



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**“LA VIDA TE DA SORPRESAS, SORPRESAS TE DA LA VIDA:
INTERDISCURSIVIDAD MUSICO-FÍLMICA DE PEDRO NAVAJA”**

**SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA, HISTORIA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**PRESENTA
CHRISTIAN DEL VALLE OLIVARES**

ASESOR: LIC. HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

MARZO DE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

MI INFINITA GRATITUD A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PORQUE ES TODO UN ORGULLO SENTIR SUS COLORES EN EL PECHO
Y SER PARTE DE ESTA GLORIOSA INSTITUCIÓN.

A TODOS LOS MAESTROS DE LA VIDA,
A AQUELLOS QUE CON BUENA Y AÚN CON MALA FE
HAN CONTRIBUIDO A QUE FORJE MIS CIMIENTOS,
MUY ESPECIAL AGRADECIMIENTO A LOS MAESTROS DEL SEMINARIO DE
INTERDISCURSIVIDAD:
MAESTRA LOURDES, MAESTRO VICTOR, MAESTRA LAURA EDITH,
MAESTRO HUGO Y MAESTRO JORGE.

A MIS COMPAÑEROS DE CAMINO, A TODOS
MIS COMPAÑEROS DEL SEMINARIO, Y A MIS AMIGOS:
MIGUEL, RICARDO, MARCOS, PIKIS, LUIS ANGEL, TANGO, CÉSAR, HUGO,
ARLEN, ANGELICA, SAKURA,
DANIEL, PABLO, FERNANDO, PALOMA,
NANCHY, DANTE, MIKUSH, GUILLAUME,
WENDOLÍN Y A FABIOLA.

A MI FAMILIA:

A TI PAPÁ, PORQUE AUNQUE NO ESTÉS CORPOREAMENTE,
SIEMPRE TE TENEMOS PRESENTE EN NUESTRO CORAZÓN
Y VIVES EN TODOS NOSOTROS, TUS HIJOS Y TUS NIETOS.

A TI MAMÁ, PORQUE TU SER, LLENO DE FORTALEZA Y AMOR,
ME HA ENSEÑADO LA NECESARIA FE PARA ACOMETER CUALQUIER EMPRESA
Y AMAR LA VIDA.

A MIS HERMANOS, MÓNICA Y MARCO ANTONIO,
PORQUE USTEDES ME HAN CUIDADO Y HAN SIDO DOS DE MIS GRANDES
MAESTROS DE VIDA.

FINALMENTE AGRADEZCO A MI PAÍS, A MIS ANCESTROS Y A DIOS,
POR DARME EL PRIVILEGIO Y LA POSIBILIDAD DE APREHENDER Y VIVIR
LO BUENO Y LO MALO DE ESTA TIERRA Y DE SU GENTE.

INDICE	PÁGINA
Introducción	4
1. Rubén Blades y su <i>Pedro Navaja</i> salseador	8
1.1 El género de la salsa	9
1.2 <i>The bad boys</i> . “El malo” y “El cantante”. Dos salseros emblemáticos	15
1.3 Rubén Blades y la canción de 1978	22
1.3.1 Rubén Blades, “El bueno”	22
1.3.2 ¿Quién no conoce a <i>Pedro Navaja</i> ? La canción de 1978	25
1.3.3 De <i>Mack the Knife</i> hasta el caso “Sorpresas”	27
2. <i>Pedro Navaja</i> y su aparición por la esquina del viejo barrio	31
2.1 Rosas Priego y la recreación fílmica de <i>Pedro Navaja</i>	32
2.2 Datos de la producción	33
2.3 Breve semblanza de la crisis cinematográfica mexicana en relación con <i>Pedro Navaja</i>	35
3. Interdiscursividad músico-fílmica de <i>Pedro Navaja</i>	40
3.1 El análisis del discurso. Metodología a aplicar	41
3.2 El discurso o texto musical de <i>Pedro Navaja</i> de Rubén Blades	45
3.3 El discurso o texto cinematográfico del <i>Pedro Navaja</i> de 1984	57
Conclusiones	75
Fuentes	79

ANEXO FOTOGRAFICO

INTRODUCCIÓN

"El hombre a quien no conmueve el acorde de los sonidos armoniosos,
es capaz de toda clase de traiciones, estratagemas y depravaciones."

William Shakespeare

El escritor Gabriel García Márquez alguna vez mencionó que la canción *Pedro Navaja*, era precisamente lo que él mismo hubiera deseado escribir. Si recordamos que el galardonado con el premio Nobel de literatura en 1982, ha sido una de las figuras más influyentes de la literatura hispanoamericana, precursor del realismo mágico y creador entre otras obras de las célebres: *Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Ojos de perro azul*, entre otros cuentos y novelas de gran éxito, podemos considerar que la canción de salsa en cuestión no es simplemente eso, sino que además de la popularidad que le precede y de un notable contenido estético, también guarda un sólido entramado literario.

Con *Pedro Navaja* de Rubén Blades nos encontramos frente a una canción que combina música, poesía, narrativa y que además emula el viejo rito de comunión entre contrarios y la esencia de la vida en el baile. El baile que junto con la música y la poesía son elementos consustanciales del hombre, de ahí la importancia de la música y el baile, las danzas rituales y los cantos, para la recreación y representación del cosmos, donde también se asiste a la propia recreación del hombre, la mujer y la vida como parte importante del universo.

La música es muy variada y existe prácticamente en todos los rincones del mundo, acompaña a la humanidad porque es parte de ella, surgió con, por y para ella; en muchos sentidos se homologa a lo sublime, a lo celestial en la tierra, es por eso que muchas veces se ha rendido como ofrenda a las deidades, como producto noble de la humanidad.

Al clasificar la música se obtienen muchos géneros, tales como: clásica, rock, heavy metal, bolero, punk, ska, reggae, country, instrumental, flamenco, pop, blues, jazz, funk, electrónico, grupera, folclórica, danzón, samba, cumbia, merengue, cha-cha-chá, rumba, reggaeton, son, salsa, etc., sólo por mencionar unos pocos nombres.

Hay música para todos los gustos ya que todas ellas, en sus diferentes vertientes, son manifestación de diversas ideologías. En mayor o menor medida los géneros musicales cuentan con sus respectivos adeptos y detractores. El poder de la música se dice incluso que puede domar a las bestias. Música, etimológicamente, proviene del griego: μουσική τέχνη (mousikē téchnē), que significa, arte de las musas; poesía, del griego ποίησις, (poiesis) significa, creación; tradicionalmente

música y poesía son muy cercanas, ya que la poesía emula a la música con la voz humana, a la que le otorga musicalidad; mientras que la música muchas veces acompaña a la poesía en las canciones o en otras manifestaciones dramáticas como en la ópera, el mismo teatro o el cine.

Para el presente trabajo no es menos importante el Cine, el séptimo arte; relativamente joven comparado con la música o la poesía, surge a finales del siglo XIX y se va desarrollado durante todo el siglo XX. Según Lauro Zavala¹, durante este periodo ya se puede hablar de un cine clásico (1915-1945), uno moderno (1945-1975) y uno posmoderno (1975-a la fecha), éste último, heredero de las demás expresiones artísticas y cinematográficas y de la ya larga tradición cultural humana.

El cine es un arte que echa mano de los avances tecnológicos para capturar imágenes en movimiento y a partir de ello crear historias para después proyectarlas a un público espectador. En un principio el cine fue utilizado para capturar la realidad (escenas de la vida cotidiana) y era en blanco y negro, además, carente de sonoridad, poco a poco fueron incorporándose elementos como el color y el sonido, y con la sonoridad, la música. En más o menos un siglo, desde su aparición, el cine se ha nutrido de muchos avances tecnológicos hasta el punto que muchas producciones de la actualidad (principios del siglo XXI) prescinden de actores, ya que éstos pueden suplirse por personajes creados con computadoras; no así la producción, que no puede prescindir del factor humano. Una obra cinematográfica no es trabajo de una sola persona, a diferencia de otro tipo de arte (como la literatura o la pintura) se articula con la participación de mucha gente: director, actores, ejecutivos, y trabajadores de la producción, etc.

Se han desarrollado muchos géneros cinematográficos, la clasificación se da dependiendo de algunas marcas comunes entre las películas, algunos de los géneros se dividen a su vez en otros subgéneros, grosso modo existen filmes de: acción, western, comedias, gánsters, ciencia ficción, eróticos, cine negro, horror, musicales, época, guerra, *road movie*, *thriller* y melodrama.

Muchas obras cinematográficas han llevado a la pantalla historias que fueron dadas a conocer por otros medios como la literatura; así ésta, ha nutrido o hasta ha sido motivo principal de los filmes. La relación entre cine y literatura es estrecha, lo mismo que entre música y poesía como manifestación literaria.

A partir de la aparición de la industria cinematográfica y de la discográfica, y del desarrollo de los medios para la transmisión de la información, la música y el cine han sido dos de las bellas artes más apreciadas, difundidas y accesibles a las personas. En torno a ambas industrias gira toda una tradición cultural humana y global, lo cual significa que la mayoría de los países tienen sus muy

¹ Lauro Zavala Alvarado, *Manual de análisis narrativo. Literario, Cinematográfico, Intertextual*, México, Trillas, 2007, p 27

diversas formas de creación, dependiendo de los fines que se persigan, porque tanto el cine como la música, y la literatura, además de una función estética cumplen otras varias funciones, tales como son configurar y recrear a las culturas en las que fueron concebidas.

En México, por ejemplo, el llamado cine de oro, la novela de la revolución y la música ranchera, manifestaron entre otras cosas la forma de vida y las condiciones del México revolucionario y postrevolucionario, dando a conocer los paisajes, las riquezas naturales y las condiciones, tradiciones y el folclore de la gente en México durante ese periodo de su historia.

La música, la literatura y el cine son artes que tienen vida propia, como los humanos que los crean, y los que los apreciamos; todos los pueblos tienen diferentes manifestaciones artísticas, (musicales, cinematográficas y literarias, etc.) y sus significados y fines son a su vez de lo más variado.

Igual que en el cine, al encasillar la música dentro de géneros se busca clasificar de alguna manera las diferentes formas de producir las composiciones, marcando límites y confluencias en los ritmos y sonidos con base, por ejemplo, en su procedencia. En la actualidad, la creación artística echa mano de todos los recursos y tradiciones culturales de que dispone, para lograr un efecto homogenizante dentro de lo heterogéneo que es el mundo, se trata de una marca de la posmodernidad, que amalgama a la humanidad como acontecimiento digno de recreación.

La cinematografía contiene un entramado de relaciones de muy diversos tipos, el valor literario, está implícito aunque pareciera no estarlo, pero si consideramos que la obra cinematográfica requiere un guión, además de otros elementos concordantes con la literatura como la narración y el lenguaje, ya tenemos que considerar mejor las relaciones entre ambas materias. Un filme, a través del lenguaje cinematográfico, muestra por ejemplo: registros lingüísticos, ideologías proyectadas, los contextos de una sociedad en una determinada época; la literatura, por su parte lo hace por medio de un lenguaje y a través de medios tipográficos, usando de pantalla la imaginación de los lectores.

Nos limitamos a escribir estas pocas líneas acerca de la música, el cine y su mutua relación con la literatura. El objetivo de este trabajo es describir los discursos de dos obras que se derivan de un mismo nombre: *Pedro Navaja*, primero y originalmente, título de una canción de Rubén Blades, compositor panameño; y después del filme que recreó su aparición en el cine, producción mexicana de 1984, del director mexicano Alfonso Rosas Priego R.

Estamos frente a dos obras que tienen un mismo nombre o significante, son homónimas, pero son discursos diferentes porque se trata de textos diferentes.

Este trabajo ensaya un análisis para ambos discursos, en el primer capítulo, contextualizando la obra *Pedro Navaja* en la música, y en particular, en el movimiento de la salsa, que en México se conoce

sobre todo en la zona centro del país y en las regiones costeras del Golfo de México (Yucatán y Veracruz) y el mar Caribe². En el segundo capítulo se hace una reseña breve del filme y de las condiciones en que se dio lugar su producción cinematográfica que recrea al personaje Pedro Navaja.

Por último, y siguiendo la línea académica de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, planteamos modelos con los cuales se pretende penetrar y analizar las estructuras en los dos discursos, primero en la canción, después en el filme.

Dado que nuestro trabajo es entre discursos o, interdiscursivo, este nuevo discurso que se crea, busca explorar y crear un contenido, el de la obra *Pedro Navaja*, entendida como expresión de dos discursos, el primero que genera al segundo es la canción, el generado es el discurso fílmico de la producción mexicana de los años ochenta. La canción nos plantea, debido a la temporalidad de que dispone, una historia contada en siete minutos y medio, el final del personaje, Pedro Navaja.

El filme nos dará una versión extendida de la historia, retrasa el momento que narra la canción para dejarlo al final. Pedro Navaja es un personaje del que se cuenta una historia que tiene tintes de tragedia, además de diferentes manifestaciones ideológicas, así como la referencia a otros discursos o subtextos dentro de una estructura que se homologa con el discurso musical, al menos en el nombre.

Por último y para entrar en materia citamos una sencilla y significativa sentencia, tomada del título de un material fonográfico, que viene *ad hoc* con el comienzo del trabajo y la idea de que la música y la humanidad son recíprocas, la humanidad hace la música y la música recrea a la humanidad y viceversa: La música es el principio de todo³

² Difundido en México en los bailes que realizan los sonideros, en los barrios y colonias populares y en algunas difusoras de radio como la Sabrosita 100.9 de FM y Tropicalísima 1350 de AM.

³ Tomado del título de un disco de música "Reggae", con lo cual se constata que no importan géneros, la música es capaz de unir criterios. Producida por D. J. Ital para o por cabezapensante.records; material independiente: www.vibracionesdeamerica.org. Además del significativo título el disco en portada contiene las siguientes sentencias: "El espacio lo hacemos fiesta para bailar pensando sonriendo, conviviendo, luchando, amando, luchando y respetando. Cultura.

1. Rubén Blades y su *Pedro Navaja* salseador.

Presentamos, aquí, en el primer capítulo, una historia breve y definitiva de la salsa, su origen e influencia; presentando además la trayectoria de tres salseros emblemáticos para el movimiento: Willie Colón, Héctor Lavoe y Rubén Blades. En la sección que habla sobre estos salseros se incluye una breve reseña de las presentaciones que llevaron a cabo, por separado, Willie Colón y Rubén Blades, durante 2009 en México, y a las que un servidor tuvo la oportunidad de asistir. También se contextualiza la aparición de la canción *Pedro Navaja*, algunos datos y antecedentes de su intertextualidad y algunas de las reacciones que provocó, así como el caso de la canción *Sorpresas*, que representa la reacción de Rubén Blades contra el autor del filme y contra el filme en sí mismo; con ello concluimos el primer capítulo.

1.1 El género de salsa

En el Caribe antes del verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento.

En situaciones problemáticas de “encuentros” entre “migrantes” de diversas lenguas, la música y el baile antecedieron a los primeros discursos

Ángel G. Quintero Rivera

La Salsa además de sus consabidas acepciones gastronómicas, se refiere a un género particular de música, el de mayor éxito y arraigo en las últimas tres décadas del siglo XX y el novel siglo XXI. No se sabe a bien una fecha específica que nos diga cuando se comenzó a llamar salsa, sin embargo, se sabe cuales fueron las premisas de su generación y también se ha fijado un periodo llamado por César Miguel Rondón, de la “Salsa de oro” entre 1971 y 1975, o un boom salsero, que comprende un espectro de años más amplio, alrededor de la década de los sesenta (finales) y toda la década de los setenta.

La salsa es un género considerado en sus orígenes como miembro joven de la familia de la llamada música tropical.

La música “tropical” abarca sonoridades principalmente del caribe hispano, expandiendo este concepto desde su centro –Cuba, la República Dominicana y Puerto Rico-, hasta sus fundamentales periferias: Veracruz, Mérida y la capital DF en México; Panamá, Colombia y Venezuela, tal vez Guayaquil en Ecuador y el Callao en Perú y definitivamente la diáspora caribeña en los Estados Unidos, particularmente en Nueva York (y seguramente otros territorios me reclamarán con razón)...⁴

Con la salsa nos encontramos ante un fenómeno cultural muy interesante desde muy diversas perspectivas, estamos frente a “una manera de hacer música”⁵ conformada originalmente, alrededor de duros procesos de desubicación territorial. Con raíces en tradiciones expresivas de diversos países del Caribe, principalmente de Cuba, donde tiene su más profundo sustento en el son cubano.

⁴ Ángel G. Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*, México s. XXI, 1998, p15

⁵ Quintero, *op. cit.* p16. Parece ser que “manera de hacer música” es un término consensuado entre los estudiosos y entre los mismos músicos que evita discusiones innecesarias. Algunos comentaristas y músicos argumentan que la salsa en realidad no existe. La consideran un mero slogan comercial para vender grupos neoricans (puertorriqueños de Nueva York) que tocan música cubana vieja, con técnicas modernas de sonido. A nosotros no nos compete dicho rigor y por lo tanto nombramos indistintamente a este género: salsa o manera de hacer música.

Algo sucedió en la década de los sesenta. Cuba, que en ese momento era la cabeza respecto sonoridades del Caribe; dejó de pintar en el mapa cultural debido al bloqueo que le impuso Estados Unidos tras el triunfo de la revolución cubana en 1959. Rubén Blades, el autor de *Pedro Navaja*, en entrevista con Leonardo Padura comenta: “Los cantantes y orquestas cubanas lograron competir con los ídolos del rock. [...] el bloqueo (de Estados Unidos a Cuba) que fue muy real, incluyó hasta la música y terminó por aislar a Cuba”.⁶

Hablando de la salsa Padura nos comenta: “Desde los años cuarenta y cincuenta, cuando el mambo que el cubano Dámaso Pérez Prado lanzó al mundo desde sus cuarteles de México, y el cha-cha-chá del también cubano Enrique Jorrín, cautivaron a media humanidad, ningún movimiento musical latinoamericano había logrado tal aceptación.”⁷

Como movimiento surgió en Nueva York alrededor de la década de los sesenta; o mejor dicho, en la constante intercomunicación entre esta ciudad y las sociedades del Caribe hispánico, que para los años cincuenta comenzaban a prefigurar los primeros acordes de lo que después se conocería como salsa. Esta “manera de hacer música” está vinculada a un intenso proceso migratorio en un momento histórico donde la migración a la metrópolis era (como sigue siendo) elemento fundamental de la realidad social del Caribe y de muchas otras regiones del –anteriormente– llamado “Tercer Mundo.”⁸

La salsa surge –entre otras cosas– en su conformación como medio expresivo de migrantes y jóvenes migrantes caribeños en su aventura dentro del floreciente imperio norteamericano. “Esta migración significó el traslado en un solo lustro (entre 1950 y 1955) aproximadamente de una cuarta parte de su población y casi la mitad de su fuerza de trabajo, ya que la migración se concentraba en las llamadas edades productivas.”⁹ Las ya entonces grandes y aún crecientes urbes estadounidenses, no tienen nada que ver con el Caribe latinoamericano, con su belleza natural donde se vive a otro ritmo; como es lógico afloran los sentimientos de no pertenencia. Dice Willie Colón: “... por muchas razones el latino en Estados Unidos no se asimila, no tiene confianza, y el barrio es un refugio, un gueto para los latinoamericanos [...] viven en un contexto donde hay discriminación y sólo en el barrio ellos logran reproducir su ambiente original”¹⁰.

⁶ Leonardo Padura Fuentes, *Los rostros de la salsa. Entrevistas con las principales figuras del Caribe*, México, Planeta, 1991, p. 107

⁷ *Ibidem* p.223

⁸ Quintero *op. cit.* 47

⁹ José L. Vázquez Calzada, *Labor Migration Under Capitalism: the Puerto Rican experience*, Nueva York, Monthly review press, p 255

¹⁰ Padura *op. cit.* p49

La salsa surge como muestra sensible de un profundo desarraigo. En tierras donde el sol no brilla tanto, la selva es de cemento y la gran manzana es gris. Nueva York, sin embargo se vuelve la otra tierra y es la ciudad donde toma forma esta manera de hacer música.

Nueva York en la década de los cincuenta fue una ciudad que creció enormidades gracias al flujo constante de migrantes de muy diversas nacionalidades, entre los migrantes latinoamericanos, además de puertorriqueños, emigraron muchos colombianos, venezolanos, dominicanos y jamaicanos. El caso de Puerto Rico es especial ya que sin restricción para entrar al país, alrededor de un cuarto de la población emigró a los Estados Unidos. “La música es una forma de estructurar significativa, emocional y/o estéticamente el sonido; y es tan importante, tan parte de la vida, que no se ha encontrado una sola sociedad que no tenga algún tipo de música, de organización humana del sonido.”¹¹

Quintero por su parte toma la importancia que tiene la música y su estudio para comprender lo social, ya que la música –en este caso, la música tropical– marca puntos de referencia, de encuentro, asistiendo por sus características (instrumentos, ritmos, etc.) de conformación a puntos de convergencia (diacrónicos) de la historia, marcando a su vez coordenadas tanto temporales como espaciales; siendo el punto de fusión o justo medio, nada más y nada menos que el baile, “en el baile se representa musicalmente la vinculación entre ambas.”¹²

Algunos tipos de música están profundamente ligados al baile, el baile y la salsa están muy unidos. El baile, que es entre otras cosas una manera de expresar con el cuerpo la relación que existe entre el tiempo y el espacio, (dimensiones sucesiva y diacrónica) entrafia interrelaciones especiales de comunicación en la música, donde el ritmo juega un papel principal. A este respecto citamos una definición breve y concisa de Quintero:

La música representa, pues, una forma en que las personas interactúan con su mundo; una forma de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, su significado, colectivamente uno de los elementos consustanciales de su existencia [...] La música encierra el carácter contradictorio de intentar, por un lado, presentar una imagen de orden coherente en su organización de los sonidos existentes y, por otro, crear constantemente nuevos efectos sonoros que quiebran su propia coherencia previa. Es o puede ser, tanto elemento conservador como transgresor, expresión que fortalece permanencias, como elemento heráldico de utopías transformadoras¹³

¹¹ John Blacking, *How musical is man*, Seattle, University of Washington press, 1973, p34

¹² Quintero *op. cit.* p35

¹³ Idem

Quintero nos presenta un ejemplo interesante de lo que representa la salsa en sus orígenes y uno de los temas recurrentes de las canciones, para ejemplo nos presenta la canción “Somos el son”¹⁴ de Ralph Leavitt y la agrupación “La selecta”:

La canción versa en el coro:

Somos el son del Borinquen¹⁵
Somos el son hispano
Con este son unimos
A todos nuestros hermanos

Ante esta canción estamos frente a un verdadero himno puertorriqueño, que además representa una forma de identificación como pueblo y como raza con los demás pueblos latinos, pues alienta la hermandad de los latinoamericanos. “Somos el son” se mantuvo por varias semanas en los primeros sitios del “hit parade” de Puerto Rico. “La definición de identidad que ésta canción propone es sumamente interesante, pues rebasa límites estrechos de tiempo y espacio, moviéndose simultáneamente por varios planos. Combina herencias históricas con problemáticas contemporáneas y añoranzas de futuro”¹⁶

Dada la condición colonial de Puerto Rico frente a la “América anglosajona”, su reafirmación como pueblo latino revierte significativas connotaciones políticas contemporáneas en el terreno cultural. “Somos el son” otorga a Puerto Rico el aire redentor y desafiante al definirse como “no anglosajona” sino como nación latinoamericana. Ésta es “salsa consciente” que busca crear y recrear un mensaje. “El tono de la canción no es ni nostálgico ni conservador sino más bien redentor y profético”.¹⁷

Puerto Rico ha sido un país que a través de su historia ha encontrado en la música de salsa una particular identidad o integración de su nacionalidad, junto con Colombia, Venezuela y Panamá son los países que tienen mayor tradición salsera, producen más música de este género y de dónde salen la mayor parte de los integrantes de las orquestas de salsa.

