

DE ATAHUALPA YUPANQUI

A

FITO PAEZ

GENESIS DEL OFICIO DE CANTOR

*Guillermo Barzuna \**

\* Profesor de la Escuela de Estudios Generales  
de la Universidad de Costa Rica.

El poeta popular recuerda la labor de los «luthiers» europeos. A ellos estaba encomendado el oficio musical en su totalidad: fabricaban los instrumentos, los ejecutaban, aprendían un repertorio. Cumplían además estos «luthiers» un conjunto de funciones dentro del marco social, más allá de lo puramente musical. Atendían las funciones religiosas o propias de la liturgia, y principalmente lo concerniente a la diversión. Junto con ellos los diversos juglares entonaban sus cantos y expresaban su «ars poética» o su misión como artistas, portadores de determinado mensaje, con una función particular. En América Latina desde la época colonial surgirían diversos descendientes de los mesteres de juglaría: troveros, huesos, poetas, bardos arboleros o simplemente cantores de lo humano y lo divino: Hoy día se llaman cantautores.

Este artículo intenta sistematizar los distintos credos poéticos de los muchos cantautores que remiten en su producción textos explícitos o implícitos de su quehacer artístico, de su concepción del canto y del oficio de cantor.

En términos generales, entendemos, en este apartado, poética no tanto como en su alcance tradicional de preceptiva literaria, sino en la concepción y discusión sobre las funciones del canto hispanoamericano. La percepción particular que el hablante lírico manifiesta en su texto acerca de la creación de sentido, ¿qué es el canto, de dónde procede su emisión, a quién va dirigi-

da, cómo nace en el poeta y cuál es su relación con el oyente potencial o con su auditorio? ¿cuál es su función?: lúdica, comunicativa, cognoscitiva. ¿Qué relación habría entre canción y estética, canción e historia, canción y verosimilitud? Relación que justifica o no la elección hecha por el cantor ante las posibilidades de selección y combinación de los signos escogidos, la pertenencia a determinada temática, composición de estilo.

Interesa, por lo tanto, poética, como esclarecimiento de sentido, en la determinación de las cualidades de esa entidad llamada «canción» y sus posibles prácticas significantes.

Ahora bien, en el caso de la producción que nos ocupa, las declaraciones de la relación del cantor con el mundo, con las cosas, con el hombre y la historia aparecen expresadas en diversas formas. Ya sea en manifiestos líricos (la canción) o bajo otras instancias, tales como manifiestos en prosa, entrevistas, y otros. De ahí que tomaremos en cuenta, básicamente, la teoría sobre la praxis poética, enunciada en las canciones, ya sea en textos explícitos sobre el oficio del cantor o en textos más implícitos, dadas las condiciones metafóricas del material objeto de estudio. Simultáneamente, daremos constancia de la palabra del cantautor, por medio de otros vehículos de expresión, en los cuales ha dejado constancia de su «ars poética».

## Atahualpa Yupanqui. Argentina 1908 - 1992

La Argentina es analógica con la presencia del tango. El tango es Buenos Aires. El interior del país, la comarca, la pampa implica la pertenencia a otra canción, de proyección folclórica. Ahí estará la palabra, y la guitarra de Atahualpa Yupanqui cantando como un payador del llano y de la montaña, del indio y de su largo caminar por las tierras de América.

Si bien es cierto que la tradición de nuestros cantores en español es tan antigua, como el mismo sincretismo de América, Atahualpa Yupanqui junto con Violeta Parra, Los Fronterizos, Los Chalchaleros entre otros, difundieron la canción hispanoamericana en otras latitudes y contextos. Por eso, es que junto con la chilena Parra se les considera precursores y legitimadores del nuevo canto

continental. Tarea de difusión que iniciarían más allá de los mares americanos en la década de los años cincuenta.

