en un campo, en donde como se sabe sólo existe la miseria, el hambre, la muerte. Sin embargo, al contrario de la canción anterior, en donde se enfatiza el carácter dramático del migrante, en ésta se destaca el matiz de la esperanza, en torno a la cual se desarrolla el sentido; articulando a este sentido se construye también un componente mesiánico en el mensaje de gran eficacia. El núcleo metafórico se encuentra en el enunciado: "Ojalá que llueva café en el campo", en torno al cual se producen los otros enunciados metafóricos:

*Ojalá que llueva café en el campo,
que caiga un aguacero de yuca y té,
del cielo una jarina de queso blanco
y al sur una montaña de barro y miel.*

En esta estrofa se puede observar que las sustituciones son más complejas porque no se sitúan sólo en un elemento, sino en sintagmas más complejos, como "llueva café", "aguacero de yuca y té", "del cielo una jarina de queso blanco". Sin embargo, las cadenas metafóricas que presentan una gran complejidad en cuanto al análisis, se entienden perfectamente por la dimensión del discurso cotidiano que atraviesa el funcionamiento metafórico; en este sentido, podemos afirmar que cualquier receptor puede inferir de esta canción el mensaje de la esperanza, de la abundancia y, en menor grado, su carácter mesiánico.

Por último, queremos analizar la canción *Burbujas de amor* porque creemos que en ella las metáforas del amor alcanzan su más alto grado de creatividad, su punto cumbre. Esto no quiere decir que el poder creativo de Juan Luis Guerra no se cristalice en muchas otras canciones: *Bachata rosa*, *Como abeja en el panal*, *Reina mía*, etcétera, sino que seleccionamos *Burbujas de amor* porque constituye una condensación cumbre tanto en el lenguaje musical como en el verbal, en la poesía. En la canción *Reina mía*, como en algunas otras, podemos encontrar metáforas que se puedan considerar como antecedentes de las construidas en *Burbujas de amor*, núcleo condensador de la creatividad de este gran músico-poeta.

En esta construcción metafórica del amor podemos encontrar los rasgos líricos, eróticos y sensuales; para construir el acto amoroso se realizan una serie de sustituciones en torno al pez, a la pecera, al agua. Metaforizando así el acto amoroso, se realiza sustituciones por semejanza, que pasan por lo denotativo y lo connotativo. La selección de los elementos para tal construcción permite sostener la imagen en torno el tipo de amor-ternura, amor poesía, que hemos señalado. La canción presenta dos construcciones metafóricas nucleares, una ligada al deseo de amor que no se realiza (que se desarrolla en tres fragmentos) y la otra ligada al deseo de amor que se realiza, en términos condicionales y que desarrolla magistrales cadenas metafóricas, como la siguiente:

*Quisiera ser un pez
para tocar mi nariz en tu pecera
y hacer burbujas de amor por donde quiera,
pasar la noche en vela
mojado en ti.*

La canción continúa presentando variaciones de este núcleo metafórico sobre el acto amoroso, y termina con la metáfora sintetizadora: "mojado en ti", en la cual se sintetizan todos los rasgos seleccionados del acto amoroso. En esta canción encontramos la coherencia metafórica que permite expresar las vivencias, las experiencias (como dirían Lakoff/Johnson, coherencia que pasa por la selección lexical (de las palabras) tanto en cuanto a los sustantivos como en cuanto a los verbos que construyen este objeto del amor desde una dimensión erótica-sensual-poética y tranquila, que subordina la carga negativa de la sexualidad impuesta por los juicios éticos-morales, por la falsa moral de nuestra cultura occidental.

Para concluir recurrimos el carácter mesiánico de la canción *Ojalá que llueva café*. Ojalá que Juan Luis Guerra y el grupo 4:40 no se dejen atrapar por las redes del poder económico y simbólico que se tejen en los circuitos del éxito y la fama; ojalá que en su producción musical siga las pautas de la cultura y de la poesía, más allá de los juegos de poder y que esto permita conservar la creatividad e imponer las características de su duración; ojalá que las metáforas de Juan Luis Guerra nos permitan cambiar los colores grisés de estos finales del siglo XX, y de los umbrales del siglo XXI. Ojalá...

Notas y referencias bibliográficas

- Carpentier, Alejo (1961). *La música en Cuba*. La Habana, Cuba.
- Alberti, Luis (1975). *De música y orquesta bailables dominicanas (1910-1959)*. Editora Taller, República Dominicana.
- Alberti, Luis (1983). *Merengues*, Editora de Santo Domingo, República Dominicana.
- Jorge, Bernarda (1982). *La música dominicana*. Editora de la UASD, República Dominicana.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Editorial Cátedra, Madrid.
- Maingueneau, D. *Geneses du discours*. Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles.
- Ricoeur, Paul (1983). *A metáfora viva*. Editora RES, Portugal.
- Leoguern, Michel (1978). *La metáfora y la metonimia* Editorial Cátedra, Madrid.
- Dubois, J., et. al. (1974). *Retórica Geral*. Editora Cultrix, Sao Paulo.
- Dubois, J., et. al. (1986). *Retórica de poesia*. Editora Cultrix, Editora USP, Sao Paulo.
- Murray Turbaine, Colin (1974). *El mito de la metáfora*. Fondo de Cultura Económica, México.