La tradición musical de Puerto Rico asume su lugar de liderato en la producción salsera junto con Colombia. En estos dos países la salsa es considerada la música nacional, en Puerto Rico se celebra cada año el día nacional de la salsa y en Colombia se encuentra nada más y nada menos que la “Capital mundial de la salsa”, también conocida como Cali, Colombia; pero también es justo dar el lugar que corresponde a Cuba, de donde proceden muchos de los ritmos que con algunos arreglos y

¹⁴ Canción de Víctor Rodríguez Amaro, arreglo de Isidro Infante en el LP del mismo título, San Juan, Bronco, 1986. La canción tiene como primera sentencia: “Para América Latina, mi son”

¹⁵ Nombre antiguo de lo que actualmente es Puerto Rico.

¹⁶ Quintero *op. cit.* p 87

¹⁷ *Ibidem* p. 40

la incorporación de nuevos sonidos –hay quien dice– posteriormente se nombraron salsa, como mambo, cha-cha-chá, la rumba y el son.

En este momento mencionamos los otros ritmos caribeños que sustentan a la salsa, esta particular manera de hacer música, los cuales cargan a su vez particulares identidades territoriales; estos géneros son por ejemplo: la guajira, el mambo, el cha-cha-chá, la rumba y el son de Cuba; la cumbia y el vallenato de Colombia; el calypso de Trinidad, la samba de Brasil, la bomba y la plena de Puerto Rico y el tamborito de Panamá; el merengue dominicano, el ritmo de habanera también cubano y el predominante ritmo tumbao¹⁸ o ritmo nómada del son de Puerto Rico. Podríamos incluso extendernos mucho más y alegar que igualmente contiene elementos de bolero, tango y por supuesto influencia de jazz, blues, pop, rock & roll y hasta clásica instrumental en composiciones más recientes.¹⁹

Sin embargo, la salsa no es una suma de muchas tendencias rítmicas, es más bien una integración, “una manera de hacer música” por lo tanto las buenas composiciones de salsa no son monótonas, son sorpresivas, los mejores cantautores y compositores de salsa conocen y saben la tradición musical caribeña y los ritmos latinos en general y sin embargo están lejos de utilizar formulas para crear sus composiciones, ellos siempre buscan innovar en las canciones, utilizando los recursos que ya tienen a la salsa consolidada y les van otorgando e integrando nuevos recursos sonoros, armonía y algo sobresaliente en la salsa: la lírica.

Una orquesta de salsa puede estar compuesta en primer lugar con instrumentos de percusión mayor y menor: bongos, congas, timbales, maracas, claves, cencerro y güiro; piano, bajo, y vientos metales: trombones, trompetas, flautas y en ocasiones saxofón. La tradición salsera da protagonismo a las sonoridades percusivas que se encuentran al mismo nivel del cantante y el coro, que se ubican en primer plano y segundo plano respectivamente y que se hallan interpelando y marcando el ritmo con el baile, tradición rítmica heredada de la bomba.

La salsa ha estado llena de figuras míticas, personajes que por la calidad de su música y por su personalidad han creado para este género o “manera de hacer música” toda una atmosfera legendaria; incluso existe una orquesta japonesa: “La orquesta de la luz”, que seducidos por el sabor y el ritmo de la música salsera cantan en español y japonés sin dejar de ser como ellos mismos dicen: “con sabor latino”. Otras grandes figuras son: Tito Rodríguez y Celia Cruz, (rey y reina de la salsa respectivamente), Tito Puente, Eddie Palmieri, Ralphy Leavitt, Tite Curet Alonso, Ismael Rivera, Andy

¹⁸ La palabra tumbao quiere decir ritmo, cadencia, movimiento armonioso y estilo particular de moverse.

¹⁹ Isabel, Aretz, "Música y danza: América Latina (y) continental, excepto Brasil", en: *África en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1974

Montañés, Ray Barreto, Papo Lucca, Larry Harlow, Roberto Rohena, Tommy Villarini, Isidro Infante, Sergio George, Gilberto Santarrosa, Franckie Ruiz, Oscar de León, Jerry Rivera, Marc Antony, Héctor Lavoe, Willie Colón y Rubén Blades. Nos quedamos con estos tres últimos que para los años setenta tenían mucho que hacer en la salsa y hacemos un breve recorrido por sus trayectorias.

1.2 The bad boys, “El malo” y... “El cantante”. Dos Salseros emblemáticos

En esta sección presentamos la trayectoria de dos de los salseros más importantes del movimiento que surgiera en el Bronx Neoyorkino. Parodiando el título del legendario *Western: The good, the bad, & the ugly* y también la producción homónima de Willie Colón de 1975, (donde ya colaboraba Rubén Blades) nos permitimos a manera de homenaje presentarlos con sus alias. Recordando a los pistoleros del filme, Willie Colón (quien de hecho tiene el alias) es “el malo”, en este caso Héctor sería “el feo”, pero preferimos dejarle su apelativo real: “el cantante” y Rubén es “el bueno”, porque es el autor de nuestra canción: *Pedro Navaja*.

Willie Colón, “El malo”

A los 11 años, William Anthony Colón Román (Bronx, Nueva York, 28 de abril de 1950) comenzó a incursionar en el mundo de la música, primero con la flauta, luego con el clarín, luego la trompeta y, finalmente, con el trombón, instrumento que lo consagra como salsero mayor, con sólo 16 años de edad grabó su primer disco para Fania²⁰ acompañado de Héctor Lavoe, titulado *El malo*, en 1967. Así también es como le apodan “el malo”.

Colón ha sido parte activa en los dos duetos más sobresalientes de la salsa, la primera sociedad fue con Héctor Lavoe, “el cantante”, duró seis años, durante este tiempo crean juntos, además de *El Malo* (1967), *The Hustler* (1968), *Guisando* (1969), *Cosa nuestra* (1970), *Asalto navideño* (1971), *La gran fuga* (1971), *Crime Pays* (1972), *El juicio* (1972), *Lo mato* (1973) y *The Good - The Bad - The Ugly* (1975). Estas producciones estuvieron, a su vez, matizadas por canciones que trataron temas de la marginalidad, con todo y sus señas de peligrosidad, como se aprecia en la producción: *Lo mato*, *Calle Luna*, *calle Sol*, *El día de mi suerte*, otros temas que con este dueto pegaron fue *Te Conozco*, *Barrunto*, *Piraña*, *Todo tiene su final*, *Che Che Colé*.

Para 1973 se disuelve el binomio, quedando Willie como productor de los discos de Lavoe, se volvieron a juntar para la producción *Vigilante*, en 1983, donde triunfó: *Triste y Vacía* y *Juanito Alimaña*.

La segunda de las sociedades es con Rubén Blades. Con Blades, Colón logró también grandes éxitos. Juntos produjeron muchos discos, el primero de ellos: *Metiendo mano* (1977), antes ya

²⁰ Fania es el nombre de la discográfica norteamericana que impulsó la música de los latinos en Nueva York, el concepto del *Fania all stars*, involucró a las figuras de la salsa, en grandes producciones y conciertos alrededor del mundo, aprovechando la efervescencia que la salsa provocó en el gusto de los consumidores.

colaboraban en *El bueno el malo y el feo* (1975), siendo *Siembra* (1978), el disco de salsa más vendido de todos los tiempos, más de un millón de copias le valen las comparaciones con los grandes discos de la historia de la música, se le ha llamado el *Abbey Road* de la salsa, y a Colón y Blades, respectivamente, el Lennon y el McCartney, igualmente de la salsa, logrando éxitos como *Tiburón*, *Plástico* y *Pedro Navaja*.

Willie Colón es un artista que ha sabido combinar la música propia de cada época con los ritmos latinos en su esencia más original. Con él nace la salsa, música ideal para tratar temas de las clases marginadas (salsa consciente). Este experimento le dio unidad a la música que se hacía en el Caribe, al asimilar los ritmos caribeños, como el son, el mambo, la guaracha, el cha-cha-cha, el son montuno, la guajira, la cumbia colombiana, el joropo venezolano y la rumba. Su principal característica como músico es su versatilidad, la fusión de ritmos que, desde sus inicios musicales, ha mantenido en todas sus producciones siempre innovadoras. Ha participado activamente en la política estadounidense defendiendo los derechos de la comunidad latina en Estados Unidos, se le considera una de las cien personalidades latinas más influyentes.

Actualmente Willie Colón participa activamente en la política con el partido demócrata estadounidense y ha recibido diversos títulos y reconocimientos, es un hombre que se ha mantenido activo y que es reconocido internacionalmente por su labor.

Oiga señor, si usted quiere su vida,
evitar es mejor, o la tiene perdida...

Mete la mano en el bolsillo saca y abre tu cuchillo y ten cuida'ó.

Póngame oídio en este barrio muchos guapos han mata'ó.

Calle Luna, calle Sol

Calle Luna, calle Sol... ²¹

Willie nos dice: “Es que la salsa es como un periódico, una crónica de nuestra vida en la gran ciudad y por eso habla de temas como la criminalidad, la droga, la prostitución, el dolor, el desarraigo y hasta de nuestra historia de explotados y subdesarrollados. Ya no se habla de cortar caña o de la vida del campesino, sino de

²¹ “Calle Luna, calle Sol” en Willie Colón y Héctor Lavoe, *Lo mato*(si no compra este disco), Fania Records, 1973

los problemas del ambiente en que viven los latinos en el mundo moderno las causas que los han llevado a ese estado.”²²

Crónica del concierto de Willie Colón “El Malo Del Bronx”

El sábado siete de marzo de 2009, alrededor de las 10 de la noche, se llevó a cabo una presentación de Willie Colón en la Ciudad de México: el Malo del Bronx; acompañado de los grupos: Zona Rika, Kche, Bandazza y la Orquesta de la Revelación; la presentación estaba programada para diciembre de 2008, aunque finalmente se llevo a cabo en marzo de 2009. El show se realizó en el Centro de Convenciones Tlatelolco y el precio de las entradas fue de \$200.00 m/n, admisión general.

Colón se ve un poco avejentado con las canas de su barba, y un poco gordo, sin embargo eso sólo en apariencia, porque esto no mermó nada su participación.

Colón comenzó a tocar poco después de la media noche, en un escenario que se vio iluminado con luces de neón, muy *ad hoc*, con el ambiente del Malo, quien cabe destacar siempre estuvo muy cerca del público; sencillamente, el talentoso Willie fue capaz de ponernos a bailar y cantar sus canciones desde las primeras notas. La presentación estuvo rodeada de una atmosfera particular, en pleno corazón de una gran urbe, con bailarines del barrio popular, con gente humilde, que se pudo codear, bailar y cantar muy cerca del legendario Malo. Valió la pena esperar hasta después de media noche para escuchar su magistral trombón dando el toque picante a la salsa de temas como: *Idilio*, *Gitana*, *Demasiado corazón* y *El gran varón*.

Sin duda alguna el Malo del Bronx es una figura admirable y carismática que igual que el título de dos de sus canciones tiene: “Demasiado corazón” y “Corazón guerrero”.

Héctor Lavoe: “El cantante”

“El cantante de los cantantes” es el mote que se llevó a la tumba Héctor Lavoe. Su vida, enmarcada por altibajos, finalizó prematuramente luego de muchos eventos trágicos. A lo largo de su vida dejó un legado de historias que lo elevan a la calidad de leyenda. Lavoe pasó a la historia de la salsa igual que pasaron otros músicos legendarios como Elvis Presley, Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin o Bob Marley; su obra, verdaderamente prodigiosa, logra colocarlo como uno de los salseros emblemáticos, clásicos, ya que sus canciones son verdaderas obras de arte gracias a su interpretación.

Héctor Juan Pérez Martínez (30 de septiembre de 1946 – 29 de junio de 1993) mejor conocido como Héctor Lavoe²³ fue, más que sólo un cantante de Salsa- “El cantante de los cantantes”.

²² Padura *op. cit.*, p52

²³ Parodiando a Frank Sinatra, “The Voice”, y al dramático cantante de boleros puertorriqueño Felipe Rodríguez, “La Voz”; “La voe” en francés significa “la voz” en español.

Cuando tenía diecisiete años decidió encaminar su destino hacia donde migraban sus compatriotas, hacía los Estados Unidos, a Nueva York, donde poco antes moría su hermano debido al uso de drogas; su padre nunca aprobó su partida, y cuando tiempo más tarde regresara, se encontró con su desprecio; buscaba fortuna y mejorar sus condiciones de vida; se mudó a la “Gran Manzana”.

Al joven Héctor la fortuna le sonrió y desde su primera semana en Nueva York, se dio a conocer por su talento, sencillez y carisma, y por la manera tan singular en que cantaba, comenzó a trabajar con la orquesta de un paisano suyo, Roberto García. Estuvo en otros grupos incluida la Orquesta de Nueva York, Kako All-Stars, hasta que fue conocido por los propietarios del sello discográfico La Fania y entonces trabajó en la orquesta del dominicano Johnny Pacheco, copropietario del dicho sello.

Estando Lavoe en la Fania, conoció a Willie Colón, quien para entonces ya era todo un fenómeno dentro de la música tropical; en 1967, Lavoe se convirtió en vocalista de la Orquesta de Colón. Con dicha orquesta, grabó grandes éxitos como *El malo* y *Canto a Borinquen*. El dueto que formó con Willie es considerado uno de los más grandes, exitosos y trascendentales de la historia de la salsa, (el otro es con Rubén Blades) se nombró: *The bad boys*, (los chicos malos) Héctor colaboraba con un estilo particular para cantar: armónico, suelto y desafiante, y Colón quien en ese momento era la imagen de La Fania mostraba la figura de un joven “malo”, retador, con la barba y el bigote, se proyectaba como un latino joven, irreverente, “malandro”, un ícono visual y conceptual del movimiento salsa, y de los niuyorricans, peligroso por ser capaz de trasgredir la rectitud de los cánones para hacer música y poner a bailar a todos, adaptando instrumentos, ritmos y las nuevas tendencias musicales a sus composiciones, pasándose por alto las reglas de los músicos viejos y tradicionalistas.

Mientras pertenecía a la orquesta de Colón, Lavoe conoció y se volvió adicto a las drogas. A partir de aquí, con su música y una carrera de éxito, su vida tomó un ritmo vertiginoso, que terminó por sumergirle en sus excesos. Su amigo Willie finalmente decidió no trabajar más con él en el escenario, aunque siguieron siendo buenos amigos y Colón fue productor de muchos de los discos de Lavoe. Tiempo después Lavoe continuó su carrera con su propia orquesta, donde naturalmente fue el vocalista y tuvo un éxito extraordinario. Como solista grabó y convirtió en grandes éxitos canciones

de otros compositores como: *Bandolera*, *El periódico de ayer* y *El cantante*²⁴ durante este periodo pertenecía como vocalista al Fania All Stars.

Héctor Lavoe siempre ofreció un estilo único, testimonios de sus cercanos afirman que nunca demostró aires de grandeza o un carácter arrogante y siempre fue humilde, un cantante surgido del pueblo y que le cantaba al pueblo, siempre dedicaba su cantar: “Pa’ mi gente”, por eso se convirtió en un fenómeno, tenía muchos seguidores, la gente lo quería mucho en Puerto Rico y donde se presentase. Además de los éxitos arriba citados, Lavoe, lanzó discos con éxitos como *Recordando a Felipe Pirela* (1979) *Feliz navidad*, *El sabio* (1980), *Qué sentimiento* (1981), *Vigilante* (1983), *Reventó* (1985), con los temas: *La Vida es bonita y La fama*, *El Todopoderoso*, *Paraíso de dulzura*, *Triste y vacía*, *La verdad*, *Un amor de la calle*, *Mentira*, etc.

Fue en el inicio de los años 80 cuando se hicieron presentes una serie de eventos trágicos en la vida de Lavoe. Debido a un incendio, se fracturó sus piernas al saltar por la ventana de su apartamento de Queens en Nueva York, fue un hecho que se conjugó con su adicción a las drogas para hacer de él un hombre sumido en la depresión.

Ya desde 1979, Lavoe había caído en una profunda depresión y buscó ayuda en la santería. Utilizaba drogas con frecuencia por el ritmo de trabajo que le imponían sus representantes; tras cortas rehabilitaciones sufría otras recaídas.

Dicen que en realidad Héctor Lavoe murió cuando murió su hijo, Tito, en un accidente con una pistola. Después de estos acontecimientos se le diagnosticó VIH, lo que le afectó a tal punto que intentó suicidarse desde el balcón de un hotel en Puerto Rico. Lavoe sobrevivió milagrosamente y grabó un álbum antes de que su estado de salud empeorara, pero su vida la pasó triste y en el abandono, y a pesar de su éxito, en situación precaria, murió el 29 de junio de 1993, debido a una complicación con el SIDA. Héctor Lavoe contaba 46 años cuando murió en Queens.

Entre las canciones de Lavoe elegimos una: *Juanito Alimaña*, que es una canción que para fines de nuestro trabajo viene a dar la nota y a presentar a nuestro personaje urbano, vecino de *Pedro Navaja*, en género y en barrio, en lengua y condición. Tiene además la virtud de pertenecer a la temática de los guapos. La salsa tiene temáticas variadas, la que nos presentan Colón y Lavoe con

²⁴ *Bandolera* fue compuesta por Willie Colón, *Periódico de ayer* por Tite Curet Alonso y *El Cantante* por Rubén Blades, ésta canción se convirtió en su estandarte y da el nombre del filme que narra la vida de Héctor Lavoe, interpretado por Marc Anthony y Jennifer López.

esta canción, es la historia de personajes malandros, disfrazados, del barrio, “guapos”, al acecho de una víctima o algo más puesto a sus disposición para hacer de las suyas. Sus circunstancias son muchas: la marginalidad, falta de oportunidades, la discriminación, todo esto crea el ambiente propicio para engendrar personajes siniestros.

El reflejo de la violencia y la peligrosidad de la calle latina se expresa con una claridad diáfana y sin mediatizaciones morales o sociales en varias composiciones, por ejemplo: del álbum Lo Mato, “Calle Luna, Calle Sol”[...]Las calles de la Luna y del Sol son dos vías estrechas y pedregosas del viejo San Juan que todo el mundo considera como peligrosas porque están saturadas de bares de mala muerte, prostitución, chulos y asaltantes. Estos dos últimos tipos se sintetizan en el término guapo, que significa al personaje que alardea de todas las mujeres que ha tenido o tiene y cuya mentalidad le lleva a pensar que puede resolver todos sus problemas a puñetazos o navajazos.²⁵

La canción de Juanito alimaña comienza con los característicos metales de los trombones y las percusiones infaltables en la salsa, el sonido de los trombones, áspero y recio, da la pauta y nos presenta a uno de muchos malandros que acechan en las aceras, en los barrios marginales, salgan a ganarse la vida o simplemente a recrearse un estilo de vida, viven jugándose la todos los días con la muerte en una selva de cemento.

La calle es una selva de cemento
y de fieras salvajes cómo no
ya no hay quien salga loco de contento
donde quiera te espera lo peor

Juanito Alimaña con mucha maña
llega al mostrador
saca su cuchillo sin preocupación
dice que le entreguen la registradora
saca las billetes saca un pistolón, pum..

En su mundo
mujeres, fumada, y caña
atracando
vive Juanito Alimaña

El rey de la fechoría

²⁵ Tomado de Willie Colón oficial site, www.williecolon.com, noticias Copyright © 1998 - 2008 El malo, Inc All Rights Reserved. Consultado: 14-nov-2009

Ayer me dijo Facundo
Todo el mundo lo conoce
Óyeme, en el bajo mundo

Oye, ayer él iba muy triste
y llorando así bajaba
vengo de un velorio, brother,
el de Pedrito Navajas²⁶

Héctor Lavoe y Willie Colón ambos “jóvenes desafiantes” fueron consolidando un sonido más rebelde y agresivo, adscrito a la estructura sentimental de los jóvenes, los del Bronx y los de todos los barrios latinos: imagen que también destacaban en las portadas y en los títulos de sus producciones, en que parodiaban el estereotipo del “malandro” con el cual –desde West Side history²⁷-- los anglos bautizaron a los spiks.²⁸

Willie describe a Héctor como graduado de la “Universidad del Refraneo” con altos honores, miembro del “Gran Círculo de los Soneros”, poeta de la calle, maleante honorario, héroe y mártir....por eso lo bautizaron como “El Cantante de los Cantantes”.

²⁶ *Juanito Alimaña* en Willie Colón y Héctor Lavoe *Vigilante*, Fania Records, 1983

²⁷ *West Side Story* es el nombre de una obra musical que después fue llevada al cine en 1961 dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins, cuenta la historia de dos grupos opuestos en Nueva York, puertorriqueños o niuyorricans y estadounidenses de origen irlandés. Más adelante, en relación con la canción Pedro Navaja, volveremos a mencionar la referencia a esta obra.

²⁸ *Spiks*: modo despectivo de referirse a los inmigrantes puertorriqueños por su acento marcado cuando hablan inglés. Emir Sader, Ivana Jinkings, Latinoamericana, Enciclopedia, contemporánea de América Latina y el Caribe, Boitempo editorial, 2006, Madrid, 2009, p 348

1.3 Rubén Blades y la canción del 1978

Decidimos ponerle a Rubén Blades, “el bueno” porque es el autor de *Pedro Navaja*, se le ha llamado “el hombre más racional de la salsa” ya que su música tiene una marca personal en la que sobresale la lírica; lírica profunda que cuenta historias y que en el caso de Blades muchas veces tiene más peso que la misma música, sus letras buscan resaltar aspectos sociales y políticos más allá de lo evidente. Él no hace canciones de carácter romántico, porque –él mismo lo reconoce– sabe que hay quien lo puede hacer mejor, por el contrario, y siguiendo la línea de la “salsa consciente”, rebelde y desafiante, le canta a la vida, al amor, a la unión de los pueblos latinos, a dios, a las costumbres, a un mundo que margina y discrimina por motivos de color y posición social, todo ello con una intención muy bien calculada y revestida de un lenguaje poético.

1.3.1 Rubén Blades, “el bueno”

Rubén Blades nació en Panamá el 16 de julio de 1948, su mamá, de Cuba, era cantante y su papá, de la isla de Santa Lucía, músico, por lo que su relación con la música le viene en la sangre, desde la cuna, lleva por dentro los ritmos del Caribe, heredados en sus genes, si a esto aunamos que Rubén Blades es un hombre ilustrado, tenemos una combinación muy especial que deriva en producciones excepcionales; además, lejos de ser sólo un cantante de salsa, estamos frente a toda una personalidad de la cultura latinoamericana. Al igual que Willie Colón, (“el malo”, con quien vivió sus primeros grandes éxitos²⁹) bien puede considerarse una de las figuras latinoamericanas más influyentes.

Se puede decir mucho acerca de nuestro autor, sin embargo para no redundar tanto, tomamos un sumario que da una muestra muy resumida de los reconocimientos que ha obtenido a lo largo de su carrera:

- ✧ En 1974 obtiene el título de Licenciado en Derecho de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Panamá, y luego se gradúa del Harvard Graduate Law School, en 1985.
- ✧ *Ha hecho 35 películas.
- ✧ *Ha grabado más de 20 álbumes.
- ✧ Ha ganado siete Grammys
- ✧ En 1989 fue nominado al Emmy tres veces y ganó el Ace Award, el máximo galardón de la industria de cable en la categoría de Mejor Actor.
- ✧ *En el año 1992 fundó el partido político Papa Egoró.

²⁹ Actualmente Rubén Blades y Willie Colón, otrora grandes amigos y colaboradores en muchos proyectos, mantienen un conflicto debido a malentendidos económicos, ya que fueron defraudados tras una presentación en Puerto Rico celebrando el 25 aniversario del disco *Siembra* de 1978, en el cual participaron ambos y que sigue siendo el álbum más vendido de la historia de la salsa.