En cuanto a su poética cantor y canto son dos elementos inseparables en su concepción artística. Sus vivencias y experiencias personales, el papel del cantor estarán entre mezcladas con América, clave esencial de su quehacer cultural.

Su material poético se lo dio el río, el hablar pausado del indio, el caminar hacia la libertad. «Alvertencia» y «experiencia» serán los ejes que estimulan su canto, que siempre resulta un buen pretexto y recurso para pensar y opinar.

*«Una canción sale fácil  
cuando uno quiere cantar.  
Cuestión de ver y pensar  
sobre las cosas del mundo.*

*Siempre hay alguna tapera  
en la falda de una sierra.  
Y mientras siga esta guerra  
de injusticias para mí,  
yo he de pensar desde allí  
canciones para mi tierra.*

*Y aunque me quiten la vida  
o engrillen mi libertad.  
¡Y aunque chamusquen quizá  
mi guitarra en los fogones,  
han de vivir mis canciones  
en l'alma de los demás!*

Atahualpa Yupanqui incorpora en su producción una múltiple variedad de temas del cancionero popular argentino. Le canta al amor, a la pampa, a la montaña, al indio aborigen, al campesino, asumiendo diversos estados anímicos en la expresión de esos mundos, desde posiciones humorísticas hasta actitudes de intensa denuncia hacia estructuras políticas y religiosas consideradas injustas por el cantor.

En las Coplas al payador perseguido expresa una poética en la que aparecen íntimamente ligadas sus experiencias de trabajo con su concepción artística. Es una especie de cosmogonía del mundo gaucho en donde se intercalan rasgos del discurso autobiográfico. Se puede establecer una marcada intertextualidad con el *Martín Fierro* de Hernández: las coplas son del dominio público, se dicen sin establecer procedencia, simplemente se escribe la tradición. La figura del hablante lírico o payador en Yupanqui también remite al tono y actitud del *Martín Fierro*: «Estas cosas que yo pienso/no salen por ocurrencia/Para formar mi experiencia/Yo marco antes de trazar/ha sido largo el rodar/de donde saqué mi advertencia».

*Si el río es ancho y profundo  
cruza el que sabe nadar.  
Que otros canten alegrías  
si es que alegres han vivido.  
Que yo también he sabido  
dormirse en esos engaños;  
pero han sido más los años  
de porrazos recibidos.*

*Nadie podrá señalarme  
que canto por amargao.  
Si he pasao lo que he pasao  
quiero servir de alvertencia  
el rodar no será cencia  
pero tampoco es pecao...»*

#### De Coplas al payador perseguido

La forma estrófica del *Payador perseguido* también coincide con la obra de Hernández, y continúa con la vieja tradición de la lira popular Argentina:

*«...Dicen que no tienen canto  
los ríos que son profundos  
más yo aprendí en este mundo  
que el que tiene más hondura,  
canta mejor por ser hondo,  
y hace miel de su amargura...»*

*«Cantor que canta a los pobres  
ni muerto se ha de callar  
pues anda vaya a parar  
el canto de este cristiano  
no ha de faltar el paisano  
que lo ha de resucitar»<sup>1</sup>*

Texto relativo al oficio del canto y del cantor en donde se manifiesta una estrecha interrelación con el texto del siglo XIX antes mencionado: la remisión a un destinatario activo, la presencia colectiva del hablante, el reiterativo sentido y afirmación con lo telúrico, la estrofa métrica, la espacialidad del mundo gaucho; el tono de rebeldía en la figura del payador entre

otros paradigmas expresan el mundo del cantor. Arte, cuya función no es gratuita sino que aparece en estrecho vínculo con los andares del poeta durante el recorrido por su pueblo, realizando todos los oficios y dando testimonio de cuanto ve. Lo que constituye la materia prima o sustancia referencial para sus coplas.