- ✧ En 1994 participó en la carrera presidencial de su país, la República de Panamá, llegando en tercer lugar, con el 18% de los votos, entre 27 partidos políticos y siete candidatos presidenciales.
- ✧ *En 2000 fue nombrado Embajador contra el Racismo por las Naciones Unidas.
- ✧ En el 2004 la Universidad de Berkeley le confirió un Doctorado en Música, ese mismo año la ASCAP le confirió el “*Founder’s Award*” y el “*Hero’s Award*”.
- ✧ En el 2006 el Gobierno de Chile le confirió la Medalla de Honor de Pablo Neruda.
- ✧ En el 2007, la Confederación de Organizaciones Turísticas de América Latina (COTAL) lo distinguió como la personalidad turística de América Latina del año, con el premio Albatros.
- ✧ En 2008 La Revista *Latin Trade* le confirió el premio Bravo como Líder más Innovador del Año.
- ✧ Desde el 1° de septiembre de 2004 hasta el 30 de junio de 2009, trabajó como Administrador General de la Autoridad de Turismo de Panamá. Ministro de turismo panameño. *En agosto de 2009, lanzó, de forma independiente, su más reciente producción, “Cantares del Subdesarrollo”.
- ✧ *Actualmente (Agosto de 2009) se encuentra de gira por Latinoamérica, junto a su orquesta Seis del Solar, titulada “Todos Vuelven”.³⁰

Durante el año de 2009 y de regreso por los escenarios, Rubén Blades realizó la gira “Todos vuelven”, Blades se presentó en México en dos ciudades: Ciudad de México el día 10 de septiembre y Guadalajara el 11 de septiembre de 2009; las sedes fueron el Auditorio Nacional de la Ciudad México y en el Auditorio Telmex de Guadalajara, Jalisco, respectivamente.

Crónica del concierto “Todos vuelven” de Rubén Blades:

El concierto pactado para las 8:30 PM, comenzó apenas unos pocos minutos después, en él se vio un Rubén Blades, maduro, fino, la barba encanecida con forma de candado, traje negro y sombrero tipo hongo, muy elegante. La música de Los 6 del Solar³¹ acompañaba esa noche a “El buen” Rubén Blades, – es, y ha sido desde los años 80– el complemento perfecto para la voz y letras del panameño. En conjunto, orquesta y cantante, integraron un recital variado y rico, el concierto duró casi tres horas. Los temas fueron elegidos por los fans mediante votación en la página de Internet oficial de la gira.

Inició el concierto con una canción que en desde sus inicios fue censurada en varios países latinoamericanos, debido al alto nivel de denuncia social que contiene: “El padre Antonio y su monaguillo Andrés”³²

“Matan a la gente pero no matan a la idea
suenan las campanas, para celebrar
suenan las campanas, nuestra libertad,
suenan las campanas, por un cura bueno
suenan las campanas, que fue Arnulfo Romero”

³⁰ Rubén Blades, Biosummary, tomado y adaptado de <http://www.maestravida.com/biosummary.html>

³¹ Que en realidad son diez, entre: batería, trombones, timbales, bongó, conga, guitarra eléctrica, piano y sintetizador.

³² Ésta canción es referente al asesinato del arzobispo Arnulfo Romero por sus denuncias contra el gobierno militar salvadoreño de 1980. Natalia Cano, “Ofrece show a la carta”, El universal 14-09-09, Espectáculos.

El repertorio ofreció canciones como: *Decisiones*, *Buscando guayabas*, *Plantación adentro*, *Pablo pueblo*, *Juan Pachangas*, *Amor y control*, *Plástico*, *Ligia Elena*, de lo cuál derivó un comentario cómico de Rubén Blades:

“Ligia Elena”, tema contra el racismo que narra la relación amorosa entre un trompetista negro y una joven rubia de sociedad, dio pie al buen humor de Blades, quien ubicó en Tepito la vecindad de la letra y mencionó de pasada a los Polivoces y el “Ahí, madre” de Gordolfo Gelatino. Remató con un “cómo han cambiado las cosas que ahora tenemos un trompetista en la Casa Blanca”, mientras en una de las cinco pantallas apareció la imagen de Barack Obama, entre los aplausos y risas de los espectadores.³³

A la velada se sumaron otros éxitos como: “Caminando”, “Ojos de perro azul”, “Todos vuelven”³⁴, “Patria”, “Buscando América” y “Muévete”; todos estos temas con un mensaje de esperanza y anhelo por la unión, el movimiento y la acción de los pueblos latinoamericanos, pero, y ojo, sin discriminar, invita a las naciones ricas, suizas, francesas, norteamericanas, canadienses, a todos los invita a sumarse y a caminar, pa’ desterrar la maldad y la injusticia.

Todas estas canciones tienen una historia detrás de sí, una razón de ser, un porqué, ese es uno de los aspectos más sobresalientes de la música de Blades.

El concierto comenzó a las 8:32 PM, la gente, a pesar del día lluvioso que acaeció esa noche estuvo puntual a la cita, el Auditorio Nacional –según los cálculos de un servidor—se encontraba a un 90% de su capacidad; poco más dos horas y media después de comenzado el show, nuestro admirado cantautor anuncia el final, agradece la presencia a pesar del clima y se despide del público mexicano:

--¡Muchas gracias México, hasta siempre!

Se apagan las luces del escenario...

--¡otra, otra! –Comienza el cántico mexicano.

El exitoso cantautor, tiene un currículo impresionante, ya se dijo: es compositor, cantante, actor, abogado, doctor, político, activista, trotamundos, multipremiado personaje, etc., y sin embargo mucha de su fama se la debe a un solo personaje. El número final, comienza, con las luces apagadas, suenan los metálicos trombones, suena el canto de sirenas citadinas, la gente salta de sus asientos identificando la tonada, preparados a bailar, a recrear mágicamente con el canto los últimos momentos del guapo que hace famoso a Rubén; donde estuvo Rubén Blades no pudo faltar el desconocido que todo mundo conoce: Pedro Navaja... --vaya sorpresa pensé que no lo íbamos a escuchar.

Rubén Blades: --¿Cómo dijo México?

El Auditorio Nacional: --“¡La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida; ay dios”

³³ “Ahora hay un trompetista en la Casa Blanca”, La Crónica, 14-09-09

³⁴ “Ojos de perro azul” es una composición basada en el cuento de Gabriel García Márquez del mismo nombre; “Todos vuelven” es un arreglo de una composición del poeta peruano César Miró.

1.3.2 ¿Quién no conoce a *Pedro Navaja*? La canción de 1978

El que mata a balazos no puede morir a sombrerazos

Refrán popular mexicano

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar
Con el tumba'o que tienen los guapos al caminar...

Así, sin más, la gente recuerda estos versos, primeras letras de una canción de salsa legendaria; cuando se les recuerda el nombre: “Pedro Navaja”, comienzan a cantar, a recordar.

La afamada canción *Pedro Navaja*, ubicada en el álbum *Siembra* de 1978³⁵, compuesta por el no menos famoso Rubén Blades es considerada por muchos la canción de salsa más exitosa de todos los tiempos, aún cuando en un principio hubo quien la pensara poco ortodoxa y destinada al fracaso.

Estamos en 1978, cuando Willie Colón y Rubén Blades se encuentran por lanzar la segunda producción que hicieran juntos, (formando el segundo dueto más exitoso e influyente de la salsa) con el sello discográfico la Fania. El profesor Jairo Eduardo Soto nos explica como fue que al abogado judío Jerry Massucci, copropietario del sello discográfico, no le gustó nada la canción que con el tiempo se convertiría en la canción de salsa más famosa de todos los tiempos:

Paradójicamente, al productor salsero Jerry Massucci, no le gustaba para nada la canción porque, según él, era una de falta de respeto al público bailador, que tenía como razón para comprar discos, el evadirse de la realidad y no de evocarla. Además, *Pedro Navaja* era una canción demasiado larga (7:21 minutos), hasta el punto de ser colocada al final de la segunda cara del larga duración “*Siembra*”. No obstante, rápidamente *Pedro Navaja* se convirtió en el mayor éxito de la historia de la salsa.³⁶

La canción *Pedro Navaja* y el personaje que ésta evoca han dado pie a la construcción de numerosas obras y ostentan un lugar privilegiado en el imaginario de la cultura popular de habla hispana, pero también tal vez mucho más allá de las fronteras lingüísticas. En ella se funden muchos acontecimientos, muchas ideas, muchos conceptos que la hacen cercana a los guetos, pero con la humanidad necesaria para no sólo permanecer exclusiva a ellos; sino que también es parte de la

³⁵ Willie Colón & Rubén Blades, Album: *Siembra* -, 1978 WAC Productions and Fania Records

³⁶ Jairo E. Soto Molina, , 2003. “La historia de un hombre llamado Pedro Navaja o el clímax de la canción crónica.” *La casa de Asterión*. Vol. 4. Num 13. Abril- mayo-junio 2003. <http://lacasadeasterionB.homestead.com/v4n13pedro.html>. consultada: 2 de octubre 2009

colectividad que gusta y no, de la música en su carácter tropical, nuestra canción en cuestión se adscribe al género salsa, pero, además se adscribe a una forma particular de salsa, “la salsa consciente”, cultivada por Rubén Blades y también por Willie Colón e interpretada por el mismo Héctor Lavoe. Como ya revisamos, la salsa tuvo sus inicios y auge precisamente en los barrios latinos de Nueva York, por lo que con Pedro Navaja nos encontramos de lleno con la figura, por antonomasia, de los malandros y de todos los guapos.³⁷

El álbum *Siembra* cuenta con otros temas musicales de mucho éxito, en 2008 se cumplieron 30 años de la presentación al público del álbum, el cual marcó nuevos rumbos para la difusión de la música tropical y de la salsa muy en especial, *Siembra* marcó un antes y un después en la historia de la salsa.

Luis Perico Ortiz, quien estuvo a cargo de los arreglos de las legendarias canciones *Pedro Navaja* y *Plástico* comenta acerca del disco no menos legendario que rápidamente se convirtió en emblema de la salsa en 1978, y de los precursores responsables de su creación, Willie Colón y Rubén Blades.

Aquellos músicos de las Estrellas de La Fania eran "jóvenes visionarios" que sacaron canciones que rápidamente fueron aceptadas por el público "rompiendo los esquemas y protocolos" de la música y revolucionaron "los géneros del mambo y la guaracha"[...]Blades le contó a Ortiz que "tenía la temática para la canción, pero no sabía cómo llevarla al momento climático", Según recuerda, hasta que finalmente dieron con la clave y *Pedro Navaja* saltó las barreras del género y se convirtió en un éxito más allá de los circuitos de la salsa.³⁸

Sin lugar a dudas el disco en sí tiene mucho de especial, sin embargo, de entre las canciones que lo conforman, indiscutiblemente sobresale *Pedro Navaja*, que como ya se mencionó, provoca reacciones diversas, puesto que su letra, es capaz de evocar su recuerdo en la memoria de conocedores y no conocedores del género salsa. En esta investigación, preguntando a mucha gente por “Pedro Navaja” ocurrió muchas veces un fenómeno cultural...

— Pedro Navaja.

— ¿quién?

— Pedro Navaja.

— Ah sí: Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar...

Con el tumba’o que tienen los guapos al caminar...

³⁷ Entendiendo por “Guapo”, como se refiere en la cita 25: [...] chulos y asaltantes se sintetizan en el término guapo, que significa al personaje que alardea de todas las mujeres que ha tenido o tiene y cuya mentalidad le lleva a pensar que puede resolver todos sus problemas a puñetazos o navajazos.

³⁸ Ortiz, Luis, “El disco *Siembra* cumple 30 años de haber roto los esquemas de la música”, entrevista a Luis, Perico Ortiz, Agencia EFE, 12 de junio de 2008.

Consultado en http://www.soitu.es/soitu/2008/06/12/info/1213300857_142832.html, el 4 de octubre de 2009

1.3.3 De *Mack the Knife* a Sorpresas

Al iniciar un estudio acerca de la canción *Pedro Navaja* debemos considerar que nos situamos frente una obra compleja en su heterogeneidad pero fundamentalmente sencilla y valiosa en su unidad como obra. En una entrevista realizada en 1985³⁹, acerca de la originalidad de su canción *Pedro Navaja*, Rubén Blades mencionó que toma su inspiración de otra canción: *Mack the knife* de Kurt Weill escrita por Bertolt Brecht.

Adentrarnos profundamente en la obra *Mack the Knife* resultaría peligroso para el fin que este trabajo pretende; metaforizando ambas canciones sería equivalente a introducirnos en un mar abierto con un enorme tiburón al acecho, eso es *Mack the Knife* (o Mack cuchillo), esperando para devorarnos por incautos; por ello lo miramos desde lejos, desde la orilla, sanos y salvos y nos vamos a perseguir la historia de un malhechor más familiar, más cercano, (al menos que habla español) alguien que en tierra seca, o mejor dicho, sobre el asfalto, hace sus fechorías. Aquí sin embargo mencionaremos algunos datos de la obra de Weill y Brecht.

Mack the knife (o Mack cuchillo) es una canción muy célebre y exitosa, ha sido interpretado en numerosas ocasiones por músicos y cantantes muy famosos como: Frank Sinatra, Bobby Darin, Louis Armstrong y más recientemente por los británicos Robbie Williams y Sting entre muchos otros. Es una canción melodiosa y singular que, --al igual que *El bolero de Ravel* y *Pedro Navaja*-- va *in crescendo*; originalmente fue compuesta para una obra teatral llamada *Die Moritat von Mackie Messer*, estrenada en Berlín en 1928; se conoce en español (Del inglés: *The threepenny opera*) como *La opera de tres centavos*, narra la historia de un salteador de caminos que en un principio se homologa a un tiburón probablemente por la voracidad, probablemente por los dientes, refulgentes y afilados como cuchillos o navajas de afeitar de que se vale, para poco a poco hablarnos de una figura siniestra, al acecho, entre las sombras, *Mackie Messer*, *Mack the Knife*.

Mack the Knife (fragmento)

Oh, the shark has pretty teeth, dear
And it shows them pearly white
Just a jack-knife has Mac Heath, babe
And it keeps it way out of sight
When that shark bites with his teeth, dear
Scarlet billows begin to spread

Traducción

Ah, el tiburón tiene bonitos dientes,
querido, muestra su blanco nacarado Sólo
una navaja tiene como amigo, bebé, y la
mantiene fuera de la vista.
Cuando este tiburón muerte con sus
blancos dientes.

³⁹ Audio disponible (en inglés) en *Pedro Navaja has a life of his own*, en <http://www.maestravida.com/pedronavaja.html>

Fancy gloves, wears old Mac Heath, babe
So there's never, never a trace of red
On the sidewalk, one Sunday morning
Lies a body oozing life
Someone's sneaking round that corner
Could that someone be Mack the Knife?⁴⁰

Escarlatas olas comienzan a extenderse
Guantes de fantasía, lleva el viejo, bebé,
Y nunca, nunca tiene un rastro de rojo
Sobre la acera, un domingo por la mañana
miente un cuerpo rezumando vida.
Alguien acecha por aquella esquina
Podría acaso ser Mack the Knife?

La canción *Mack the Knife* es de talla tal que hay quien la ha considerado como la canción más grande de todos los tiempos, la versión de Bobby Darin se encontró en el sitio #3 del TOP 100 de todos los tiempos de la lista Billboard.⁴¹

Aunque debemos reconocer la virtuosidad de la canción de Brecht-Weill, también es debido reconocer que por sus propios meritos y fuerzas, la canción *Pedro Navaja*, se ganó un lugar propio y significativo en la historia de la salsa y de la música universal. Ésta a su vez ha inspirado otras obras; entre las obras derivadas de la obra *Pedro Navaja* encontramos: otras canciones, obras de teatro, videos musicales, cortos cinematográficos, ensayos, proyectos para series de televisión, etc.; y con especial mención: un filme, (parte importante en este trabajo de interdiscursividad) producción mexicana del año 1984, materia de nuestro segundo capítulo.

Pedro Navaja ha sido interpretado por muchos artistas de muy diversos géneros musicales, dichas interpretaciones varían tanto como los géneros en los que es interpretada, aquí presentamos una lista cronológica de algunos artistas que han tenido a bien hacer una versión de *Pedro Navaja*: Los Bravos 1979; Gato Pérez 1980; Mike Dogliotti 1983; Súper Salsa Mix 1983; Jerónimo 1989; Carnaval de Miami 1990; Orquesta Platería 1991; Chayanne 1994; Macarena Mix 1996; La Dosis 1998; Pozze Latina 1999; 101 Strings 2000; Johnny Quintana 2000; 3 Son Salsa 2002; 12 Pistas (karaoke) 2002; Los Joao 2002; Emmanuel 2003; Tony Touch 2004; Pepe Arevalo 2005; Charly Paz 2005 Caco Senante 2005.⁴²

Esto sólo por dar un ejemplo de lo que representa y ha representado la obra en el colectivo popular de la cultura hispanoamericana. También han existido otras versiones alternativas de la obra como la que hiciera, un grupo de metal español A Palo Seco, pasando por remixes de muy diferente manufactura: D.J's, raperos, fanáticos que cantan la canción, etc.; basta con escribir: "Pedro Navaja" en el buscador de la página de videos youtube.com, para tener acceso a muchos materiales; una

⁴⁰ Letra tomada de Michael Bublé - Mack The Knife (Babalu CD version)

⁴¹ Billboard Hot 100 number-one single(Bobby Darin version) October 5, 1959 (6 weeks) December 7, 1959 (3 weeks); UK number one single (Bobby Darin version)October 16, 1959 (2 weeks)

⁴² "Pedro Navaja has a life of his own", en <http://www.maestravida.com/pedronavaja.html>

enorme gama de obras que va desde los videos del mismo Rubén Blades, interpretando la canción en diferentes conciertos a través de los años, pasando por las de otros músicos, hasta llegar a las representaciones de los seguidores del guapo que se llevó la sorpresa de su vida.

Pedro Navaja es famoso porque su historia se coló en mucha gente, a través de la salsa la gente lo conoció y él hizo su parte para que la salsa fuera conocida. A este respecto el afamado escritor colombiano, Gabriel García Márquez, (amigo, por cierto de Rubén Blades) hizo el siguiente comentario: “Gracias a Pedro, Blades es ‘el desconocido más famoso del mundo’, porque a lo mejor en el mundo no sepan quién es su autor, pero sí saben quién es *Pedro Navaja*”⁴³.

Sorpresas

Sorpresas es una canción-reacción de Rubén Blades a la producción cinematográfica de la vida del famoso personaje Pedro “Navaja”. Rubén Blades ha comentado que nunca fue consultado acerca de la producción del filme, fue informado de la producción ya cuando el filme estaba hecho, por lo que llamando al director del filme, Alfonso Rosas Priego Jr., le dijo que como sacara esa película al público, lo iba a denunciar, pero los derechos de la canción ya habían sido vendidos a la productora mexicana.

Sorpresas es una canción que me dolió hacer, porque ya estaba Pedro Navaja. Entonces eso de “Pedro Navaja part Two”... no sé, pero bueno. La hice simplemente porque la Fania vendió mis derechos sobre Pedro Navaja a un grupo mexicano para hacer una película. Porque, como tenían la música, también quisieron apropiarse del personaje. Entonces lo único que pude obtener fue una satisfacción económica; me pagaron por el uso del nombre del personaje. Pero ahí dije: “Me estarán alquilando la canción, pero el personaje ¡es mío!”. Y dije: “Ahora les voy a revivir a Pedro para que vean que están hablando tonterías”. Y bueno, lo reviví por eso, porque me dio la gana. Y también por una cuestión total de ego. Por eso, el coro final dice: “Y estos novatos qué creen, ¡sí éste es mi barrio, papá...!”. ¡Estos novatitos venían a robarme a mí!⁴⁴

Sorpresas comienza en el mismo momento en que había terminado *Pedro Navaja*: “El borracho dejó de cantar y se puso a contar su buena fortuna; el barrio estaba dormido, plena brillaba la luna”. Y sigue: “de pronto, un ladrón salpica’o de neón saltó como un tigre desde el callejón y le puso al borracho un magnum frente a la cara, y le dijo: ‘entrégalo todo... o se dispara’. “El borracho, temblando, le entregó al ladrón lo que acababa de encontrar: un *Smith & Wesson*, unos pesos y un puñal. El ladrón, asombrado, le preguntó: ‘¿y tú qué haces con todo esto? ¡Mejor será que me

⁴³ Daniel Domínguez Z., Roxana Muñoz, “30 años de ‘Siembra’ y ‘Pedro Navaja’ Mosaico, 5 de octubre de 2008, consultado en <http://mosaico.prensa.com/history/2008/10/05/articulos/934.html>, 28 de septiembre de 2009

⁴⁴ Idem

cuentas toda la historia, y ojala que la huma (la borrachera) no afecte tu memoria!””. Después de unas líneas el coro dice: “a veces hablar resulta esencial, pero a veces es mejor callar”. La canción cuenta que el ladrón encontró los cuerpos tirados sobre la acera y que luego de verificar que nada podía robarle a la mujer, se dirigió al hombre: “Sobre él se agachó y lo reconoció por el diente de oro que llevaba. ‘¡Ah, pero si es el viejo Pedro Navaja!’, y empezó a burlarse de él mientras lo registraba”. Entonces sucedió lo inesperado: “como un rayo le entró la navaja al ladrón, buscando dentro de su cuerpo el alma. El ladrón sintió la luna quemándole la entraña, y vio el más grande milagro de toda su vida: murió viendo el sol salir de una boca reída. “La la la ra la ra la, la vida te da sorpresas oye camará”.

La canción explica luego: “Pedro tomó su papel de identidad y se lo puso al ladrón en el bolsillo de atrás, pa’ confundir la investigación. Pedro, herido de bala, recogió su otro puñal; él siempre trae encima dos cuando sale a trabajar”. Y concluye: “y del barrio hasta la luna se oyó su carcajada...”. El coro remata: “estos novatos, ¿qué creen? ¡Si éste es mi barrio, papá...!”.

Claramente se testimonia el repudio de R. Blades a la producción cinematográfica. La canción salió a la luz en el álbum Escenas de 1986, pero en realidad no es muy conocida, no tuvo el éxito esperado, ni cercanamente el que tuviera *Pedro Navaja*, por lo cual resulta, hasta cierto punto, fallida en su fin, que era hacer pasar por falsa la muerte del personaje, y por ende igualmente falso el testimonio del filme, que a continuación presentamos en la contextualización de su producción.

2 *Pedro Navaja* y su aparición por la esquina del viejo barrio.

En este segundo capítulo presentamos el contexto en el que apareciera el filme mexicano que igual que la canción se titula: *Pedro Navaja*. Presentamos al director y a algunos miembros de la familia Rosas Priego, una familia con larga tradición en la cinematografía mexicana. En seguida se presentan datos del reparto de actores; una breve sinopsis del filme y finalmente, también una breve contextualización de la situación del cine mexicano desde los años en que comienza su llamada crisis hasta los años ochenta, que es donde se encuentra enmarcada nuestra película.

2.1 Rosas Priego y la recreación filmica de *Pedro Navaja*.

El filme que lleva por nombre *Pedro Navaja* fue producido en México en el año de 1983 y estrenado en mayo de 1984. El director fue Alfonso Rosas Priego Jr., quien con este filme debutó como director, el productor fue su padre, Alfonso Rosas Priego, ambos miembros de una familia con gran tradición cinematográfica en México.

Alfonso Rosas Priego Hijo, Alfonso Rosas Priego Jr., Alfonso Rosas Priego II o Alfonso Rosas Priego R. son las diferentes formas como se conoce al director de nuestro filme cuyo nombre completo es Alfonso Rosas Priego Rosales; nació en México DF el seis de diciembre de 1945 (cuando su padre y sus tíos comenzaban su incursión en la industria cinematográfica). En su haber ha participado como productor, guionista y director en 18 producciones filmicas –incluyendo *Pedro Navaja*– y una para televisión. Su debut en el ámbito cinematográfico lo hizo colaborando con su padre en la cinta *Santo el enmascarado de plata vs la invasión de los marcianos* de 1967 donde fungió como coordinador de producción. Sus otros trabajos son: *Santo el enmascarado de plata contra los villanos del ring* (1968); *El trinquetero* (1976); *Burlesque* (1980); *Las computadoras* (1982); *Me lleva la tristeza* (1983); *El hijo de Pedro Navaja* (1985); *Conexión criminal* (1986); *Goza conmigo* y *El homicida* (ambas de 1990); *Perseguido y Vagabunda* (igualmente de 1993); *Tramp* (1994); *Absuelto para matar* (1995); *Tres bribones en la casa* (1996); *The truce* (2003); y su último trabajo, *Mi verdad* (2004) que es una producción para televisión, donde se hace la apología de Juan Osorio un productor de la empresa Televisa que, según el filme, fue timado por una bella cubana que fue su esposa, Niurca Marcos.

La familia Rosas Priego ha estado ligada al ámbito del cine nacional cumpliendo distintos roles dentro de la dinámica de la industria cinematográfica, además el apellido da nombre también a la compañía productora, Rosas Priego S.A.

Alfonso Rosas Priego, padre de nuestro director, nació el día 15 de octubre en 1915 y falleció el mismo día, 15 de octubre pero de 1987. Fue productor, escritor y director; su nombre aparece en 58 obras; principalmente fue productor desde 1946 con la cinta *Smoke in the eyes*, otros trabajos suyos son *Santo el enmascarado de plata vs la invasión de los marcianos* (1967); *El hijo de Pedro Navaja*⁴⁵ (1986) y *Conexión criminal* (1987), estas últimas dos, fungiendo como escritor, productor y director. Otros miembros de la familia son Alfredo Rosas Priego: editor pero también productor, trabajó en 243 obras; Enrique, Rodolfo y Mayeya, (todos Rosas Priego) fungieron en varias producciones sobretodo como productores y en el caso de Mayeya, como operador de cámara.

⁴⁵ La secuela de nuestro filme fue dirigida por Alfonso Rosas Priego (padre). *El hijo de Pedro Navaja*, es un filme de 1986, que continúa con la historia de nuestro filme. La pareja protagonista fue integrada por Guillermo Capetillo y Gabriela Goldsmith.

2.2 Datos de la producción

Las compañías productoras que se involucraron en el proyecto del filme *Pedro Navaja* fueron Producciones Rosas Priego, S.A., Cineproducciones Internacionales, S.A, Gazcón Films S.A. y Producciones Ega, S.A. Para su filmación se utilizó el formato a color en 35 milímetros con una duración de 95 minutos.

El guión corrió a cargo de Ramón Obón y Alfonso Rosas Priego II. La edición la hizo Sergio Soto. La dirección musical se dejó en manos de Ernesto Cortázar, actuaron y participaron con la música los grupos de “Pepe Arévalo y sus Mulatos” y “Los Joao”⁴⁶, estos últimos se encargaron de interpretar la canción *Pedro Navaja* de Rubén Blades.

La dirección de fotografía la efectuó Agustín Lara y Antonio de Anda. El sonido fue responsabilidad de Manuel Rincón; la escenografía de Raúl Cárdenas y la ambientación de Ramón Bravo.

Para el rodaje del filme fueron utilizados los Estudios América y las locaciones se ubicaron en la Ciudad de México, sobretodo en las delegaciones de Tlalpan y Xochimilco; el centro nocturno “Los infiernos” y el hospital San José, en avenida Universidad, colonia Del Valle. También aparece una escuela adscrita de la UNAM, aunque sólo aparece en una toma, al igual que algunos sitios célebres en el DF, como el Paseo de la Reforma.

Se inició el rodaje el 3 de octubre de 1983 y se estrenó el 31 de mayo de 1984. La grabación tuvo una duración de cuatro semanas. Los cines donde se exhibió fueron: Insurgentes 70, Pedro Armendáriz, México, Nacional, Viaducto, Variedades, Futurama y 40 más.

Pedro Navaja contó con la participación de actores mexicanos de éxito reconocido y de jóvenes promesas en la actuación; el papel protagónico se le confirió a Andrés García; Adalberto Martínez “Resortes” hizo el papel del borracho, “Mickey Mouse”; Sasha Montenegro participó como “la Tijuana”, fue la manzana de la discordia entre los rivales y entre las mujeres; Sergio Goyri fue “el Cumbias”, un padrote rival de Pedro Navaja; y Maribel Guardia, quien contaba 24 años, hizo a Rosa, la mujer de Pedro Navaja.

Otros actores fueron: Eduardo Gazcón quien interpretó a Memo, el hermano de Navaja; Ana Luisa Pelufo: “la Roja”, una prostituta aliada de Pedro Navaja; Bruno Rey fue Ruperto, el jefe de la policía; Rubí Re interpretó a Mary, la novia de Memo; Miltón Rodríguez interpretó a: “el Conde”, otro padrote, maestro y rival de Pedro Navaja; Isaura Espinosa fue “la Güicha” prostituta aliada al

⁴⁶ Ambos grupos no podrían catalogarse como orquestas de salsa, más bien entran en la de intérpretes de música tropical, con ello se buscó hacer un contexto musical, aprovechando la tradición y el gusto por la música tropical que siempre ha existido en México.

“cumbias”; Carmelina Encinas: Prostituta pelirroja aliada de Pedro Navaja; Pedro Weber “Chatanuga”: “el Chale”, dueño de un restaurante de chinos, donde trabajaba la mujer de Navaja; Mario Cid: Maruján, el asistente del jefe de policía; Cristina Molina: “la Suertuda”, otra de las meretrices de Pedro; Pepe Arévalo y sus mulatos y Los Joao que participan en el filme tocando en los centros nocturnos que frecuenta nuestro personaje. Dados los roles que interpretan los personajes podemos configurar una primera clasificación del filme dentro del llamado cine de ficheras.

Sinopsis del filme *Pedro Navaja de 1984*:

Pedro “Navaja” vivía en un apartamento con su mujer (Rosa) y su hermano (Memo), trabajaba de noche. Su trabajo era ser padrote, lo cual consiste en proteger a prostitutas que trabajan en cabarets y en las calles. Una noche de rutina tuvo un enfrentamiento con otro padrote, el “Conde”, su antiguo maestro; Pedro salió vencedor hiriendo levemente al “Conde”; pero el “Cumbias”, otro padrote, que envidiaba a Pedro y que oculto presenciaba la batalla, se aprovechó de la situación y mató al “Conde” y a la prostituta que lo acompañaba. Se inculpó de los asesinatos a Pedro. Éste burló varias veces a la policía hasta que lo atraparon en un hotel. Estando en la cárcel, el “Cumbias” destruye a la familia de Pedro: mata a su hermano y prostituye a Rosa, su mujer. Desesperado por salir, Pedro pide ayuda y cuando sale de la cárcel va directamente a matar a su enemigo. Después de una larga batalla con cuchillos, se impone sobre su rival. En una noche fría y oscura se le ve caminar por la calle, logra ver de lejos a Rosa, su mujer, que recorriendo la acera, busca algún cliente en una mala noche de trabajo. Navaja se dirige a ella y la apuñala con violencia; ella dispara una pistola que traía en las manos y ambos caen inertes en la acera. Pasa un borracho que tropieza con los cuerpos, toma los objetos y se marcha cantando su fortuna, como narra la canción.

2.3 Breve semblanza de la crisis de la cinematografía mexicana en relación con *Pedro Navaja*

El filme *Pedro Navaja*, está inscrito dentro de un contexto difícil para México y también para la industria cinematográfica que después del gran auge de la “Época de oro del cine mexicano” fue deteriorándose, sumergiéndose en las cada vez más constantes crisis que sexenio tras sexenio, venían aquejando al país. La crítica no fue complaciente con nuestro filme:

La película es incongruente desde la elección de su protagonista, ¿puede pensarse en alguien más alejado de Pedro Navaja que Andrés García? Si con películas como ésta se pretende salvar al cine mexicano, la cosa está del cocol [...] sobre la famosa canción se ha hecho una apología sobre un cinturita improbable, “con diente de oro, sombrero de ala y tumba’o de guapo”, disfruta de las excelencias de bellas mujeres que lo mantienen, y en cambio tiene a su amante trabajando de mesera en un café de chinos. Buen ejemplo de como no debe filmarse una película sobre una canción.⁴⁷

Debido a la creciente degradación de la filmografía mexicana y a las políticas de producción y proyección; desde el principio la realización de *Pedro Navaja* estuvo sujeta a una serie de condiciones que le confirieron un estatus de prueba de las cuales se revelaron fallas y aciertos, según argumenta Eduardo Gazcón, que en el filme interpreta a Memo, el hermano de Navaja:

Gazcón, persona centrada, sin apasionamientos, conocedora a fondo del negocio, explicó que el principal escollo para que la exhibición de este tipo de cinta se concrete en su mayor parte, es la cláusula exigida por Operadora de Teatros en el convenio firmado por los diversos sectores de nuestra industria, para hacer realidad el cumplimiento de la ley Cinematográfica tocante al 50 por ciento para el cine mexicano. Gazcón precisó que mientras Operadora de Teatros obstaculice la participación de cines independientes, con base a que incluirlos en la programación le afecta, el convenio no podrá hacerse realidad.⁴⁸

A continuación repasaremos algunos aspectos de la cinematografía mexicana que formulan el contexto en el que aparece *Pedro Navaja*

A partir de la década de los cincuenta, poco después de la llamada “Época de oro del cine mexicano”, éste empezó a manifestar condiciones de agotamiento, se presentó un periodo de crisis que poco a poco se fue agudizando.

Desde el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortínez (1952-1958), debido a los tiempos de austeridad y endeudamiento --que por malas administraciones, eran y siguen siendo la constante excusa de los gobiernos mexicanos--⁴⁹, se tiene el antecedente apático, de limitado apoyo a la industria cinematográfica, prevaleció entonces el trabajo de las producciones privadas, la inversión de

⁴⁷ Juan Orol, cines, Archivo de la Cinética Nacional

⁴⁸ Félix Zúñiga B. “‘Pedro Navaja’, una Experiencia que Reveló Fallas y Aciertos: E. Gazcón”, *Novedades*, 23-06-1984, p.4

⁴⁹ De 1953 hasta 1970, los periodos presidenciales de Ruiz Cortínez, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz, estuvieron inmersos en lo que se denomina “Desarrollo estabilizador”. Periodo en el que se buscó estabilizar la economía mexicana después de grandes fluctuaciones que afectaron grandemente las actividades económicas, incluida la industria del cine.

productores que buscaban el provecho comercial de los filmes. Predominó también un apego a formulas que no hacían más que redundar los temas, sin variantes estéticas y la imposición de monopolios para la exhibición de las obras, (como “el funesto monopolio Jenkins”⁵⁰). Todavía en esta década, aún con descensos, las producciones se mantuvieron en número, no así en calidad.

La crisis del cine mexicano fue ante todo una crisis estética ya que los volúmenes de producción se mantuvieron, en promedio, por encima de las noventa películas por año, alcanzando en 1953 la cifra record de 118 producciones fílmicas: la tasa más alta alcanzada por una cinematografía de habla hispana. Cabe advertir que esos productos cinematográficos fueron realizados con presupuestos cada vez más bajos, dando origen a lo que eufemísticamente se conoce como “churro mexicano”: película realizada a destajo y con un mínimo rigor estético (años después el célebre historiador Gutierre Tibón definiría al cine nacional como “un chorro de churros charros”). Este “churro mexicano” comenzaría a destinarse ya no sólo a un hipotético mercado interno, sino a determinados sectores sociales cuya indefensión cultural y cuya incapacidad para adquirir aparatos televisivos los obligó a continuar acudiendo a las salas cinematográficas como única opción de entretenimiento.⁵¹

Cada vez se produjeron menos filmes mexicanos de calidad y surgió otro de los males que han aquejado a la cinematografía nacional: “el enlatamiento” de filmes, por la censura política y moral, que hizo que muchas cintas de cierta calidad fueran recluidas al resguardo en bodegas, por que llegaban a poner en evidencia alguno de los muchos defectos de la política o la moral mexicana.

Lo cierto era que tanto productores y el mismo STPC (Sindicato de trabajadores de la producción cinematográfica) no estaban de acuerdo en apoyar al cine de calidad, sino al de mercado de consumo. “La iniciativa privada resultaba impotente para enfrentar la pérdida de mercados que su propia rutina había provocado”.⁵²

En los años setentas se vivió en México una pérdida de credibilidad de la figura del Estado, (llamada por Nicos Poulantzas “crisis de representatividad política”); los eventos violentos, actos de represión que el Estado perpetrara en contra de los estudiantes, dieron lugar a un descontento que tardó mucho tiempo en ser resarcido.

Debido a que el gobierno buscó de muchas formas el acercamiento con diversos sectores que se encontraban resentidos contra el Estado, hubo, ya con el turno en la presidencia de Luis Echeverría Álvarez, el surgimiento de una especie de mecenazgo que permitió el financiamiento por parte del Estado de muchas obras de jóvenes cineastas. A pesar de las buenas intenciones, la ayuda al cine y particularmente a los jóvenes cineastas, fue parcial:

⁵⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil socio-cultural, Cuadernos de divulgación 37*, Universidad de Guadalajara, 1991, p41

⁵¹ *Ibidem* p.43

⁵² Paola Costa, *La apertura cinematográfica*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1988, p57

Rodolfo Echeverría, instalado en la dirección del Banco Nacional de Cinematografía, instó a los integrantes de la vieja burguesía cinematográfica para que con su apoyo económico dieran salida a las necesidades expresivas de la “nueva ola” de cineastas mexicanos, pero la burguesía fílmica, estructurada férreamente a partir de empresas familiares, se mantuvo reacia a las posibilidades del cambio profundo, defendiendo firmemente la idea de que el negocio del cine les pertenecía a ellos y a sus vástagos, quienes sólo excepcionalmente (caso Arturo Ripstein y Mauricio Wallerstein) compartían los intereses innovadores de sus colegas. “Esa gran familia cinematográfica” (como suelen autodefinirse los productores de vieja estirpe) se contentaría, hasta la fecha, con seguir filmando películas ínfimas y anodinas, aprovechando muy bien las ventajas que representó el relajamiento de la censura.⁵³

A pesar de este contexto, no todas las películas que produjo el cine mexicano en esta época fueron “churros”, hubo sus excepciones, las cuales sobresalen a pesar de todas las dificultades por las que pasó la cinematografía nacional en estos años.

En los años ochenta se repiten las historias gravísimas de problemas sociales y de nuestra débil economía mexicana cerrando opciones para los más. Uno de los sectores más afectados es el del cine, que vio reflejado en sus características la situación precaria del país: creciente empobrecimiento de las clases populares, dependencia cultural, tecnológica y económica del extranjero, corrupción burocrática, luchas de sindicatos, de estudiantes y de las mujeres con sus correspondientes exigencias, y una crisis moral de la sociedad; síntomas claros de la enfermedad que padecía México y que se vio reflejada en las producciones cinematográficas.

Con José López Portillo se vivió una de las peores administraciones que recuerden los mexicanos. La situación en el sexenio del siguiente presidente mexicano, Miguel de la Madrid Hurtado, no fue mejor. Otra vez se asumía la presidencia de la república con un México sumido en un estado verdaderamente desalentador. Es célebre la frase que menciona De la Madrid al rendir protesta, cuando tomaba posesión de la presidencia: “No permitiré que la patria se nos deshaga entre las manos”. Lo cual ya decía mucho de la situación gravosa en que se encontraba la nación y que no era secreto para nadie.

José Agustín en su ya clásica trilogía de *Tragicomedias*, nos relata el cómo fue que la gente mexicana hizo de sus sueños y desilusiones el pan de cada día:

[...] a partir de diciembre de 1982, en el estado de ánimo de la población avanzaba una visión desoladora del futuro inmediato, aderezada con la frustración, ya que la promesa de un progreso material debido al auge petrolero, se convirtió, para las clases populares, en una carestía despiadada,

⁵³ De la Vega, *op. cit.* p. 54-55

en falta de trabajo y en la imposibilidad de acceder a los paisajes idílicos que presentaba la televisión. Para las capas medias, la crisis representó el fin del sueño de ser un nuevo rico y la realidad aterradora de ser un nuevo pobre.⁵⁴

Dentro de esta visión económica y política, se consideró –como era de esperar– a la industria cinematográfica: no prioritaria, razón por la que dejó de recibir apoyo por parte del estado. De la Vega nombra “Política de retroceso” al periodo comprendido de 1978 -1982 porque la intervención estatal ni remedió ni salvó, sino que empeoró la crisis cinematográfica que, comenzara desde los años cincuenta.

El cine mexicano de los años ochenta reflejó de muchas maneras lo que en la vida social y política del país acontecía. Las producciones comerciales únicamente buscaron hacer dinero con obras basadas en formulas probadas que explotaban el morbo y subestimaban la inteligencia de su público y que pudieran ser vendidas al mayor número posible de consumidores, para lo cual lo mejor era hacer la menor inversión posible. Entre más barato, mejor.

Los productores que buscaban hacer negocio con la cinematografía mexicana usaron géneros y subgéneros de temáticas que a base de tanta repetición terminó cansado a todos, incluyendo a ellos mismos. Enrique Palma nos habla de aproximadamente 13 o 14 corrientes temáticas, generadas a partir de cinco géneros base, que dieron materia para infinidad de estas mezclas, que en la mayoría de los casos resultaron ser puros churros: “[...] la producción tuvo como base el tratamiento de cinco subgéneros fundamentales: narcotráfico, ficheras, braceros y mojados, comedia urbana picaresca (albur urbano) y cine de acción (aventuras violentas).”⁵⁵

El mismo Palma, arriba citado, propone una clasificación de los filmes de la época, colocando a nuestro filme en la categoría de películas de ficheras, (como hacíamos nosotros en primer término) nosotros lo creemos parcialmente, ahora podemos decir, pensamos más factible simplemente llamarlo –como también propone–: “híbrido”, ya que el filme, si bien desarrolla el tema de la prostitución, también procura cierta dosis de cine de aventuras violentas; de comedia urbana picaresca y hasta cierto toque melodramático, pero además con reminiscencias al género de gángsteril y policiaco

No olvidemos que la cinta *Pedro Navaja*, se inspiró en la canción *Pedro Navaja* de Rubén Blades, el filme, sin embargo, se realizó en la Ciudad de México y representó la aparición del guapo

⁵⁴ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México, Planeta, 2006, p. 15

⁵⁵ Enrique C. Palma Cruz, “El cine mexicano de los 80: agudización de su crisis.”, Tesis de licenciatura en comunicación, México, UNAM, 1990.

neoyorkino en la pantalla, su aparición por la esquina del viejo barrio fue en México, en Tlalpan y no en el Harlem Latino o el South Bronx de Nueva York, pese a la inconformidad de su creador.

3 Interdiscursividad músico- fílmica de *Pedro Navaja*

En la licenciatura de Lengua y Literatura Hispánicas se pretende dotar de las herramientas necesarias para la comprensión de las diferentes manifestaciones literarias, dado que la literatura y la lengua mantienen relaciones indisolubles, muchas veces el estudio de las obras literarias se puede realizar partiendo del análisis de los actos lingüísticos, particularmente de las relaciones que existen entre los signos, relaciones que a su vez, generan textos, literarios.

La lengua es un sistema capaz de dotarnos de una herramienta con la cual es posible comunicarnos, y que por lo tanto nos sirve para describir las cosas, y esto incluye la descripción de otros discursos. En este trabajo confrontamos dos de ellos, dos textos que no son estrictamente literarios, ni lingüísticos (musical y fílmico), pero cuyo contenido le es perfectamente asequible a la lengua, que nos sirve perfectamente para adentrarnos a su descripción; por otro lado, la ayuda de la llamada ciencia de los signos, la semiótica, permitirá identificar los diferentes textos subyacentes, que están formando parte de los discursos en cuestión.

Durante la descripción de ambos discursos se pretende, --no de manera exhaustiva-- poner de manifiesto los diferentes recursos de construcción relacionados con la literatura, así se mencionan algunas figuras retóricas que sobresalen, por ejemplo en el texto lingüístico de la canción de *Pedro Navaja*, y que en ocasiones se homologan en la descripción que nos presenta el lenguaje cinematográfico.

Encontramos así un entramado de relaciones que dan forma y sustento a las dos obras (incluyendo el entramado literario de ambas), así por ejemplo, se describen los diferentes correlatos que van configurando la obra en su totalidad; desde la misma articulación de la lengua con su fonología; su forma escrita con la gramática y la sintaxis; pasando por la retórica y la semántica que aspiran a la creación de un significado coherente y, llegando a las semiologías (ideologías, poéticas, subtextos) que subyacen inmersas en el texto --textos--, integradas en un todo que se engloba bajo el nombre *Pedro Navaja*.

3.1 El análisis del discurso. Metodología a aplicar.

Desde el principio de sus días, a lo largo de su vida y hasta su propia muerte, el ser humano se encuentra inmerso en un mundo lleno de signos. Olvidamos cómo fue, desde cuándo, pero de cierto hay, que todos los pueblos humanos, significamos todo lo que nos rodea de muchas y muy variadas formas, lo hacemos con el fin de aprehender el mundo, de conocerlo, de relacionarnos, de expresar, de vivir y de todo esto que hace la cultura y la civilización, estos mismos conceptos no son otra cosa más que signos. El humano es lo que se podría llamar: un “animal sígnico” o mejor dicho, “semiótico” (del griego *sēmeíon*, signo).

La lengua es más que un sistema de signos, es el sistema de signos por antonomasia; nos es consustancial; según la concepción del padre de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure, “la lengua es el producto social depositado en el cerebro de cada uno.”⁵⁶ A partir del uso de la lengua en el habla es como ha sido posible la civilización.

Todas las lenguas del mundo poseen una serie de características comunes, las resumimos de la siguiente manera: en esencia todas las lenguas son acústicas (aunque pueden describirse y/o representarse con signos gráficos y ortográficos, lenguaje de sordomudos, etc.); todas poseen una doble articulación: con un número relativamente escaso de sonidos o fonemas y de los cuales dichos signos (signos lingüísticos) establecen relaciones de homología entre un significante (imagen acústica) y un significado (la realidad material o inmaterial a la que se hace referencia); los significantes son arbitrarios, no existe ninguna relación entre el sonido que conforma una palabra y el objeto que ésta describe, exceptuando algunas formas onomatopéyicas; la lengua es un sistema abierto, si bien el conjunto de palabras de un léxico tiene un límite, el número de frases posibles que con este repertorio se pueden formar es infinito.

A través de los signos lingüísticos es posible transcribir o explicar el mundo y a otros sistemas de diferente naturaleza, que a su vez se conforman de otros signos; la disciplina que se encargaría de estudiar estos signos es la semiótica o semiología; como la concebía el mismo F. de Saussure:

“Puede concebirse una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social; formará parte de la psicología social, y, por consiguiente, de la psicología general [...] Ello nos enseñaría en qué consisten, cuales son las leyes que los rigen. La lingüística no es más que una parte de esa ciencia general, las leyes que descubra la semiología serán aplicables a la lingüística, y, de este modo, ésta se hallará vinculada a un ámbito perfectamente definido en el conjunto de los hechos humanos”⁵⁷

⁵⁶ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, México, Fontamara, 1993, p52

⁵⁷ *Ibidem* p. 42

A pesar de la ya larga tradición humana, la semiótica, la ciencia de los signos, propiamente dicha, es una disciplina relativamente joven que se configura de y desde dos vertientes surgidas en los últimos años del siglo XIX e inicios del siglo XX, ya se mencionó una de ellas, la del padre de la lingüística, Ferdinand de Saussure; la otra surge de los trabajos de Charles Sanders Peirce. Ambas concepciones de la ciencia de los signos tienen sus particularidades y convergencias y pretenden el estudio y la sistematización de dicha ciencia de los signos.