Además la dialéctica que el hablante expone en cuanto a las razones de su canto, se expresa en esa posibilidad de cantar opinando, reflexionando sobre su mundo:

*«Pobre de aquel que no sabe/del canto las hermosuras/la vida, la más oscura/la que tiene más quebrantos/hallará siempre en el canto/consuelo pa'su tristura».*

El poeta es un texto en donde vierte explícitamente su concepción del cantor popular, su categoría de oficio. Desmitifica el concepto del artista «distinto a los demás» o perteneciente a una élite de cualidades distintivas al resto de la sociedad. Para Yupanqui el cantor vendría a ser un uno más, capaz de expresar y nutrirse de lo cotidiano, que expresa en su canto las aspiraciones, sueños, dolores y alegrías de muchos de su entorno.

*«Tu piensas que eres distinto  
porque te dicen poeta  
y tienes un mundo aparte  
más allá de las estrellas*

*De tanto mirar la luna  
ya nada sabes mirar,  
eres como un pobre ciego  
que no sabe donde va*

*Vete a mirar los mineros  
los hombres en el trigal  
y cántale a los que luchan  
por un pedazo de pan*

*Poeta de tiernas rimas  
vete a vivir a la selva  
y aprenderás muchas cosas  
del hachero y sus miserias*

*Vive junto con el pueblo  
no lo mires desde afuera  
que lo primero es ser hombre  
y lo segundo poeta*

*De tanto mirar la luna  
ya nada sabes mirar,  
eres como un pobre ciego  
que no sabe donde va»*

Se plantean evidentemente dos tipos de poetas en su concepción del proceso creativo. Por una parte, el «poeta culto» al que considera «ciego» y al que exhorta a recorrer el acontecer del pueblo para conocer condiciones; y el «poeta verdadero» de acuerdo con su decir, que es el que canta junto con el pueblo.

Configura de antemano al discurso de la canción como poesía y establece un rechazo al soliloquio de contemplación y a ciertos motivos comunes de la lírica tradicional. Propone un canto vinculado con lo circundante necesario; estricta coherencia con lo expresado en las Coplas del payador perseguido.

Se desprende, por lo tanto, una visión del cantor, en analogía con la del payador; aventurero, nunca sumiso y en vínculo directo con la naturaleza. El canto debe estar relacionado con la lucha, superar los intereses individuales y constituirse en un aprendizaje para los demás. Entender más cerca de las penas, del dolor se ha estado, el canto saldrá más profundo. Así sirve de advertencia para el oyente quien asumirá el canto como consuelo a sus penas y como motivo de reflexión en su plano social.

De acuerdo con el decir testimonial sobre su canto, en una entrevista, en 1941, plantea que la fuerte carga social de sus enunciados realizaba, porque el mundo, su tierra argentina así la demandaba, no por ser innecesariamente un protestador: «yo soy un artista que canto cosas, los problemas de mi tiempo. Digo verdades que son de todos... yo no creo en los protestadores. Eso es demasiado fácil. Mi canto es otro. El que ofende a cualquier hombre me ofende a mí. Aunque soy cantor de artes olvidadas que tiene su mejor público entre la pisanada joven y sé que las virtudes del coraje y el silencio se están perdiendo... Me parece falso eso de ser profesionalmente protestador. Creo que se debe hacer la poesía y fijar su tiempo, el que toca vivir. Fue su época. A mí me causa gracia cuando leo la palabra mensaje. Gente que empezó anteayer a la mañana a cantar con la guitarra y hablan de mensaje. Nosotros los que tenemos años de guitarra caminando, no nos vamos a hablar de mensaje. Sabe, falta humildad»<sup>2</sup>

En **La guitarra** Yupanqui elabora un canto de valoración al instrumento de mayor importancia en el canto criollo hispanoamericano. De acuerdo con su concepción, es un instrumento de fácil transporte, lo que hace que «pueda conocer más distintas realidades». De ahí su identificación con la guitarra como compañera y aliada de su trabajo cantor. Le atribuye además las cualidades de profundidad y de parentesco con los pobres, sujeto colectivo de su cantar.