La semiótica en su vertiente Peirceana se entiende como la “doctrina general de los signos que se encuentra vinculada y formando una importante rama de la filosofía, en relación con la lógica y con la ontología del conocimiento.”⁵⁸ La semiótica de Peirce se apoya en tres elementos o correlatos básicos, que se implican por igual: el Signo en sí (o representamen), el Objeto y el Interpretante.⁵⁹

Las lenguas naturales por su parte tienen gran importancia porque son capaces de representar, transcribir o decodificar las realidades externas a su sistema, también llamados sistemas extralingüísticos. Así, por ejemplo:

[...] en la celebración de la misa católica se articulan de manera conjunta o alterna signos pertenecientes a jerarquías verbales, musicales, gestuales, vestimentarias, etc., que se ordenan con arreglo a sus códigos particulares. Pero la lengua tiene la virtud de ser el único sistema semiótico capaz no sólo de traducir a sus propios términos los modos de significación de los restantes sistemas (esto es, de traducirlos y de interpretarlos), sino –además—de proponer o descubrir diversos correlatos entre sistemas diferentes.⁶⁰

Siguiendo la tradición saussureana, sin menospreciar de ninguna manera la aportación peirceana, decidimos adscribir nuestras observaciones y análisis más por el lado de la tradición teórica fundada por Saussure y los estudios semiológicos de la lingüística estructural para describir los textos, teniendo en consideración que aún siendo discursos de sistemas no exclusivamente lingüísticos, –en nuestro caso musical y cinematográfico– pueden sin embargo ser consideradas como textos que esencialmente nos presentan una narración.

Tomamos para ello el marco teórico contextual propuesto por José Pascual Buxó en *Las figuraciones del sentido*, su modelo de las semiologías entendidas desde el punto de vista de su capacidad de describir textos poéticos e ideológicos, sustenta sus bases en los funtivos (funciones de signo): Expresión y Contenido, tomados de Louis Hjelmslev.

Louis Hjelmslev llama semiótica a las relaciones de los signos que, en ocasiones pueden ser denotativas, esto es, que mantienen relaciones de solidaridad sintagmática y correspondencia

⁵⁸ Max Bense y Elizabeth Walther, *La semiótica*. Guía Alfabética, Barcelona, Anagrama, 1975, p 143

⁵⁹ Cfr. Susana Arroyo- Furphy, *Que nadie sepa mi sufrir*. Este (no) es un libro de semiótica. México, Miguel Ángel Porrúa, p129

⁶⁰ José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, FCE, 1997, p. 16

paradigmática entre la expresión y el contenido (significante y significado respectivamente);⁶¹ y connotativas⁶² que implican variantes y la no correspondencia implícita, es decir, el desplazamiento del sentido primario a un sentido secundario o uno terciario, etc., en los signos lingüísticos (o palabras como dice Buxó para simplificar) a partir de las cuales pueden describirse las relaciones de los signos dentro de los textos.

Lotman, la escuela de Tartu y la semiótica soviética, herederos de Batjín consideran al texto como un “conjunto sónico coherente” y aún más: “cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sónico” llamando lo mismo un ballet, desfile militar, obra de teatro, poema y cuadro.

Cita Buxó a Jakobson en “Lingüística y poética”:

Muchos de los estudios que la poética estudia no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de hacer una película de *Cumbres Borrascosas*, de plasmar las leyendas medievales en frescos y miniaturas, o poner música, convertir en ballet y en arte gráfico *L'après-midi d'un faune* [...], en pocas palabras, muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos [...]. Esta afirmación, vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos e incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos).⁶³

Buxó basa su modelo teórico de análisis de los sistemas semióticos y semánticos fundamentándose en Román Jakobson, Louis Hjelmslev y Emile Benveniste. Es necesario, por otro lado, superar la noción básica del signo saussureano visto como entidad única y focalizada de los análisis semiológicos. “Estudios recientes ponen en cuestión el concepto de signo sancionándolo de ingenuo y atomístico”⁶⁴ Hjelmslev considera que lo idóneo no es hablar de signo sino de funciones lingüísticas.

A este respecto Benveniste nos dice:

En realidad, el mundo del signo es cerrado. Del signo a la frase no hay traslación ni por sintagmación ni de otra manera. Los separa un hiato. Hay pues que admitir que la lengua comprende dos dominios distintos, cada uno de los cuales requiere de su propio aparato conceptual, para el que llamamos semiótico, la teoría saussureana del signo lingüístico servirá de base para la investigación. El dominio semántico en cambio, debe ser reconocido como separado. Tendrá necesidad de un aparato nuevo de conceptos y definiciones. Por su parte Hjelmslev nos plantea: La teoría lingüística se inclina

⁶¹ Para mejor comprensión sin mucho problema es posible homologar las categorías del signo lingüístico de Saussure.

⁶² Entiéndase connotación como la suspensión y/o adición de semas (rasgos significativos) en el contenido establecido (denotación) de un término articulado. No los contenidos evocados a cada uno de los usuarios de una lengua.

⁶³ Buxó, *Ibidem* p40

⁶⁴ Jorge Lozano, Cristina Peña Marín, Gabriel Abril, *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*, México, REI, 1993, p15

por necesidad interior a reconocer no solamente el sistema lingüístico, en su esquema y en su uso, en su totalidad y en su individualidad, sino también al hombre y a la sociedad humana que hay tras el lenguaje, y a la esfera toda del conocimiento humano a través del lenguaje.⁶⁵

José pascual Buxó propone una serie de condiciones en las relaciones de los signos, denominando: a) semióticas denotativas a aquellas estructuras que establecen los principios de solidaridad sintagmática e interdependencia paradigmática entre los fónicos de la expresión y el contenido; b) semióticas connotativas a aquellas en las que la expresión y el contenido sufren un desplazamiento del sentido, esto es, que la expresión no representa únicamente un contenido, sino a otro u otros con los que se mantienen o se comparten ciertos rasgos significativos (semas) que permiten el desplazamiento del sentido literal, a un contenido diferente; la expresión contiene en sí misma una semiótica denotativa; c) metasemióticas, cuyo contenido es una semiótica connotativa; y d) semiologías, cuya expresión es una semiótica connotativa y cuyo contenido es una metasemiótica.

Obviamente las estructuras van aumentando su complejidad y de ahí la subyacencia y comunión de diferentes sistemas dentro de un texto o proceso textual. El análisis del contenido del texto semiológico pondrá de manifiesto la coincidencia de otros sistemas semióticos de la comunidad social, son estos los que al final darán la pauta para la comparación de los discursos.

Finalmente nos apoyamos en los mapas de análisis narrativo de Lauro Zavala para abordar la canción, y en la Gráfica de Composición Dramática de Hugo Argüelles para el análisis del trabajo cinematográfico, con miras a no divagar de más sobre aspectos que aunque interesantes, también resultan inabordables dada la economía del presente trabajo.

A continuación presentamos los discursos en cuestión.

⁶⁵ *Ibidem*, Buxó, p89- 90

3.2 El discurso o texto musical

Para las semiologías que implica nuestro texto musical, hemos de regresar la mirada a la salsa, principalmente a la producción musical de nuestro autor, Rubén Blades, quien en particular tiene canciones cuyo tópico principal es el nombre de un personaje como título, la narración o crónica respectiva es lo que acontece: “Juan González”, “Pablo Pueblo”, “Adán García”, “Ligia Elena” son sólo unos ejemplos de ésta expresión muy de Rubén Blades; Ángel Quintero le llama particularmente “la canción-crónica”, afirmando que Rubén Blades la ha cultivado a lo largo de toda su producción discográfica.

Mencionamos ahora, antes de comenzar con el análisis de la diégesis, que la canción *Pedro Navaja*, al igual que muchas canciones de salsa, se puede dividir en dos partes, --independientemente de su fundamental homogeneidad de obra--: uno que narra una historia, que se nos relata cantando, emparentada casi siempre con el título de la misma, acompañado de la música, esto es, se escucha la voz del cantante, narrando, y la música de instrumentos acompañando; y otra que se llama “montuno” y que se caracteriza porque prevalece la música para el baile sobre la voz del cantante, acompañada por un estribillo que generalmente se entona de manera coral y que se repite a manera de colofón de la historia contada, como moraleja.

En el caso de *Pedro Navaja* el estribillo:

“la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay Dios!”

Es el que suena en esta parte del montuno. Cabe hacer la mención, en esta parte, el coro se encarga de repetir el estribillo mientras el cantante a manera de sentencia, cita refranes y frases alusivas a la historia, además, en las recreaciones en concierto el cantante suele introducir otras frases, aquí apuntamos algunas de ellas y las distinguimos entre corchetes.

Sin más preámbulo presentamos íntegro el texto de la canción:

PEDRO NAVAJA

(Autor: Rubén Blades)

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar
con el tumba’o que tienen los guapos al caminar
las manos siempre en los bolsillos de su gabán
pa’ que no sepan en cual de ellas lleva el puñal

Usa un sombrero de ala ancha de medio la’o
y zapatillas por si hay problema salir vola’o
lentes oscuros pa’ que no sepan qué está mirando
y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando

Como a tres cuabras de aquella esquina, una mujer
va recorriendo la acera entera por quinta vez
y en un zaguán entra y se da un trago para olvidar
que el día está flojo y no hay clientes pa' trabajar

Un carro pasa muy despacito por la avenida
no tiene marcas pero todos saben que es policía, [¡¡Mm!!]
Pedro Navaja, las manos siempre dentro el gabán
mira y sonrío y el diente de oro vuelve a brillar

Mientras camina pasa la vista de esquina a esquina,
no se ve un alma está desierta toda la avenida,
cuando de pronto esa mujer sale del zaguán,
y Pedro Navaja aprieta un puño dentro el gabán.

Mira pa' un lado mira pal' otro y no ve a nadie,
y a la carrera pero sin ruido cruza la calle,
y mientras tanto en la otra acera va la mujer,
refunfuñando pues no hizo pesos con qué comer.

Mientras camina del viejo abrigo saca un revolver, esa mujer,
iba a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe,
un treinta y ocho *Smith and Wesson* del especial
que carga encima pa' que la libre de todo mal.

Y Pedro Navaja puñal en mano le fue pa' encima,
el diente de oro iba alumbrando toda la avenida, ¡quiso fácil!,
mientras reía el puñal le hundía sin compasión,
cuando de pronto sonó un disparo como un cañón,

Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía, a la mujer,
que revolver en mano y de muerte herida a él le decía:
"Yo que pensaba 'hoy no es mi día estoy salá',
pero Pedro Navaja tú estás peor, no estás en na' "

Y créanme gente que aunque hubo ruido nadie salió,
no hubo curiosos, no hubo preguntas nadie lloró,
sólo un borracho con los dos cuerpos se tropezó,
Cogió el revolver, el puñal, los pesos y se marchó,

Y tropezando se fue cantando desafinao'
El coro que aquí les traje y da el mensaje de mi canción:
"La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida" ay Dios...
(Coro) "La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida" ay Dios...

----- [SECCIÓN DE MONTUNO]-----

Pedro Navaja matón de esquina
quien a hierro mata, a hierro termina.

"La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida" ay Dios...

Maleante pescador, mal anzuelo el que tiraste,
que en vez de una sardina un tiburón enganchaste.

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida” ay Dios...

[porque la vida es una tómbola tó m, tó m, tómbola,
la vida es una tómbola, una vez lo cantó]

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ay Dios

[si el año pasado todo nos sobraba,
El año que viene nos falta tó’]

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ay Dios

I like to live in America
[La tierra de (Simón Bolívar/ Cuauhtémoc,)]

Ocho millones de historias tiene la Ciudad de Nueva York

Como decía mi abuelita, el que último ríe, se ríe mejor....

[Maestra vida camará’ que dá, te quita,
te quita y te da]

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ay Dios

[Otra historia que termina haya en Nueva York, Molina]

I like to live in America

En barrio de guapos cuidado en la acera,
cuidao’ camará que el que no corre vuela

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ay Dios

Cuando lo manda el destino, no lo cambia ni el más bravo
si naciste pa’ martillo del cielo te caen los clavos.

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ay Dios

Como en una novela de Kafka, el borracho dobló por el callejón.

“La vida te da...”

En la ciudad de Nueva York dos personas fueron encontradas muertas, esta madrugada los cuerpos sin vida de Pedro Barrios y de Josefina Wilson fueron hallados en una de las calles adyacentes en el barrio de Manhathan entre las avenidas A y B

Estructura:

La historia que escuchamos, que cantamos y que pretendemos puntualizar narra la historia de un personaje, Pedro Navaja. Bien puede considerarse según los cuadros de estructuras narrativas

propuestos por Lauro Zavala, como un cuento clásico, ya que se trata de un relato breve, “ficticio”, en el que intervienen pocos personajes, también como las fábulas, plantea una enseñanza moral como moraleja, a manera de corolario, pero además con algunos elementos particulares de otros sistemas: es una tragedia, porque el personaje no puede escapar a su destino, como en las tragedias clásicas, Ajax, Elektra o Edipo rey, sólo que a todas luces posmoderna; también entra en la categoría de leyenda urbana; y dado que está escrito en verso y posee rima en asonancia, bien podría además considerarse un cuento en verso, una fábula o una poesía, cuando no es acompañada la letra con la música.

La parte principal de la obra está compuesta por cuarenta y tres versos que conforman a su vez diez cuartetos y un terceto. El montuno está formado por el coro que se repite acompañando siete soneos (o pregones). Nuestra historia está configurada en verso. Un verso es “el conjunto de palabras que producen un efecto sonoro muy cercano al de la música”⁶⁶.

Tratando no descuidar el correlato musical, plantearemos el inicio de la canción con el comienzo de un discurso, que sin embargo, queda suspenso; se trata de una marca sonora, la entrada de un espacio noticioso en un medio radiofónico, que se acompaña con el sonido de sirenas policíacas. Usando los efectos sonoros producidos por los mismos instrumentos que utilizará la canción (menos la voz): percusiones mayores y menores, metales, bajos y cuerdas, el sonido nos introduce en el universo de un personaje, la crónica noticiosa quedará para más tarde, lo que comienza es una percusión suave que marca un cadencioso andar, el de Pedro Navaja.

Argumento:

Pedro Navaja un maleante de barrio sale a “trabajar”. Estando al acecho en una calle ve venir a su víctima. La policía pasa “patrullando”, sin embargo esto no le preocupa al delincuente. Su víctima resulta ser una prostituta. Ella para protegerse en su trabajo carga una pistola. Pedro Navaja se le va encima pensando que es “presa fácil”, pero resulta sorprendido por la mujer que al sentirse atacada dispara al mismo tiempo que recibe una tras otra puñaladas del ladrón. Los dos cuerpos caen y se comienza a escapar el alma de los cuerpos; yacen en la acera, la soledad es tal que nadie se acerca a pesar del ruido del disparo. Un borracho que pasa por casualidad, se tropieza con los cuerpos y se alegra de su “suerte”, porque coge el revolver, el puñal y el dinero de los muertos y se va contento cantando la “fortuna” que ha encontrado.

Rubén Blades utilizó elementos de muchas tradiciones y los fundió en una obra singular. La intertextualidad de *Pedro Navaja* comienza desde su origen, surgida como homenaje al Mack the

⁶⁶ Henoc Valencia M. Ritmo, métrica y rima, México, Trillas, 2000, p24

knife de Brecht y Weill, encarna además la tradición de los refranes populares que encontramos en el montuno. Los refranes, sentencias y máximas nacieron al margen del saber instituido, en el campo, en el taller o en la alcoba. Por lo general nos han llegado de la tradición oral, aunque algunos proceden de textos literarios.

Análisis de los elementos discursivos

Un bongó solitario marca un ritmo cadencioso, semejando el andar de una persona, el ritmo da la pauta para que se presente a nuestro personaje caminando en la noche sobre una acera, escuchamos a un narrador que lo recuerda:

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar
con el tumbao' que tienen los guapos al caminar

Con esta pequeña muestra podemos darnos cuenta por ejemplo del registro lingüístico prevaleciente en el discurso, se trata de un español hablado en las regiones costeras, lenguaje coloquial propio de la “Gran República del Caribe Hispano”⁶⁷.

El narrador que tenemos es un narrador omnisciente, testigo presencial de la historia, narra siempre en primera persona, comienza el relato, lo hace a partir del uso de una preposición, pero además es difícil no considerarlo intradiégetico, a pesar que no interfiere en las acciones. La preposición es una palabra que aunque no está totalmente desprovista de significado, en la práctica, por sí sola no dice mucho, su verdadera significación y utilidad radica en proponer el contexto, que vemos, desde un principio se comienza a configurar. “Por” es utilizada en el modo de significación de lugar. Este primer verso nos dice mucho:

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar.

Donde “el viejo barrio” en este momento representa o puede representar cualquier barrio. La definición de barrio nos indica que en todas las ciudades hay barrios.

Barrio. (Del ár. hisp. *bárrī, exterior, y este del ár. clás. barrī, salvaje). 1. m. Cada una de las partes en que se dividen los pueblos grandes o sus distritos. 2. m. arrabal (|| afueras de una población). 3. m. Grupo de casas o aldea dependiente de otra población, aunque estén apartadas de ella.

En realidad el viejo barrio es como también se conoce al Barrio latino del Harlem, o al South Bronx de Nueva York.

⁶⁷ Hallamos a primera vista el fenómeno producido por un “metaplasmo” o figura de dicción llamado “apócope”, que suprime algunos fonemas finales de la palabra, produciendo un fenómeno característico del español hablado en las regiones costeras, --caribeñas-- donde las palabras sufren la pérdida de algunos fonemas consonánticos finales, no así los vocálicos, de donde resultan palabras como: Tumba'o por Tumbado; la'o por lado; vola'o por volado; pa' por para; ná' por nada; salá' por salada; desafina'o por desafinado; camará' por camarada; y cuida'o por cuidado.

El tiempo verbal en que el narrador comienza el relato es pretérito perfecto simple: *vi*. Es importante el aspecto temporal de los verbos utilizados, ya que en lo sucesivo y debido al ritmo de la canción es casi imperceptible el momento en que el narrador pasa de pretérito perfecto a presente simple, a veces en modo subjuntivo (como en el subrayado de abajo) pero la mayoría de las veces las acciones que se cuentan se encuentran en modo indicativo.

las manos siempre en los bolsillos de su gabán
pa' que no sepan en cual de ellas lleva el puñal

Este recurso hace que el narrador se convierta en parte activa de la historia, además de plantearse en el momento mismo en que narra la acción, en sincronía con la narración. En los sucesivos versos nos hará ver a nuestro personaje, caminando, aún no lo conocemos ni sabemos su nombre.

En dos estrofas, los primeros ocho versos, el narrador nos dice cómo viste, como anda, qué esconde y qué utiliza para salvar el pellejo, o mejor dicho para vivir su vida. PN es el estereotipo del guapo de barrio.⁶⁸

Pasadas las primeras dos estrofas, el narrador ya convertido en testigo presencial, presenta al personaje antagónico del hombre, a la mujer. El correlato musical también manifiesta la inclusión del nuevo actante. Hasta este momento la sonoridad se limitaba a marcar el ritmo cadencioso de los tambores, homologado al personaje masculino. Con la voz del cantante presentando a la mujer, entra el sonido del piano (cuerdas percusionadas) que a su vez homologa a la mujer y que desde entonces acompañará al relato. La tercera estrofa nos presenta a la mujer:

Como a tres cuerdas de aquella esquina, una mujer
va recorriendo la acera entera por quinta vez
y en un zaguán entra y se da un trago para olvidar
que el día está flojo y no hay clientes pa' trabajar

A pesar que es sólo una estrofa, nos queda claro, que la mujer, el nuevo actante, es una prostituta; aunque en ningún momento se dice, podemos darlo por sentado sólo por los indicios y gracias a la competencia textual de que cada lector es poseedor, “de hecho, en los actores sociales, en los interlocutores de una conversación, o en el lector de un texto se da una competencia textual que nos hace capaces de recibir como coherente un texto que pudiera en principio no serlo”⁶⁹. Podemos confirmarlo gracias al concepto de “isotopía”.

Una isotopía es “una línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas (rasgos significativos) radicados

⁶⁸ Cfr. cita 25

⁶⁹ Lozano, *Ibidem*, p 20 cfr. Hassan 1976 en relación con la competencia textual.

en distintos sememas (entiéndase semema como una palabra o estructura de palabras con carga semántica o significativa) del enunciado y que produce la continuidad semántica o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia.”⁷⁰

La descripción del espacio-temporal y la presencia de los sememas: acera, clientes, día flojo pa’ trabajar, además de la reiteración acerca de sus recorridos por la misma acera, nos dan los elementos necesarios para considerar esta perífrasis como una elipsis –eufemística– del lexema Prostituta.

La estructura de la canción nos permite explicar la narración como si se tratara de una línea ascendente, la cual va incluyendo actantes conforme avanza el relato; corroborado esto en el correlato musical que va integrando instrumentos además de ir *in crescendo*.

La cuarta estrofa presenta a las iniciales percusiones, al piano y además, la aparición de los instrumentos metales: trombones y trompetas. El relato verbal nos presenta un tercer elemento animado, en este caso una semiótica connotativa le presta animación a un auto que se supone es conducido por un policía o dos y tal vez otro pasajero; un carro que sin marcas, nos da un indicio de que los personajes en su contexto, son personajes del mismo barrio, figuras reconocidas en este medio.

Un carro pasa muy despacito por la avenida
no tiene marcas pero todos saben que es policía,
Pedro Navaja, las manos siempre dentro el gabán
mira y sonríe y el diente de oro vuelve a brillar

Nada nos dice, sin embargo, acerca de un pacto de complicidad entre ellos, más que el fulgor del diente de oro de PN, producto de la sonrisa en su rostro y una interjección tonal cuando el cantante canta:

no tiene marcas pero todos saben que es policía, [¡¡Mm!!]

Ya para estas alturas, con los elementos sonoros integrados, así como a Pedro Navaja caminando y a la mujer esperando la suerte, el ritmo de la canción que fuera lento al principio va tornándose vertiginoso. Pedro Navaja toma la oportunidad y no repara en actuar.

Durante estos momentos del relato la voz narrativa va acomodándose a un vaivén que presenta tanto al hombre como a la mujer, involucrados en una auténtica danza de muerte. La razón es el efecto que produce, poniendo la voz en la subjetividad de ambos personajes. Es en estas dos estrofas donde se dan los preámbulos y el escenario de la acción final se van disponiendo, las armas

⁷⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, p 288- 289

se aprestan. La sagacidad del guapo le permite tomar la decisión y la navaja que le da su nombre para acometer una empresa en teoría fácil.

Mientras camina pasa la vista de esquina a esquina,
no se ve un alma está desierta toda la avenida,
cuando de pronto esa mujer sale del zaguán,
y Pedro Navaja aprieta un puño dentro el gabán.

Mientras camina del viejo abrigo saca un revólver, esa mujer,
y va a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe,
un treinta y ocho *Smith and Wesson* del especial
que carga encima pa' que la libre de todo mal.

El narrador ha tenido que usar un hipérbaton para salvar la rima y resaltar al actante, esa mujer; las relaciones de los signos no son del todo denotativas pero tampoco buscan ocultar el sentido en difíciles construcciones; vemos por ejemplo la reduplicación en el inicio de ambas estrofas con la construcción “mientras camina”, pero además con el sentido antitético de los personajes representados cada uno en una estrofa, que en este momento se hayan homologados en su potencial asesino cada cual en su subjetividad inherente, en posesión de un arma de muerte, acercándose al clímax de la historia que se acentúa en una música que llega a su punto más alto con la misma percusión inicial, el piano, los metales y los demás sonidos mezclados en una algarabía de voces instrumentales que enmarcan y presencian y que contrastan con la soledad de la escena descrita por el discurso verbal.

El narrador comienza el desenlace de la batalla: Pedro Navaja ataca primero y con todas las ventajas cumple su cometido, con toda su fuerza hiere sin compasión a una “víctima”, al menos eso es lo que pensó Navaja. Lo que Pedro Navaja no sabía, era que esa víctima contaba con un revólver, una treinta y ocho que traía consigo, “pa' que la libre de todo mal”. Aquí, mediante una elipsis, el arma se da por conocida con la mención sólo del calibre que utiliza, lo que nos habla de un medio donde se manejan armas. Se encabalgan además un sentido religioso, cuando se le da al revólver la calidad de funcionar como arma redentora, justo como versa el Padre Nuestro cristiano: “líbranos de todo mal” antes del amén protector. El treinta y ocho funciona como rayo redentor, que castiga al hereje asesino con un relámpago fulminante; a pesar de su opulenta sonrisa cayó en la calle, víctima de su víctima.