*«Tres tiples y tres bordonas  
tiene la guitarra mía:  
con unas lloro pasiones,  
con otras canto alegrías*

*La guitarra fue a los campos:  
no sé que andaba buscando,  
que recordando paisajes  
se lo pasa suspirando.*

*La guitarra junto al mar  
no sé qué sintió en la playa,  
que aprendió a decir adiós  
aunque ninguno se vaya.*

*La guitarra fue a los indios  
para aprender su misterio;  
y volvió al pueblo más honda  
de tanto beber silencios.*

*La guitarra fue a los pobres  
y le hablaron tanto y tanto  
que llena de pena y miedo  
vino a mis brazos llorando.*

*La guitarra fue a la copla  
que allá la estaba esperando;  
¡desde entonces andan juntas  
por el mundo... caminando!»*

En otras canciones su poética se enuncia a partir de la analogía entre diversos instrumentos y melodías, sus cualidades y los sentimientos del cantor. Instrumentos y melodías producto de meztizaje, en reconocimiento evidente de la identidad continental: «**Viejo tambor vidalero**» es un canto de duelo ante la muerte de un amigo, posiblemente músico. La expresión aquí se centra en manifestar que la música está de duelo y la guitarra compañera también. Además, se alude a la zamba, también identificada con el dolor, junto con el tambor y la vidala que adquieren matices antropomórficos: «*La zamba alegre no canta/ya está aprendiendo a llorar/no hay consuelo en la guitarra/se fue don Ricardo por el arenal*». El sentido telúrico entre el canto y la tierra lo enuncia en **Chacarera de las piedras**, otro ritmo americano:

*«Aquí canta un caminante  
que muy mucho ha caminado  
y ahora vive tranquilo  
en el cerro colorado*

*Largo mis coplas al viento  
por donde quiera que voy  
soy árbol lleno de frutos  
como plantita e' mistol»*

Igual referencia a la música como aliada en la expresión de las penas y en el largo caminar,

aparece en canciones como **La copla**: «*Allá por el cielo arriba va la luna lastimada/como una copla perdida que ya no tiene guitarra*». En la **Milonga del solitario** la milonga le señala al cantor su camino, incluso el encuentro con la muerte, motivo por los demás reiterativo en su canto: «*Siempre en voz baja he cantao/porque gritando no me hallo: que el larga a los gritos/no escucha su propio canto*». Además la referencia a la música como compañera vital aparecen en todas las imágenes del **Payador perseguido** ya que es la contemplación de su tiempo, en la perspectiva del cantor o músico popular.

El signo relevante de su poética podría sintetizarse como la rebeldía ante cualquier tipo de injusticia hacia su pueblo. El cantor debe atender a su tiempo, *fixar su época* en palabras del propio Yupanqui. El poeta no debe mirar tanto a la luna, sino además a sus hermanos los hombres. Pero ello no debe conducir al panfleto, que es desvirtuar el verdadero canto. **Le tengo rabia al silencio** es una defensa a la posibilidad digna de cantar, ante lo perdido y como vehículo de rebelión ante el mundo. Es el derecho a la palabra:

*«Le tengo rabia al silencio  
por lo mucho que perdí  
que no se quede callado  
quien quiera vivir feliz.*

Un día monté a caballo  
y en la selva me metí  
y sentí que un gran silencio  
crecía dentro de mí.

Hay silencio en mi guitarra  
cuando canto el yaraví  
y lo mejor de mi canto  
se queda dentro de mí.

Cuando al amor me hizo señas  
todo entero me encendí  
y a fuerza de ser callado...  
¡callado me consumí!

Le tengo rabia al silencio  
por lo mucho que perdí;  
¡que no se quede callado  
quien quiera vivir feliz».