Y Pedro Navaja puñal en mano le fue pa' encima,
el diente de oro iba alumbrando toa' la avenida, ¡quiso fácil!,
mientras reía el puñal le hundía sin compasión,
cuando de pronto sonó un disparo como un cañón,

Surge entonces el único diálogo de la historia, el único momento en que ambos personajes se confrontan verbalmente, nótese que el narrador ha retomado la acción del discurso en tiempo

pretérito perfecto y copretérito, saliéndose de la historia. Después de dejar enterado al receptor y al mismo PN de lo ocurrido, el cantante presta su voz a la mujer:

"Yo que pensaba 'hoy no es mi día estoy salá',
pero Pedro Navaja tu estás peor, no estás en na' "

Con estas palabras y sin recibir respuesta, cae junto a su oponente, la marca antitética se hace aún más profunda: Pedro Navaja estaba seguro, ella la pasaba mal con la fortuna; PN no estaba ocupado más que en cumplir ese cometido, mientras ella se ganaba el pan, todo esto es muestra de lo antagónico de sus vidas, pero... irónicamente, ahora ya no importa, quedaron igual.

Y créanme gente que aunque hubo ruido nadie salió,
no hubo curiosos, no hubo preguntas nadie lloró,

El escenario quedó vacío, preparado para que el último de los actores de la historia aparezca: un borracho, que tambaleándose se tropezaba con los cuerpos, recogió los objetos, el dinero y se los llevó. El personaje parece una alegoría de la vida que se va en una absurda borrachera pero también de la muerte (alegoría antitética, vida-muerte) que se lleva la vida representada en los objetos y el dinero, motivo que desencadenó la muerte de los dos personajes. "Nadie sabe para quien trabaja".

sólo un borracho con los dos cuerpos se tropezó,
Cogió el revolver, el puñal, los pesos y se marchó,

El narrador canta los últimos versos y empieza a volverse más cantante que narrador:

Y tropezando se fue cantando desafinao'
el coro que aquí les traje y da el mensaje de mi canción

Se observa que las últimas cuatro estrofas comienzan con una aliteración de la conjunción "Y" que no llega a ser polisíndeton, ya que se justifica perfectamente su función y es una manera muy coherente de ligar las estrofas.

Todavía el borracho pasa la escena y la trasciende, haciendo que la tragedia se torne en un absurdo, manifestando en su voz, con su canto de borracho, una sentencia muy sencilla pero profunda en verdad para después dar entrada al montuno para bailar; para continuar la fiesta de la vida, bailando una danza de muerte. Ayudado con un retruécano se manifiesta y se sintetiza la canción, la historia, la vida y la muerte de PN, la humanidad y a todos los contrarios con está sencilla oración:

"La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida" ay Dios...

Algunos subtextos de la obra

Ya comentamos algo acerca de la parte del montuno, sin embargo y a pesar que no profundizaremos en ella nos parece importante recalcar su valor discursivo; la música sigue un curso –las parejas bailan– donde en medio de la repetición del estribillo, se intercalan refranes y suenan de fondo sirenas policíacas, como si fuesen los cantos de sirenas modernas. Un dato interesante acerca de esta parte del montuno es la incorporación al discurso de los refranes –que por cierto, refrán significa estribillo en su acepción original– y frases sentenciosas del autor que vienen a ser subtextos, ya que éstos están ya consolidados dentro de la tradición popular, pero además están dentro del texto de la canción, dando forma y sustancia. A continuación se presenta una definición del refrán y los refranes numerados que aparecen en la canción con una breve explicación.

REFRAN s.m. (occitano antiguo refrán, estribillo) Sentencia de origen popular; en la cual se expresa un pensamiento moral, un consejo o una enseñanza. (Generalmente está estructurada en verso y rima en asonancia y consonancia.)⁷¹

1 quien a hierro mata, a hierro termina

Variante de “quien a hierro mata a hierro muere”; “con la vara que midas serás medido”; “el que mata a balazos no puede morir a sombreroazos”, etc., es un refrán muy popular que indica que quien ha ejercido violencia sufrirá violencia, uno debe esperar el mismo trato que ejerce.

2 Como decía mi abuelita, el que último ríe, se ríe mejor...

También se encuentra en la forma: “el que ríe al último, ríe mejor”; indica que es preferible la prudencia y saber esperar antes de alabarse por un éxito no conseguido, que puede favorecer al mesurado y prevenido. Nótese como el cantante- narrador, al refrán, le añade otra carga significativa, el contenido implícito de la sabiduría popular, representado en la figura de la abuelita del narrador, lo cual hace recordar: “más sabe el diablo por viejo que por diablo”.

3 En barrio de guapos cuidado en la acera,
cuidao' camará que el que no corre, vuela

Este refrán advierte sobre el peligro que significa guiarse por las apariencias, de aquellos que actúan con disimulo y al mismo tiempo con indiferencia, pero que no descuidan su provecho.

4 Cuando lo manda el destino, no lo cambia ni el más bravo
si naciste pa' martillo del cielo te caen los clavos.

El último de los refranes presentes en la canción es equivalente a otros: “el que nace pa' maceta no pasa del corredor”; “árbol que nace torcido jamás su tronco endereza”; “El que nace

⁷¹ El pequeño Larousse ilustrado 2009 p 868

barrigón ni aunque lo fajen de chiquito”); o uno que utiliza Willie Colón en su canción, *El gran varón*, en el cuál únicamente intercambia los lexemas: “Si del cielo te caen limones aprende a hacer limonada”. Es un refrán que indica que existen cosas que no se pueden cambiar, es un refrán que contiene una gran carga trágica, es la tragedia de mucha gente que vive en el arrabal, en la miseria y en la violencia, es la tragedia de Pedro Navaja.

Existe otro elemento sintagmático en inglés que es repetido igual que el estribillo, en el montuno, con la música y el canto de las sirenas policíacas de fondo:

I like to live in America

Este estribillo inocente representa otra referencia a una obra que ya mencionábamos en el capítulo 1, la referencia es al musical *West Side Story* o como también se conoce en español *Amor sin Barreras*. Es el estribillo de la canción *America*, estribillo que además de sugerir la filiación contextual de la obra, linda con la ironía por el momento en que se presenta en *Pedro Navaja*, muerto éste.

La traducción literal es: “me gusta vivir en América”, sin embargo en sus presentaciones en vivo, Rubén Blades suele incorporar elementos que acompañan a este estribillo, por ejemplo:

I like to live in America

[La tierra de (Simón Bolívar/ Cuauhtémoc, etc.)]

América entonces deja de considerarse con su tradicional acepción que la considera sinónimo de Estados Unidos, misma que se puede interpretar de su contexto original en la canción *West side Story*; y según los pregones de Rubén Blades la hace ser lo que en realidad es, todo el continente, la tierra de Simón Bolívar, García Márquez, Maradona, Willie Colón, Ché Guevara, Morelos, etc.

La última frase de nuestro narrador, que cierra la historia, que termina el montuno: donde se pierde de vista al borracho, que desaparece en la esquina:

Como en una novela de Kafka... el borracho dobló por el callejón.

La carga semántica que esta última frase evoca es grande; al final de la canción, el narrador hace una comparación de la historia, mejor dicho, del final de Pedro Barrios, (mejor conocido como P. Navaja) y de una mujer, Josefina Wilson⁷² con una novela de Kafka. Se reconoce el símil por la introducción del adverbio “como”, que homologa ambos textos. Una nueva marca intertextual al final del relato, nos hace valorar la posibilidad de equiparar esta canción con una obra literaria de

⁷² Los nombres de Josefina Wilson y Pedro Barrios se escuchan al final de la canción, cuando el locutor de radio termina de dar parte de su crónica noticiosa, supuestamente son los nombres verdaderos de ambos personajes.

Franz Kafka. No podemos extender la descripción semiológica de la canción adentrándonos en la referencia a Kafka, que bien podría ésta, ser motivo, ella sola, de tesis de mayor alcance. Diremos solamente que la literatura Kafkiana guarda ciertas marcas características, y por decirlo de otra manera, *grosso modo*, algunos de sus rasgos sirven para adjetivar situaciones o, en este caso dar un tinte coherente y a la vez enigmático al final de la canción.

La literatura de Kafka siempre es alusiva, siempre nos dejará en la ambigüedad; jamás se llegará al origen del conflicto. Malestar absurdo que surge cuando se quiere explicar lógicamente algo que sucede, absurdo que genera vacío. Sus historias hacen perceptible la angustia humana ante lo absurdo de la existencia. Se es para llegar a no ser, se llega a ser para no ser.

Para terminar volveremos al principio, a la introducción de la historia. Decíamos que la canción abre sonando una alerta a manera de crónica noticiosa, continúa, se reanuda donde se paró, se cierra el círculo, se cantó una canción-crónica; un locutor nos da los datos en una crónica noticiosa:

“En la ciudad de Nueva York dos personas fueron encontradas muertas, esta madrugada los cuerpos sin vida de Pedro Barrios y de Josefina Wilson fueron hallados en una de las calles adyacentes en el barrio de Manhathan entre las avenidas A y B”

Conocemos ahora los nombres de las víctimas y hasta la ubicación del crimen, la voz del reportero narra el dato frío de una historia que pareció muy caliente y su voz se desvanece en el fin de la canción.

3.3. Análisis del discurso cinematográfico

Pedro Navaja es una obra que dio mucho de qué hablar, entre otras cosas inspiró otras obras, a otros personajes, a continuación presentamos una de ellas, el discurso fílmico de *Pedro Navaja*.

Anochece, una toma abierta muestra los edificios de una ciudad, --se ven edificios y montañas, es una ciudad enclavada en un valle, algunos edificios parecen familiares-- aparecen los créditos de la producción con tipología blanca sin mayores efectos; y en un departamento de clase popular, un zoom back desde una lámpara que se enciende presenta la habitación y despertando a Pedro Navaja (quien en los sucesivos llamaremos PN o Pedro), lo reciben con el desayuno en la cama su mujer, Rosa, (Maribel Guardia) y su hermano Memo (Eduardo Gazcón), hay que mencionar que la película comienza con la aludida toma abierta de la ciudad y con las percusiones de la canción que le da nombre al personaje, con la particularidad de que la voz del cantante-narrador es sustituida por el sonido de un saxofón, también desde este momento se suprime al narrador, su lugar lo ocupa, entre otros elementos, la cámara. Pedro Navaja se prepara para salir, es notable la servilidad de Memo, y de su mujer, que le alistan el “uniforme de trabajo” con que se caracteriza:

PN: Hoy me voy a poner la combinación... beige.

Rosa y Memo: ¡Beige, beige!

--Aparecen los créditos con los nombres de los actores-- Muy bien arreglado, bañado y perfumado, con mancuernillas y cadena de oro, camisa oscura, pantalón y corbata; gabán (o gabardina), sombrero de ala ancha, zapatillas (zapatos de vestir) por si hay problemas salir vola’o, lentes oscuros para que no sepan qué está mirando y el diente de oro que cuando ríe se ve brillando. Así, impecable, sin mácula alguna, sale a trabajar, sin olvidar tomar la navaja que tiene sobre el buró junto a su cama, se hace close up al objeto que es al personaje como extensión de su cuerpo, el objeto por antonomasia, la extremidad que le da nombre.

La noche es su ambiente y se le ve pasar por calles oscuras, suena la voz de un cantante --que no narrador-- dando la pauta a su marcha famosa:

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar
con el tumba’o que tienen los guapos al caminar
las manos siempre en los bolsillos de su gabán
pa’ que no sepan en cual de ellos lleva el puñal

La tipología aumenta el tamaño de los caracteres y aparece el título:

PEDRO NAVAJA

La voz del cantante-narrador suena hasta el momento que nos presenta al personaje urbano que cuando ríe deja ver un brillante diente de oro, caminando con un ritmo característico de quien se sabe en su ambiente, seguro, con sus manos dentro de su abrigo, va caminando usando lentes oscuros en plena noche, en la ciudad, en este momento no sabemos aún cuál es su trabajo, pero él se ha alistado con garbo.

La narración cinematográfica nos ha mostrado escenas altas, hasta este momento ha estado concentrada en introducirnos un personaje noctámbulo, de ciudad, que viste muy elegante, que sale a trabajar de noche, es un chulo, un padrote, un guapo; más específicamente, un vividor de mujeres, quizá el énfasis en sobrecargar al personaje con objetos de oro va configurando lo que se nos hará evidente en las siguientes secuencias.

En la película nos encontramos con que Pedro es un “padrote”, ésta es su “forma honesta de ganarse la vida” en la gran ciudad; pero ¿qué significa “padrote”?

Según la definición que se presenta en el Diccionario de la RAE:

Padrote 1. m. Am. Cen., Col., Ec., P. Rico, R. Dom. y Ven. Macho destinado en el ganado para la generación y procreación. 2. m. Méx. Individuo que explota a una prostituta. 3. m. Méx. alcahuete (□ hombre que concierne una relación amorosa).

En el diccionario de uso del español Vox:

Padrote. nombre masculino. 1. ACent, Colomb, PRic, Venez.: Padrón animal macho 2. ACent, Méx [Hombre] Que induce a una persona a ejercer la prostitución y se beneficia con las ganancias económicas que se obtienen de esta actividad.

Padrote en esta obra es tomado en el uso mexicano del término –¿estamos en México?– referido a un hombre, con el uso que se ha hecho en la ya larga tradición cinematográfica del cine de ficheras; padrote bien puede ser sinónimo del término “chulo”: es el beneficiario y el protector de las mujeres que trabajan para él, le dan dinero, son prostitutas, su negocio, su empresa; y a cambio, ellas, sus damas, obtienen además de protección, sus favores sexuales:

PN: Muy mal Roja, tú sabes que para gozar de mis favores y protección no hay otra más que sudar el cuerpo, con entusiasmo, ¿digo no?

Pedro Navaja es muy diestro con la navaja, de ahí su mote, es un personaje que vive en el barrio y famoso en él. Vemos conducir un auto deportivo a Navaja, con él se traslada a uno de sus centros de trabajo, la calle y una acera, donde encuentra a una de las prostitutas adscritas a su tutela, sabemos entonces que Pedro Navaja cumple un rol social muy poco alabable desde el punto de vista de la moralidad y las buenas costumbres de la sociedad, pero que por otra parte es un trabajo que

está en estrecha relación con el llamado “oficio más viejo del mundo”, la prostitución. Navaja es un “padrote”, un regenteador de prostitutas, un chulo, apenas un poco diferente al “guapo” –del que no se dice, lucra con sus mujeres-- que narra la canción.

[...] el término guapo, que significa al personaje que alardea de todas las mujeres que ha tenido o tiene y cuya mentalidad le lleva a pensar que puede resolver todos sus problemas a puñetazos o navajazos.⁷³

Antes la cámara nos pasa conduciendo al señor Navaja por escenarios de la ciudad, es aquí donde se hace evidente que se trata de la Ciudad de México, un recorrido por el Paseo de la Reforma, donde vemos a la Diana Cazadora y al Ángel de la Independencia, nos pone de manifiesto que la historia está desfasada de su escenario original, no es el Bronx, o el Viejo Harlem Latino de Nueva York sino el DF mexicano.

La prostituta en cuestión está metida en aprietos con la policía, que en este momento se presenta como otro de los elementos-personaje que va configurando el medio contextual en el que se desarrolla la cotidianidad de Pedro. La escena comienza con un close up al rostro de la prostituta, para luego mostrar por medio de un alejamiento de la cámara (zoom out) una toma abierta. De la Prostituta no se menciona el nombre, –quizá un guiño del anonimato de la figura que representa-- comienza el dialogo que da pauta a la aparición del registro lingüístico predominante en la cinta, caracterizado por el uso de la jerga callejera, muy recurrente en las producciones del momento, las de carácter de comedia picaresca y de ficheras:

Prostituta pelirroja: ¡Me cae de madres que soy secretaria!

Comandante Ruperto: ¡La manga! Se te nota lo golfa a flor de piel.

Pedro llega y después de unas negociaciones salva la situación, a la policía la soborna con dinero que le da la chica, los policías se van satisfechos con su soborno y Pedro rescata a la dama y se la lleva del brazo. La secuencia está dotada de cierto toque cómico, porque Pedro llega en su auto y los policías tienen estacionado su auto en un lugar donde está una señalización de no estacionarse, además de que están hostigando a una de las mujeres de Pedro:

PN: ¿Qué pasó mi jefazo, no se les hace que anda estacionado en lugar prohibido?

Agente Maruján: Nosotros nos paramos dónde nos da la gana.

PN: ¡No se los vaya a cargar...! la grúa.

⁷³ Cf. Nota 24 Capítulo 1 p21

A partir de dicha secuencia se siguen otras en las que se presentan las otras prostitutas que forman parte de la compañía de Navaja: primero, “la Roja” (Ana Luisa Pelufo) quien es una prostituta con automóvil, mismo que en cierto momento de la historia servirá para la persecución de la policía a Pedro.

“La Roja” resulta ser la más grande aliada de Pedro, a pesar de que él desde la primera secuencia en que se presenta, la humilla cuando ella le da dinero:

PN: ¿Y esto qué es, estás en barata o qué?

Roja: Oh... con eso de la inflación los maridos están viendo más buenas a sus esposas y lo poco que cae se lo lleva el mecánico.

PN: Al mecánico págale con cuerpo.

Roja: Ya lo intenté, y me dijo que con nalga no compra las refacciones.

PN: Muy mal Roja desde hace un tiempo puros pretextos...

Luego se presenta la escena a partir de la cual se rompe la rutina que hasta este momento había sido el día de trabajo (la noche) de un regenteador de prostitutas o padrote: se encuentra con “La Ponedora”, una de las mujeres del maestro de Pedro Navaja, “El Conde”; la escena es baja, sólo hay diálogo, ella le aborda:

La ponedora: ¿A mi no me pides mi cuota?... Papacito.

PN: Contigo ni a misa.

La ponedora: ¿qué... no te gusto? Siempre que me ves me sacas la vuelta.

PN: No se va a poder. Tú no eres mujer de mis apetencias y sinsabores, además tú eres de la propiedad de mi querido maestro, “El Conde”.

La ponedora: Ese no me sirve para nada, ya no me da batería.

PN: Ese es tu problema.

La ponedora: Mira ya quiero cambiar de regenteador, y tú me encantas porque... me alborotas la hormona.

PN: *Never*, de limón la *never*.⁷⁴ Además mujeres como tú no me las piso ni con la suela del zapato.

La ponedora: --Notablemente ofendida-- ¡Te vas a arrepentir, Pedro Navaja, mm... ya sacaste boleto, de mi no se burla nadie!

PN: ¿En serio? (risa) Mira, mira como tiemblo.

⁷⁴ En este momento se rompe la línea temática o isotopía del discurso cinematográfico que hasta entonces nos presentaba al personaje y su profesión, se pone de manifiesto la tensión en el diálogo entre los dos personajes, esto se logra mediante el recurso sonoro de una interrupción brusca de la música que deja de sonar (seguida siendo la tonada de la canción “Pedro Navaja” que sonaba de fondo con saxofón) y en su lugar suena una expresión sonora de llamado de atención dado que Pedro rechazó a la ponedora, se enfatiza haciendo un acercamiento al rostro de “La ponedora” quien termina sentenciando la suerte de Pedro.

Pedro arranca su auto y sale sin ninguna precaución directamente de reversa a la carretera, en una maniobra que alardea de su habilidad para conducir y de su audacia. A partir de este hecho se desencadena, uno de los factores que derivarán en la tragedia de Navaja, la revelación es que “La Ponedora” inventa una mentira para poner a pelear “al Conde” contra Navaja, “el Conde”, buscará a Pedro para vengar a su dama.

Mientras tanto Pedro sigue con su noche laboral, recorriendo las calles con su auto, se topa con dos personajes de la historia, que si bien en este momento parecen personajes huecos, intrascendentales, llegarán a las últimas consecuencias de la historia, en realidad sólo uno de ellos, el borracho, “El Mickey Mouse”.

La escena se presenta con la entrada a un centro nocturno, se escucha música, “La catedral de la salsa” dice el cartel luminoso, de ahí son echados, El Mickey Mouse (Adalberto Martínez “Resortes”) y un compinche suyo, ambos con aspecto de teporocho:

MM: ¡Pos nos vamos bola de güeyes de mejores partes nos han corrido, qué gachos mano! Ora que vengo de etiqueta (con saco y chistera) nos corren.

Amigo: Nomás porque no traemos corbata mira. (risas)

MM: Pos ellos se lo pierden... ¡Mira, Pedrito Navaja! aliviáname, Pedrito, (PN, pasando junto a la acera y le lanza unos billetes) ¡ay mira jajaja!... gracias Pedrito Navaja, tú sí sabes las necesidades de los que estamos fregados... jajajay, mira.

Amigo: ¡Es un milagro, ya la hicimos, entonces sí lo conoces!

MM: ¡Ahhh!, Pedrito Navaja y yo, como uña y mugre.

Amigo: ¡Ahh!

MM: ¿Dónde crees que lo conocí?

Amigo: ¿A dónde?

MM: En Nueva York.

Amigo: ¡Ya! ¿A poco conoces Nueva York?

MM: Nueva York, Los Ángeles, Washington, Tacubaya, Tepito, uhhh (risa).En Nueva York me salvó la vida.

Amigo: ¿Y cómo?

MM: Me iba a agarrar la policía porque estaba haciendo pipi en el Río Hudson.

Amigo: Bueno lo del agua al agua.

MM: No pero yo desde arriba del puente.

Amigo: (risa) Bueno, pues qué puntada.

MM: Me iban a agarrar y que me tiro al río, me estaba ahogando, pasó Pedrito Navaja y me salvó la vida; bueno nos aventamos un vacilón un día con dos gringas, madre e hija, la hija quería conmigo pero se la dejé a él.

Amigo: ¿Y tú que agarraste?

MM: Pura madre.

Amigo: Yaaa.

MM: Le agarré a la jefa.

Amigo: Ahhh.

MM: Y la tuve que dejar porque no la aguanté.

Amigo: ¿Y porqué oye?

MM: Muy borracha mano. (risa)

Esta secuencia es una de las que hacen referencia y tratan de configurar una cierta coherencia con la obra musical de Rubén Blades, la iteración de referencias a la ciudad de Nueva York es relativamente frecuente y como se ve aquí el borracho introduce una microdiégesis en la historia de *Pedro Navaja*, que justifica de alguna forma el que esté la historia reproduciéndose en México, descontextualizada de su original medio neoyorquino, de dónde se hace suponer proceden Pedro Navaja y el borracho Mickey Mouse. Fue ahí donde se conocieron MM y PN, de donde se supone también comenzó la historia, sin embargo la canción no indica que haya comenzado ahí la historia, sino que ahí terminó; el tono de farsa con el que se presenta dicha justificación hace mantener cierta incoherencia, ya que este tono farsico parece tratar de justificar inventando una historia, transportando la estructura macro (la canción) con esta estructura micro del rescate de Mickey Mouse.

PN se encuentra con su protegida más productiva, “La Suertuda” (Cristina Molina), una prostituta rubia, con un estilo similar al de Marilyn Monroe. La Suertuda le da bastante dinero:

PN: ¿Qué hay “Suertuda” porque tan contenta?

Suertuda: Acabo de estrenar a cinco niños riquísimos, y que por supuesto, rompieron su alcancía y vinieron a ver a la mejor, mi vida.

PN: Por eso eres de mis preferidas. Ahí nos vemos luego. Sigue trabajando duro para que tengas contento a tu papito.

Suertuda: Te lo prometo mi vida.

Después de la secuencia con la Suertuda y siguiendo con la noche de trabajo Navaja se dirige a ajustar cuentas con otra prostituta, “La Güicha” (Isaura Espinoza), protegida del rival de Pedro, “El

Cumbias” (Sergio Goyri). La Güicha salía de un hotel (el hotel Beverly) y se despide de su cliente que resulta ser un norteamericano, por lo tanto la paga es en dólares, Navaja le obstruye el paso y tras ello, con movimientos hábiles y rápidos, usando su navaja logra intimidar y despojar de los dólares a la Güicha a quien en un momento, sin que lo espere, arrebató el dinero de su seno, donde lo tenía oculto.

PN: Dolaritos de los que ya no hay.

Güicha: ¡Dámelos!

PN: Cuidado no te vayas a picar (con la navaja amenazante cerca del rostro de la mujer)... Esto es para que no les quites el trabajo a mis muchachas.

Naturalmente La Güicha pide ayuda a su padrote. En una escena posterior se encuentra Pedro bailando en un centro nocturno donde toca el grupo de “Pepe Arévalo y sus mulatos”, su pareja es la Suertuda que justificando su aportación le dice a Pedro:

Suertuda: Ya cumplí con mi cuota, Pedro, con los cinco chavitos cumplí pa’l gasto, creo que merezco un premio ¿no?

PN: No pierdas las esperanzas porque a veces “la vida te da sorpresas” ehh ujuj.

Esta última frase parece haber sido insertada de última hora, fuera de la producción, en el trabajo de edición, pues parece forzada a aparecer, quizá se trata de un guiño irónico que, incrustado de último momento, hace el filme a la intertextualidad, sabiéndose basada en la canción de Rubén Blades, poniendo en voz del mismo Pedro Navaja, la frase que él no mencionó y que hace celebre a su tragedia.

Llega “el Cumbias” acompañado por la Güicha, mientras Pedro baila con la Suertuda, llama la atención de Pedro poniendo una mano en su hombro:

PN: Cuidado Cumbias que me arrugas el *suit*.

Cumbias: Perdón por interrumpir la bailada, Pedro, pero nomás quiero hablar contigo.

PN: Tú dirás.

Cumbias: Acá la Güicha que dice que le agandallaste una lana, fruto de su sagrada...labor.

PN: No.

Cumbias: Le bajaste unos dolaritos.

PN: Negativo. Ella primero le bajó el transnacional a una de las mías.

Cumbias: ... no pues ni hablar; el respeto es el respeto.

PN: Así es pues. Pero para que veas que hay parejéz, y aunque los dólares están escasos... --con ademán de llevarse la mano al bolsillo, a lo cual Cumbias se previene poniéndose en guardia, Navaja se sonríe-- Te voy a convidar la mitad... --dando parte del dinero al Cumbias-- ¡Es mi estilo!

Cumbias: Caray Pedro, te confieso que a veces me caes en los aguacates pero me sorprende tu parejéz.

PN: Así soy yo, como esa tarjeta que anuncian por ahí, no tengo límites... digo ¿no?... con permiso.

La velada continúa en la habitación de un hotel. Navaja le hace el amor a la Suertuda (ambos se encuentran desnudos). PN le da su premio de productividad. Ella le declara su complacencia:

PN: ¡Cállate, vas a despertar a toda la ciudadanía con todas tus exclamaciones eróticas!

Suertuda: Ahh.. ¡Qué bárbaro, eres Increíble, eres lo máximo!

PN: Esa es la razón por la que debes cuidarme como tu prenda más preciada.

Suertuda: ¡Ya dijiste! (se lanza sobre Pedro)

PN: ¡Quieta, quieta, que esto también empacha!

Suertuda: ¡Me vale si muero como la caguama, quiero más!

PN: No se puede, ya se te acabó tu premio.

Suertuda: ¿Después de todo el dinero que te he juntado?

PN: Así deben ser mis mujeres, trabajadoras y productivas, digo, ¿no?

El día –o noche-- de trabajo, continúa. Constantemente suenan las primeras notas de su canción, es el *leiv motiv*, que en este planteamiento aparece cuando él aparece, siempre queda trunca porque le acomete otra situación, la situación que sigue es el encuentro con su mentor, “el Conde”

El Conde: ¡Pedro Navaja!... Pedro Navaja.

PN: ¿Qué hay conmigo Conde?

El Conde: Te vengo a partir la madre.

PN: ¿No se le hace que es muy tarde para eso, cómo es que nos vamos a pelear usted y yo *teacher*?

El Conde: Te metiste con una de mis mujeres –señala a la Ponedora--.

PN: ¿Con esa?... no, ni con esa ni con ninguna de las tuyas.

El Conde: Ella me lo dijo y yo le creo.

PN: Ese es su problema.

El Conde: Te acuerdas, Pedro, yo te enseñé a respetar a la mujer de los amigos.

PN: Y he seguido al pie de la letra sus lecciones.

El Conde: Y hay que defenderla de los cabrones como tú.

PN: Ya párele conde, usted fue mi maestro, le tengo aprecio y no quiero perjudicarlo.

El Conde: --sacando una navaja-- ¡Pelea no seas cobarde!

PN: ...Conste que usted así lo quiso.

La escena del diálogo es baja, y la secuencia siguiente es alta, PN y el Conde tienen un enfrentamiento, una pelea con cuchillos, mientras la Ponedora y, oculto en un auto, el Cumbias, observan. La secuencia de la pelea tiene gran movilidad de cámara, utiliza la toma subjetiva para ver la tensión en los rostros de los peleadores, después de algunos lances; PN, logra herir al conde, le da un puntazo; el Conde cae, y su arma queda en el piso, PN la patea lejos, el Conde le grita a Pedro: ¡Mátame, mátame, mátame!, PN, niega con la cabeza y se va. La Ponedora ayuda al Conde a levantarse, Pedro toma sus cosas, sale, el Cumbias baja del auto, empuña una navaja y va tras el Conde y la Ponedora, la marca sonora nos indica que algo va a hacer el Cumbias.

El primer corte y planteamiento de la obra se da en la habitación de Pedro, regresamos a una escena baja, es un diálogo con su mujer que lo espera, sobre la cama, muy sensual; PN de mal humor le cuenta lo sucedido; con su diálogo hace la escena de recuerdo:

PN: Me cae que yo no quería, ese caifán era como un padre para mí.

Su mujer le manifiesta su desagrado por la vida que llevan, él le dice que la vida que él le da es decente y no la pone a trabajar en el talón⁷⁵ como a las otras, ella asiente.

A partir del planteamiento encontramos el nudo de la historia, sabemos así que ella trabaja en un restaurante como mesera, que su compañera de oficio es la novia de Memo, el hermano de Pedro, que el Cumbias frecuenta el lugar para cortejar a Rosa, que Memo admira a su hermano y quiere dejar sus estudios para volverse padrote como él, se le ve salir de una escuela de la UNAM⁷⁶, con sus compañeros a quienes manifiesta su deseo.

PN se encuentra con el borracho, Mickey Mouse, él le pide dinero, ya que siempre se encuentra aquejado por una gran resaca crónica:

MM: ¡Ay, ahí viene Pedrito Navaja, huy, ah qué bien que te veo! Pedrito, uh dichosos los ojos que te fueron a ver, ven, ven para acá... mira mano,

⁷⁵ Talón en el sentido de percibir dinero a cambio de compañía o favores, pedirlo u obtenerlo sin esfuerzo.

⁷⁶ Parece ser la Preparatoria # 5, en realidad se presenta sólo un close up al escudo de la UNAM y de ahí a la salida de la escuela. Éste dato no se presenta en la producción.

llegaste, mano, como caidito del cielo, te tengo un regalo, ven mano. –
tomándole del brazo lo lleva a un lugar apartado--

PN: ¡Espérame que me sudas la loción hombre!

MM: Es que mira, este, ven, por acá mano donde nadie nos oiga mano, machín
mano mira el rollo es así, mira: hazme una Valona,⁷⁷ necesito un aliviane,
¡ando crudo!

PN: ¿Otra?, ayer te dí ¿pues qué crees que soy beneficencia?

MM: Que, que te traigo un regalito, --sacando un envoltorio— mira, nomás mira
eh, ¡mira qué chulada! –Dándole un revólver a PN--

PN: --tomando la pistola entre sus manos—No, a mí no me sirve.

MM: No pues ya sé que eres bueno pa'l fierro pero no te estorba.

PN: Aliviáname ando crudo.

PN se queda con el revólver, la siguiente escena muestra a Rosa, desnuda, ataviándose con lencería, con esmero, mirándose frente al espejo, finalizando el rito, vistiendo ya, un vestido de noche y zapatos de tacón:

Rosa: Ya estoy lista para ti Pedro Navaja.

PN: --entrando en la habitación-- ¿Con quién hablas?

Rosa: Con nadie ¿nos vamos?

PN: ¿A dónde?

Rosa: A bailar.

PN: Tráeme el conjunto azul, a bailar hoy no se va poder.

Rosa: ¡Pero si tu me dijiste!

PN: ¡Yo no dije nada! Además cómo quieres que te lleve a mis sagrados lugares de
trabajo.

Rosa: ¡Si no quiero que me lleves al cabaret con las prostis sino al salón de baile a
divertirnos para salir de la aburrición en la que estoy!

PN: ... Mañana te llevo a bailar. Hoy por lo pronto para que veas que siempre te
tengo en mi pensamiento te traje un regalo. Ven, ven para que lo veas.

Rosa: ¿Qué es?

--PN saca de su gabán el revólver—

Rosa: ¿Una pistola... acaso quieres ahora que trabaje de mujer policía?

⁷⁷ Valona s.f. Hacer a alguien una Valona Méx. Fam. Echar una mano, cubrirlo, hacerse cómplice con su silencio. Pequeño Larousse ilustrado p1022

PN: --risa—No, es para que tengas con qué defenderte y para que te libre de todo mal

ROSA --risa—y para eso ¿no te tengo a ti?

PN: Sí pero, ya sabes como está la ciudad, hay tanto vago y malviviente que no tiene una forma honesta y decente de ganarse la vida —entra Memo a escena, PN lo ve y dice—Por eso tú tienes que seguir con tus estudios y con tus mecánicas y tus madres, y si quieres un taxi yo te lo regalo para que tengas un negocio honesto y no estés sufriendo como yo en el talón.

Memo: ¡Pero es que yo quiero ser como tú!

PN: De ninguna manera, se lo prometí a nuestra querida jefecita antes que entregara su sagrado equipo, ---se persigna-- y yo le cumplo y a ti también te lo hago cumplir aunque sea a punta de madrazos

Memo: ¡Oh que la fregada!

PN: ¡Cállese y a estudiar!

Esta secuencia es importante porque PN, con tal de evitar la discusión y justificar la escasa atención a su mujer, regala el Smith & Wesson (el revólver), que la acompañará para que la proteja y la libre de todo mal, como también versa la canción. Ésta es una de las concordancias mejor logradas en la relación interdiscursiva canción-filme. Además de dar el tono irónico de la referencia a los vagos y malviviente que acechan en las calles, aquellos que hacen y atacan a potenciales víctimas por su apariencia débil o desprevenida, como el PN que se puede percibir de la canción.

Después de esta escena, y siguiendo con el nudo del filme, Memo se va a un centro nocturno, ahí, bailando, trata de convencer a una mujer de que se afilie con él, que es hermano de PN y que con él ya la hizo; ella le dice que lo único que sabe es que él quiere con ella de fiado, en eso llega el Cumbias; éste reprende a la mujer, la manda a trabajar y a dejar de perder el tiempo, pasa a amenazar a Memo quien lo enfrenta, el Cumbias no lo tolera, le da una golpiza y lo saca a patadas del lugar.

Parece que esa misma noche el lugar de trabajo de Pedro no es el mismo, (la noche anterior había sido la calle) ahora su escenario es un centro nocturno, ahí están sus mujeres --lo mismo que el Cumbias sólo que en un antro diferente--. Saliendo del centro nocturno, PN, viene con la Suertuda y con la prostituta pelirroja:

PN: Vamos por mi avión, hoy me quier sentir francés y echarme un sándwich con las dos.

En eso llega La Roja con la noticia de que la policía lo está buscando y que vienen por él; PN dice entonces a las muchachas que lo tendrán que dejar para después, se sube al auto con la Roja y

emprenden la huida; la policía viene siguiéndoles los pasos de cerca, y La Roja le informa el porqué de la persecución:

PN: ¿Cuál es la bronca?

La Roja: Encontraron al conde y a la ponedora bien acuchillados.

PN: ¿Y a ella también?

La Roja: Sí.

PN: A caray, si al Conde yo nomás le dí un puntazo leve.

La Roja: Uno, si dicen que como veinte. Y sobretodo a ella estaban bien cadáveres los dos.

PN: Entonces alguien se las está cobrando.

La persecución termina cuando La Roja se mete a un hotel, los policías entran también pero son engañados por la astucia de los perseguidos. Esa misma noche, en otro centro nocturno hay una presentación especial:

Presentador: Muy buenas noches señoras y señores, la capital del burlesque tiene el honor de presentar para ustedes directamente del otro lado, la monumental sensualidad, la única, la indiscutible, la hembra de hembras: "Tijuana Lady".

El baile de "la Tijuana" (Sasha Montenegro) es presenciado por el Mickey Mouse y su amigo; el baile se hace con luces rojas de neón y un par de bailarines que visten trajes de oso panda, poco a poco van desnudando a la dama, ella queda sin ropa finalmente y los pandas quedan desmayados. La escena es ridícula, porque además MM y su amigo hacen que con su propio baile se le caiga la peluca a un espectador, que observaba el baile del borracho, lo cual hace estallar la risa de la dama que lo acompaña, de los borrachos, y seguramente del espectador del filme, por lo cual son echados del antro. Sin embargo ha aparecido la que será la manzana de la discordia en el filme, que, podemos decirlo ahora, jamás menciona palabra alguna en la película, es un personaje-objeto, totalmente hueco.

El siguiente corte otra vez coincide con el fin del segundo día y el mismo escenario. PN llega a su casa, encuentra a Rosa despierta, con insomnio, ésta le vuelve a manifestar su descontento, cada vez más se refleja en su estado psicológico una transformación depresiva:

Rosa: Por favor Pedro, si me quieres deja a todas esas mujeres, hazlo por mí.

PN: Y entonces ¿de qué vivo?

--Rosa queda con un semblante de resignación--.

El siguiente día PN se encuentra cumpliendo lo que dejó pendiente por la persecución de que fue objeto, está en un sauna con las dos damas, (todos desnudos) que quedaran esperando en la noche anterior, la rubia y la pelirroja, ellas le acarician y besan, cuando de pronto irrumpen los agentes policiales Ruperto y Maruján, sacan a las chicas y extorsionan a Pedro que por el momento queda en libertad pero como principal sospechoso del crimen del Conde y la Ponedora.

Más tarde Mickey Mouse le informa a Pedro acerca de la Tijuana; al mismo tiempo en un billar un amigo le dice al Cumbias la misma información. Memo, con las marcas de la golpiza que le diera el Cumbias, invita a su novia para ir a bailar esa noche.

La siguiente secuencia es en un centro nocturno, --aquí se juntan todos los personajes, exceptuando a la policía y al borracho-- PN y compañía: Rosa, Memo y Mary vienen a divertirse, esta noche el atuendo es diferente, no hay gabán, ni sombrero, ni gafas, no es día de trabajo, se presentan “Los Joao”. Esta secuencia tiene la particularidad de componerse por escenas altas y bajas, porque están en un baile y suenan canciones, la gente baila y también hay diálogos, además de que aquí se presenta la peripecia del filme. Suena la canción: *Mala pata*. Baila la gente, bailan Memo y Mary, PN y Rosa. Se van a sentar y comienzan una la plática:

Memo: Palabra que quiero ser igual de pantera que tú, brother.

PN: Para eso como decimos los que vivimos del físico y no del talento, lo importante es que no te lo estropeen como hizo el Cumbias contigo.

Memo: ¿Supiste?

PN: Yo lo sé todo, y eso te pasa por querer verme la cara de pendejo.

Mary: ¿Y no vas a vengar a tu hermano?

PN: Está vez no. Por ahora me hizo un favor el Cumbias, dándole una lección a este chamaco. Aprender a vivir cuesta, digo ¿no?

--risas, en la pista se baila “Amalia Batista”--

PN: Déjame decirte, hoy día no saben enamorar a las mujeres.

Memo: ¿A poco?

PN: Si en verdad quieres conquistarlas hay que bailarlas con pasos cortitos, sabrosos, apretarlas, fajarlas, restregarlas para que les dure el gusto...

Memo: Digo ¿no? --risas— pos luego, luego a la práctica acá con la Mary.

Mary: Pues a bailar mi Memo, así como dijo el mismo, Pedro Navaja.

Todos regresan a la pista de baile, llega el Cumbias con su compañía: la Güicha, otra mujer (la mujer que Memo cortejaba, por la que recibió la golpiza) y otro hombre; el Cumbias, quien observa,

ve bailar a PN y Rosa, a Memo y Mary; toma a su pareja, la Güicha, la lleva a la pista, se incorporan al baile, sigue sonando *Amalia Batista*, “los Joao”, todos bailando, en eso llega la Tijuana, cuando está finalizando la canción, la gente aplaude y después se hace un silencio, todos voltean la vista hacia la Tijuana que se queda esperando. Ambos padrotes dan la señal a sus respectivas parejas de regresar a la mesa, Rosa se va contra su voluntad. Pedro se encamina, como rayo, en el piso, cerca de sus pies, se clava la navaja que lanza el Cumbias; inmediatamente Pedro lanza la suya que queda a los pies de su oponente.

PN: ¿Quieres jugarte la vida por ella galán?

Cumbias: No, ya habrá otra oportunidad mejor... pero a ver quien le llega más cerca con el filo

PN: ¡Va!... —A la Tijuana— tú pégate a la pared y no te muevas.

La Tijuana no dice nada, sólo una mirada seductora observa cómo será ella misma el premio a la disputa entre dos padrotes, hace lo se le ordena y se va a la pared de madera en el fondo del local, junto a la entrada. ¡El Cumbias lanza!, la navaja se clava a 10 centímetros del rostro de la Tijuana, la gente que asombrada mira, aplaude. Navaja sonrío, brilla el diente de oro, lanza su arma y corta un tirante del vestido de la Tijuana, con lo cual deja descubierto su seno desnudo, en ese tirante llevaba una flor que queda clavada junto con la navaja, en la pared. Todos asombrados murmuran. Pedro va caminando a la Tijuana y la ayuda con su vestido, ella sonrío, la toma de la mano y se van camino a la pista de baile, pasa frente al Cumbias que murmurando dice:

El Cumbias: Tuviste suerte esta vez

Navaja ni le contesta, y pasa caminando con la mujer a la pista de baile porque comienza a sonar *¿Qué le pasa mi Manuela?*, Se pone a bailar con la Tijuana y mientras Rosa en la mesa se queda sola, mirándolos porque Memo y Mary también se levantan a bailar. Llega el Cumbias junto a ella, ella con el rostro perturbado porque ve, a Pedro Navaja muy cariñoso con la Tijuana.

El Cumbias: Ya sabes que conmigo tienes velita prendida por que esa, te lo va a bajar.

Esta secuencia fue la peripecia del filme, a partir de aquí, la fortuna deja de sonreír a PN.

El corte se da con una escena de amor, en una habitación oscura se ven las siluetas de un hombre y una mujer que bailan desnudos, hay champagne; son Pedro y Rosa amándose con calma. Ella, con angustia le pide que no se involucre con la Tijuana. Él se justifica:

PN: Cómo se la iba a dejar al Cumbias así como así, todo el mundo me hubiera perdido el respeto y mi reputación se hubiera quedado por los suelos, digo ¿no?

Rosa: yo sé que es tu negocio pero en éste caso no te perdonaría que me engañaras con esa. Si me quieres prométeme que nada de sexo con ella.

PN: ...Bueno, está bien.

Humillado tantas veces, el Cumbias inculpa a PN, dice haberlo visto asesinar al Conde y a la Ponedora, Ruperto, el comandante, se rehúsa a creerlo del todo, pero el Cumbias ofrece que estando PN en la cárcel, él les dará el doble de lo que les paga Pedro por dejarlo trabajar. El soborno hace actuar a la policía. Pedro es apresado en un cuarto de hotel, estaba con la Tijuana haciendo el amor:

PN: Un favor por los viejos tiempos. Me voy a ir con usted, jefazo, pero sin que atropellen mi dignidad, yo siempre he sido alguien en este barrio, déjeme ir con mi ropa puesta como el señor que soy.

Rosa queda sola y el Cumbias la busca, la convence finalmente para que se vaya con él. Mary es testigo de cómo Rosa decide irse con el Cumbias. Mientras, Pedro, ya en la cárcel se encuentra tranquilo.

PN: No te preocupes hermanito, he tenido muchas broncas peores que ésta y he salido bien de todas.

Memo: Tienes razón mi Peter, oye, que los cuates del barrio te mandan muchos saludos y que ya sabes o que se te ofrezca.

PN: Diles que se les agradece, y a mis mujeres que sigan taloneando duro, voy a necesitar mucho dinero cuando salga de aquí, digo ¿no?

Mary le dice a Memo que Rosa se fue con el Cumbias. Memo se va a buscar a Rosa, la encuentra en la calle, recorriendo la acera, antes pasa la Roja en su auto junto a Rosa, ésta pensando que se trata de un cliente, se acerca, la Roja le dice:

La Roja: Que pasó muñequita de sangre azul, ya ves que a la larga terminarías igual que nosotras –risa–.

Rosa: ¡Déjame en paz!

Memo se llega hasta donde está Rosa, discute con ella pidiéndole que se regrese a la casa, y en ese momento llega el Cumbias. Memo y el Cumbias pelean de nuevo, el Cumbias golpea a Memo y después golpea a Rosa; Memo se lanza contra él a una fuente y en las aguas de la fuente el cumbias saca su navaja y con múltiples cuchilladas en el abdomen mata a Memo. La Roja, que estaba en su auto, presencia todo. Informa de lo ocurrido a Pedro, quien de inmediato empieza a pensar en la forma de salir de la cárcel. Le dice a la Roja que sabe de alguien que podría echarse la culpa por él.

La Roja: ¿Qué estás tramando Pedro?

PN: Escúchame bien Roja tienes que encontrar a alguien dispuesto a echarse la culpa.

La Roja: Pero ¿Quién? Nadie en su sano juicio entraría por gusto al tambo.

PN: --con Close up-- ¡Yo se quien!

El close up continúa pero cambia de persona al rostro del borracho Mickey, que se haya recostado en la cajuela de un auto abandonado:

MM: ¡Pero si yo no fui!

La Roja: Ya lo sé Mickey Mouse, pero es hacerle una pequeña Valona a Pedro Navaja para que salga de la cárcel y agarre al verdadero culpable.

MM: ¡Pero la cárcel, yo siempre le he tenido mucho miedo.!

La Roja: Pero él me pidió que viniera a hablar contigo porque tú eres su cuate de confianza.

MM: ¿De verás eso te dijo, que yo era su amigo, que yo era su cuate?

La Roja: Huy pues si te tiene mucha ley, ¡huy no sabes!

MM: ¿Yo y aquel uña y carne, uña y mugre? Jajajay, ¡cómo no, juega! Además yo creo que voy a estar mejor allá adentro que acá afuera, mi comidita a mis horas, mi camita, y... ay lo que sí... ¡mi chupe!, yo no puedo vivir sin mi chupe, ¡ahorita estoy que me muero!

La Roja: ¡Pero eso no te va a faltar nunca, yo siempre te lo llevaré!

MM: ¿De verás?

La Roja: Claro, mira --de su bolso saca una botella-- lo que te manda Pedro por lo pronto.

MM: ¡Ah --risa-- qué bien, qué bueno! --bebiendo un gran trago del licor-- ¿No te platiqué que Pedro una vez me salvo la vida en Nueva York?

La Roja: No.

MM: ¡Ah, sí cómo no! por Pedro lo que me pidan, hasta que diga que yo me escabeche al ese tal Conde. Además el va a salir y va a agarrar al güey que sí fue.

La Roja: ¡Claro, claro!

MM: Salucita.

La Roja: Salucita.

MM: Échate un traguito.

La Roja: Huy, no qué va, luego se me sube, ¡no!

MM: Ay no, yo te respeto. – risas—bueno ¡Salucita!

En la siguiente secuencia Pedro va caminando por la calle, va vistiendo su elegante “uniforme de trabajo”, su gabán, su sombrero de ala ancha, sus gafas. Comienza la canción:

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar
con el tumba'o que tienen los guapos al caminar
las manos siempre en los bolsillos de su gabán
pa' que no sepan en cual de ellas lleva el puñal

Usa un sombrero de ala ancha de medio la'o
y zapatillas por si hay problema salir vola'o
lentes oscuros pa' que no sepan qué está mirando
y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando

La canción que ya quiere ser, se detiene en la segunda estrofa, en el octavo verso--no ha llegado más lejos desde el principio del film-- se prepara el momento climático. Pedro camina hasta encontrar un anuncio luminoso: “BILLARES”, Pedro entra y dice al encargado que baje la cortina, en el interior se encuentra solo el Cumbias con un compañero de juego. Se cierra la cortina, sólo se oyen los pasos de Navaja, que se va despojando de sus prendas para quedar más ligero en la batalla final. Navaja dice:

PN: Vengo a matarte Cumbias.

Cumbias: Pues vamos viéndolo.

La batalla comienza, las otras figuras se pierden y quedan solos los rivales. Entre, sobre y con los objetos y muebles del billar (mesas, bolas, tacos), unos tambores sonando, baten como agitados corazones, cada vez más fuerte y más rápido, igual que la canción, in crescendo. Estamos en la escena más alta, las tomas son picadas y contrapicadas, abiertas y subjetivas, se muestra la tensión en los rostros, la fuerza de los músculos en el baile de la muerte que realizan los rivales. ¡El Cumbias golpea a Pedro, Pedro le da una patada! Durante tres largos minutos suenan los tambores de la batalla. En un choque de fuerzas se decide todo. Navaja gana, logra imponer sus fuerzas. El héroe ha vencido.

PN: ¡Ésta, –primera estocada—fue por el Conde. Ésta, –segunda-- por mi hermano.

Y ésta, –tercera—por Rosa!.

Cesan los tambores, PN limpia la sangre de su navaja en la ropa del Cumbias que queda tendido sobre una mesa de billar. Una toma contrapicada muestra el hilo de sangre que gotea en el

piso, mientras los pies de Pedro se dirigen a la salida, después de tomar sus cosas. El héroe no capturó al culpable de los asesinatos, sino que lo asesinó, el Cumbias había destrozado su vida.

Cuando sale Pedro el letrero luminoso que dice “BILLARES” está apagado. Pedro, vestido como al principio, elegante, comienza su marcha. Esta vez para no detenerse. La música comienza, esta vez no para, el cantante nos cuenta lo que ya sabíamos, lo que nos contó la canción de Blades, volvemos a la realidad, --Pedro no hará otra cosa, la canción no cambia-- pero es deleitante ver a Navaja caminar hacía su trágico final, recreado más que sólo en la imaginación, en la pantalla grande:

“por la esquina del viejo barrio lo vi pasar”,

Y se puede decir que todos lo vemos también.

Rosa y Pedro quedan tirados en la acera. Él la acuchilló sin piedad, ella le disparó con el revólver que él le diera: “y para que te libre de todo mal”, él lo dijo. La narración de esta secuencia la hacen dos sistemas convergentes, la cámara sigue la marcha de los dos, se vuelve su visión en la agonía (cámaras subjetivas), la canción lo va narrando con voz y con música, una auténtica semiología con muchos códigos narrando al mismo tiempo a la vez. Las armas quedan en el suelo, pasa Mickey Mouse, más borracho que de costumbre, tropezando con todo, da en la navaja que produce ruido metálico golpeando el piso, no se inmuta de los cuerpos desparramados por el suelo, sólo recoge, los pesos, el revólver y el puñal de Pedro Navaja, y se va, suena su canto: “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay dios”.

Conclusiones

Pedro Navaja es una obra sencilla en su estructura, puesto que fundamentalmente trata de narrar la historia de un hombre. Dicha historia que nos cuenta está en sucesión cronológica, según la canción, desde la perspectiva de un narrador que presencié el cuento. El tiempo musical es de 7:24 minutos. El narrador asume la posición de primera persona, debido a que cuenta algo que él vio ocurrir, como si hubiera estado presente también en la escena. Sin embargo, en algún momento toma la posición de tercera persona, cuando da razones que le son propias a la interioridad de los personajes.

El filme fundamentalmente crea una trama más amplia, además presenta un contexto. El hecho de que sean pesos los que recogió el borracho, en vez de dólares, es uno de los resquicios que abren la posibilidad de poder desfasar la historia de su contexto original, Nueva York. El nuevo contexto, en el que se desarrolló el filme, no pudo ser diferente; el nuevo contexto es México DF, en una época contemporánea. Haciendo una especie de analogía entre ambas ciudades: Nueva York y México, se materializa a esas figuras siniestras que habitan y acechan algunos barrios peligrosos, donde se nos plantea que lo mismo puede ser Estados Unidos, México, Puerto Rico, Panamá, o cualquier país del Gran Caribe Hispano --o del mundo globalizado--; donde suceden estas cosas.

La canción supone que la obra transcurre en una época contemporánea en el “barrio latino”, (quizá el Harlem o el *South Bronx*) de Nueva York. Esta deducción surge, debido a que tanto el asesino como la prostituta usan ropa para el frío, lo cual no es usual en otro lugar del Gran Caribe Hispano --salvo quizá en invierno--. También porque el estribillo que dice: “*I like to live in America*”, está tomado de la canción *America* del musical *West Side Story*, y precisamente alude al sector poblacional latino, de puertorriqueños en Nueva York. La obra muestra entre otras cosas la contraposición entre la visión ilusoria de la libertad, el consumismo y la modernidad con la marginación y pobreza a que se someten estos grupos.

El tiempo fílmico es de 95 minutos y en ella narra 4 días en su primera parte y otros cuantos más, (específicamente no se dice cuantos días), cuando el personaje es encarcelado, y el rival de PN puede destruir su mundo. Podemos hallar muchas semiologías ideológicas, por ejemplo el de la estructura subyacente de un cuento de hadas⁷⁸ o el de una tragedia griega, incluso la vieja figura del Don Juan permea al Pedro Navaja del filme de México.

⁷⁸ Cfr. Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1975

El texto fílmico presenta a un hombre, como un rey al principio, un rey posmoderno, se trata de un rey en la selva de concreto, en el barrio. En México DF. Es el macho alfa decidido a todo, poderoso y dominante, muestra un contexto de corrupción, la justicia de los hombres, el poder del oro y el comercio de los cuerpos. El mundo desde el barrio popular donde se es rey controlando el comercio de mujeres bellas que trabajan de noche rentando su cuerpo.

El filme linda con muchos subgéneros, la crítica la colocó en el género de filmes de ficheras, aunque también nos recuerda cierto toque gánsteril y hasta el melodramático, sin llegar a ser lacrimógeno, raya entre la tragedia y la comedia. Se deja ver además un afán por ser objetivo, dentro de lo limitante de la producción, no se pretende hacer pasar al DF por Nueva York, pero ciertamente se hace la alusión a la Gran Manzana, reconociendo la importancia del discurso musical.

La película se justifica plenamente porque es un producto mexicano, vemos la ciudad, la gente, los centros nocturnos, la actividad de la calle y el comercio del ser humano, la prostitución, y el crimen se justifican plenamente porque todo existe aquí, una oferta y una demanda; hay barrios pobres, restaurantes de chinos, teporochos en las calles, los sentimientos de odio y de amistad, los códigos éticos, la lealtad, el respeto, la envidia, el apetito sexual del hombre y la mujer, todos son productos humanos, culturales o simplemente naturaleza humana. Existe también el destino, o al menos su noción, está presente el concepto de incertidumbre, la sorpresa.

También el discurso musical que es lineal, una vez que empieza a andar el personaje no se detiene hasta que termina muerto, extintas también, la música, y las percusiones que marcaban su paso. Es un texto que guarda un gran contenido ideológico. Como toda la vida lleva una lógica del tiempo y la causalidad del destino; el principio de incertidumbre; el ritmo ascendente, climático, esplendoroso y floreciente de la juventud; la madurez y la muerte; mezcla las tradiciones humanas que se funden en la posmodernidad. Como el *Bolero de Ravel* va creciendo hasta llegar a la cúspide, y luego calla en un momento. Representa a la vida y su ciclo.

La canción trata de enseñar una lección, como una moraleja, pero a la vez no quiere decir nada de eso. Como en una novela de Kafka es absurdo, pretender que una obra de arte quiera enseñar y a la vez no lo haga. La canción contiene muchas historias, aprovecha cada línea de texto para decir lo justo en poco tiempo. Enseña entre otras cosas que las apariencias engañan, que nada es seguro en este mundo, que todo puede pasar y que las acciones se pagan y se recompensan, que todo tiene consecuencias. Quizá el valor más importante que puede destacarse de la obra, es que demuestra que el crimen siempre tiene un mal fin. En primer termino porque la sociedad lo rechaza y lo combate y en segundo, paradójicamente, él se ataca así mismo.

Ambas obras cumplen su cometido, *Pedro Navaja* es la canción de salsa más famosa del mundo porque tiene una enorme carga humana, a determinadas personas nos fascina porque toca fibras, aspectos inherentes a lo humano. Ser parte de la acción que se cuenta, vuelve el suceso real, es el efecto que produce el narrador --aunque este hecho pueda ser ficticio--, y eso crea una relación directa entre el narrador y el oyente, porque éste crea un lazo con lo que le están contando, le están contando algo personalmente. Su lírica trasciende el género salsa y converge con muchas tradiciones e ideologías. El autor sintetiza de manera increíble una historia que tendría que ser narrada con mucho más detalles. Para evitar los detalles, el autor supone que el lector, o mejor dicho, que el oyente, conoce el contexto donde la acción ocurre, además de las referencias intertextuales que cuenta y así mismo se imagina todas las acciones que hacen parte del desarrollo de la escena y que no son narradas.

El discurso cinematográfico es eficaz también, independientemente de las limitaciones de la cinematografía mexicana y de la producción, el tiempo de rodaje, y algunos detalles de coherencia en la edición; cumple con el propósito para el que fue creado. Es un producto creado para consumo con el único fin de que entretenga, el público la pudo recibir como uno más de los productos de la producción del cine de ficheras, no podía ser de otra forma porque se encontró inmerso en el contexto de una crisis de la cinematografía mexicana, una verdadera tragedia para sí mismo.

Sin embargo, tiempo después y debido al éxito conseguido, en 1986, se realizaría la secuela de nuestro filme: *El hijo de Pedro Navaja*, realizada por el padre del director de nuestro filme, con casi el mismo reparto y las mismas casas productoras, esta vez se hicieron escenas en Nueva York, Acapulco y México DF, se corrigieron más detalles de edición y resarcieron e incluyeron detalles a la canción, y a la historia como la inclusión de un montuno; se mantuvo una cierta coherencia con la primera parte. Paradójicamente en el mismo año se aparece la canción- respuesta de Rubén Blades: *Sorpresas*, que como se mencionó tuvo un éxito y una difusión parcial, a pesar del éxito de Rubén Blades..

Entre algunos aspectos sobresalientes del filme están la caracterización del personaje; a algunos críticos de cine les pareció exagerado dar el papel de Pedro Navaja al actor Andrés García⁷⁹; sin embargo se respetó el atuendo y no parece haber sido del todo errónea la elección del reparto. Las escenas de batalla con navajas están en general bien logradas. Existe una escena de lanzamiento de cuchillos que está muy bien realizada. Entre los aspectos incoherentes o hasta ridículos hallamos el cambio del nombre de la mujer: Josefina Wilson, que menciona la canción, por Rosa en el filme.

⁷⁹ Cfr. nota 43 capítulo 2, p 36

También pareciera mala decisión eliminar la parte del montuno de la canción de R. Blades al final de la película, pero a la vez es coherente que se limite un discurso que de por sí fue desfasado de su contexto original; a este respecto también se ve andar al borracho, supuestamente cantando el coro final: “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay dios”, sin abrir la boca. Lo verdaderamente ridículo es el baile con las botargas de oso panda, dónde se presenta a la “Tijuana” (Sasha Montenegro).

Las dos obras son capaces de recrear una historia, lo que las hace diferente es la forma cómo lo hacen. Donde debemos afirmar que a la canción *Pedro Navaja* no le sobra ni le falta nada y que por el contrario el filme podría fácilmente prescindir o al menos detallar más algunos elementos. Quizá eso tenga que ver con el necesario valor agregado que implica la creación de una obra cinematográfica.

En conclusión, la canción *Pedro Navaja* es una obra maestra, no solo por la aceptación que tuvo y tiene en muy diferentes círculos y estratos sociales, sino también porque revolucionó a la música de salsa; además contiene un implícito valor literario y es capaz de conjuntar dentro de sí toda una tradición cultural humana “Es una obra clásica” como dijera un personaje del comediante Eugenio Derbez: --¿cómo clásica?; --Sí, clásica de las fiestas.

En México es bien conocida la canción, y la película lo es parcialmente, pero es significativo, que tanto en las fiestas de los sonideros, --principales difusores de la salsa--; como en muchos otros estratos culturales, sociales y económicos, se conozca y reconozca a Pedro Navaja, “con el tumba’o que tienen los guapos al camina”, pero además asociado a la caracterización que hiciera el filme mexicano de 1984, demuestra que al menos también en el aspecto icónico, se homologan los discursos.

Una obra (la canción) que trasciende las fronteras de los géneros musicales, incluso del idioma, de éxito reconocido internacionalmente, mantiene un vínculo indisoluble en el imaginario de las personas con la figura que nos presenta el filme homónimo, de no tan grande éxito, y que fue severamente criticado en su momento y rotundamente rechazada por el autor de dicha canción, ni modo. “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida ay Dios!”.

FUENTES

BIBLIOGRÁFICAS

- ARETZ, Isabel, *África en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1974
- ARROYO- Furphy, Susana, *Que nadie sepa mi sufrir. Este (no) es un libro de semiótica*. México, Miguel Ángel Porrúa, 2004
- BENSE, Max, y Elizabeth Walther, *La semiótica. Guía Alfabética*, Barcelona, Anagrama, 1975
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003
- BETTELHEIM Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1975
- BLACKING John, *How musical is man*, Seattle, University of Washington press, 1973
- BUXÓ José Pascual, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, FCE, 1997
- COSTA, Paola, *La apertura cinematográfica*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1988
- DE LA VEGA, Alfaro Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil socio-cultural*, Cuadernos de divulgación 37, Universidad de Guadalajara, 1991
- DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, México, Fontamara, 1993
- LOZANO, Jorge, Cristina Peña Marín, Gabriel Abril, *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*, México, REI, 1993
- PADURA, Fuentes, Leonardo *Los rostros de la salsa. Entrevistas con las principales figuras del Caribe*, México, Planeta, 1991
- QUINTERO, Rivera, Ángel G *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*, México s. XXI, 1998
- PALMA Cruz Enrique C., "El cine mexicano de los 80: agudización de su crisis.", Tesis de licenciatura en Ciencias de la comunicación, México, UNAM, 1990
- RAMIREZ, Gomez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México, Planeta, 2006
- REVILLA, Santiago, *Gramática española moderna, un nuevo enfoque*, México, Mc Graw Hill, 2001
- SADER Emir, Ivana Jinkings, Latinoamericana, Enciclopedia, contemporánea de América Latina y el Caribe, Boitempo editorial, 2006, Madrid, 2009
- VALENCIA, Henoc M. *Ritmo, métrica y rima*, México, Trillas, 2000
- VÁZQUEZ, Calzada José L., *Labor Migration Under Capitalism: the Puerto Rican experience*, Nueva York, Monthly review press.
- VIÑAS, Moisés, *Índice general del cine mexicano*, México, CONACULTA-IMCINE, 2005

ZAVALA, Lauro, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 2000

-----*Manual de análisis narrativo. Literario, cinematográfico, intertextual*, México, Trillas, 2007

HEMEROGRÁFICAS

Cano, Natalia, "Ofrece show a la carta", El universal 14-09-09, Espectáculos.

Rodríguez Araujo Octavio, "Tecnoburocracia, Autoritarismo y Oposición en México", Revista mexicana de ciencias Políticas y Sociales, 1988

Orol, Juan, cines, Archivo de la Cinética Nacional

Zuñiga B. Félix, "'Pedro Navaja', una Experiencia que Reveló Fallas y Aciertos: E. Gazcón", Novedades, 23-06-1984

Pedro Navaja, Expediente No. A01633, Cineteca Nacional

CINEMATOGRAFICAS

El Cantante, Dir. León Ichaso; Productor, Jennifer López, Julio Caro, Simón Fields; Guión, David Darmstaedter, Todd Antony Bello, León Ichaso; Actores: Marc Antony, Jennifer López, Federico Castelluccio, 2006, 116 min

Pedro Navaja, Dir. Alfonso Rosas Priego R, Guión Ramón Obón, Productor Alfonso Rosas Priego, Actores: Andrés García, Adalberto Martínez "Resortes", Sasha Montenegro, Maribel Guardia, Sergio Goyri, Producciones Rosas Priego, 1986, 95 min

El hijo de Pedro Navaja, Dir. Alfonso Rosas Priego, Guión: Ramón Obón, Productor, Alfonso Rosas Priego, Actores, Guillermo Capetillo Sasha Montenegro, Gabriela Goldsmith, Adalberto Martínez "Resortes", Producciones Rosas Priego, 1986, 95 min

DIRECCIONES ELECTRÓNICAS

DOMÍNGUEZ Z, Daniel, Roxana Muñoz, "30 años de 'Siembra' y 'Pedro Navaja'" Mosaico, 5 de octubre de 2008, en <http://mosaico.prensa.com/history/2008/10/05/articulos/934.html>, 28 de septiembre de 2009

PERICO Ortiz,Luis, Agencia EFE, 12 de junio de 2008
en http://www.soitu.es/soitu/2008/06/12/info/1213300857_142832.html, el 4 de octubre de 2009

"La historia de un hombre llamado Pedro Navaja o el climax de la canción crónica." La casa de Asterión. Vol. 4. Num 13. Abril- mayo-junio 2003.
<http://lacasadeasterionB.homestead.com/v4n13pedro.html>. consultada: 2 de octubre 2009

BLADES , Rubén, Biosummary, tomado y adaptado de <http://www.maestravida.com/biosummary.html>

COLÓN, Willie, oficial site, <http://www.williecolon.com>, noticias Copyright © 1998 - 2008 El malo, Inc All Rights Reserved. Consultado: 14-nov-2009

ALISON Weinstock, & Paula C, en www.maestravida.com

<http://www.imdb.com>

FONOGRÁFICAS Y VIDEOGRÁFICAS

BLADES, Rubén, Discografía+concierto, 1970-2009, DVD, Concierto en Cali, Colombia 2006,
discografias_completas@hotmail.com

Colón, Willie y Hector Lavoe *Calle Luna, calle Sol* en, *Lo mato* (si no compra este disco), Fania Records,
1973

-----*Juanito Alimaña* en Willie Colón y Héctor Lavoe Vigilante, Fania Records, 1983

Colón, Willie & Rubén Blades, Album: *Siembra* -, 1978 WAC Productions and Fania Records

Nueva York y las estrellas de la salsa, Borinquen Records, Video 2519

CONCIERTOS

"El malo del Bronx", Willie Colón, Centro de convenciones Tlatelolco, Mexico DF, 7 de marzo de 2009

"Todos vuelven", Rubén Blades, Auditorio Nacional de la Ciudad de México, México, DF, 10 de
septiembre de 2009

ANEXO FOTOGRÁFICO



MACK THE KNIFE Y PEDRO NAVAJA, SEGÚN LA IMAGINACIÓN DE ALGÚN DIBUJANTE

WILLIE COLON PRESENTS RUBEN BLADES



PORTADAS DE LOS DISCOS: METIENDO MANO; EL LEGENDARIO SIEMBRA Y LA GRAN FUGA



WILLIE COLÓN EN COMPAÑÍA DE HÉCTOR LAVOE Y JERRY MASSUCCI



RUBÉN BLADES Y WILLIE COLÓN



EL FILME PEDRO NAVAJA



PEDRO NAVAJA DURANTE UNA NOCHE HABITUAL DE TRABAJO



PEDRO NAVAJABAILANDO EN EL CENTRO NOCTURNO

AJUSTANDO CUENTAS CON OTROS PADROTES



COMPRANDO UN REVÓLVER



“ES PARA QUE TE PROTEJA DE TODO MAL”



EL CUMBIAS DA GOLPIZA A MEMO



EL BORRACHO MICKEY



“ME QUIERO ECHAR UN SANDWICH CON LAS DOS”



“TE BUSCA LA POLICIA PEDRO”



“CON USTEDES: LA ÚNICA, LA SENSACIONA, LA HEMBRA DE HEMBRAS: TIJUANA LADY”



PEDRO BAILANDO CON ROSA



...



“VETE PARA LA MESA”



“ESA TE LO VA A BAJAR”



PEDRO BAILA CON LA TIJUANA



“ME VOY CON USTED JEFE, PERO SIN QUE ATROPEYE MI DIGNIDAD”



“VENTE CONMIGO”



ROSA TRABAJANDO EN LA ACERA



“HE SALIDO DE PEORES QUE ÉSTA”



“POR LA ESQUINA DEL VIEJO BARRIO LO VI PASAR...”



“VENGO A MATARTE CUMBIAS”



NAVAJA MATA AL CUMBIAS



... CON EL TUMBAO QUE TIENEN LOS GUAPOS AL CAMINAR, LAS MANOS SIEMPRE EN LOS BOLSILLOS DE SU GABÁN”



... UNA MUJER, VA RECORRIENDO LA ACERA ENTERA POR QUINTA VEZ Y EN UN ZAGUÁN ENTRA Y SE DA UNTRAGO PARA OLVIDAR QUE EL DÍA ESTÁ FLOJO Y NO HAY CLIENTES PA TRABAJAR, UN CARRO PASA MUY DESPACITO POR LA AVENIDA..."



"PEDRO NAVAJA MIRA Y SONRÍE Y EL DIENTE DE ORO VUELVE A BRILLAR, Y MIENTRAS TANTO ESA MUJER SALE DEL ZAGUÁN Y PEDRO NAVAJA APRIETA UN PUÑO DENTRO EL GABÁN..."



"MIRA PA UN LADO MIRA PAL OTRO Y NO VE A NADIE, Y A LA CARRERA PERO SIN RUIDO CRUZA LA CALLE...
...;Y PEDRO NAVAJA PUÑAL EN MANO LE FUE PA ENCIMA, EL DIENTE DE ORO IBA ALUMBRANDO TODA LA AVENIDA!, ¡QUIZÓ FÁCIL!"



... CUANDO DE PRONTO SONÓ UN DISPARO COMO UN CAÑÓN, Y PEDRO NAVAJA CAYÓ EN LA ACERA MIENTRAS VEÍA A ESA MUJER, QUE REVÓLVER EN MANO Y DE MUERTE HÉRIDA A ÉL LE DECÍA: YO QUE PENSABA ¿HOY NO ES MI DÍA ESTOY SALÁ, PERO PEDRO NAVAJA TÚ ESTÁS PEOR, NO ESTÁS EN NÁ. AUNQUE HUBO RUIDO NADIE SALIÓ, SÓLO UN BORRACHO CON LOS DOS CUERPOS SE TROPEZÓ, COGIÓ EL REVÓLVER, EL PUÑAL LOS PESOS Y SE MARCHÓ, Y TROPEZANDO SE FUE CANTANDO DESAFINADO, EL CORO QUE AQUÍ LES TRAJÉ Y DA EL MENSAJE DE MICANCIÓN: "LA VIDA TE DA SORPRESAS, SORPREAS TE DA LA VIDA, ¡AY DIOS!"