**Violeta Parra (Chile 1917-1967)**

Junto con Yupanqui, como dijimos anteriormente, marca un hito histórico en la consolidación y difusión de la música de trayectoria folclórica en América Latina. Realizó una labor de recopilación de antiguos cantos de su Chile natal y creó un extenso repertorio de canciones. Escribe un texto para ser cantado Décimas, donde incorpora como material de su canto, la larga tradición decimista presente en casi toda la producción musical del continente. En cuanto a su obra y su biografía se han escrito diversos libros, entre los que destacan, por las referencias históricas y la recolección de sus textos, aún los inéditos; el de Patricio Manns «Violeta Parra», el de Bernardo Subercaseaux y el de Alfonso Alcalde.<sup>3</sup>

En la tradición popular de la lira chilena, Violeta Parra escribe sus Décimas, que resulta ser un texto autobiográfico y de los pormenores históricos, que se lanza a juzgarlos con intensa ironía. Un primer texto en donde manifiesta su sentido del canto es «Talento para cantar»:<sup>4</sup>

«Pa cantar de improviso  
se requiere buen talento  
memoria y entendimiento  
fuerza de gallo castizo  
cual vendaval de granizos

han de florear los vocablos,  
se ha de asomar hast' el diablo  
con muchas bellas razones  
como en las conversaciones  
entre San Pedro y San Pablo

También, señores oyentes  
se necesita instrumento  
muchísimos elementos  
y compañero elocuente;  
ha de ser guen contendiente,  
conoce' or de l' historia  
quiera tener memoria  
pa' entablar un desafío  
pero no se da el senti' o  
pa' finalizar con gloria»

Su poética concreta algunos postulados de las manifestaciones populares del habla campesina americana: la alteración ortográfica, los signos de un humor soslayado o explícito, así como agresiones directas, son motivos claves en la constitución de su discurso desde un punto de vista sémico.

Coincidente con Yupanqui en el oficio del cantor, para Violeta Parra, el canto se instrumentaliza como material de expresión de rebeldía, de alejamiento de las penas, o como medio de minimizar el llanto: «Y su conciencia dijo al fin/cántale al hombre en su dolor/en su miseria y su sudor/en su motivo de existir» (Cantores que reflexionan).

Su Mazurquica Moderna es una canción de defensa a enunciados de textos anteriores, en el cual justifica el sentido crítico de sus canciones, en un tono humorístico y amargo, con referencias concretas a hechos de corrupción y sátira a la estrechez mental. Es otra visión en donde instaura su poética:

«Me han preguntádico muchas persónicas  
si peligrósicas para las másicas  
son las canciones agitadóricas  
ay que pregunta más infantilica  
pa' mis adétricos yo commentárica...

Preguntadónicos partidirísticos  
disimuládicos y muy molúdicos  
son peligrósicos más que los vérsicos  
más que las huélguicas y los desfílicos  
bajito cuérdica firman papélicos  
lavan sus manos como piláticos»<sup>5</sup>

De nuevo en su poética el canto como catarsis, en la salida y expresión de la rebeldía, esta vez ante un mundo en evidente proceso de degradación. Poética en la que se convoca a un interlocutor para que comprenda el sentido del canto, en un discurso que invoca a la conversación con el destinatario, mediante recursos tales como vocativo, lo que intensifica las coordenadas entre ambos sujetos:

*«Yo canto «a la chillaneja»  
ay tengo que decir algo  
y no tomo la guitarra  
por conseguir un aplauso.  
Yo canto la diferencia  
que hay de lo cierto a lo falso,  
de lo contrario no canto*

*Les voy a hablar enseguida  
de un caso muy alarmante:  
atención al auditorio  
que va a tragarse el purgante  
ahora que celebramos  
el dieciocho más galante:  
la bandera es un calmante»*

#### Yo canto la diferencia

Finalmente, hay que considerar en su concepción artística, el tono positivo y genérico que asume en relación con valores e intereses de su entorno cultural, y humano. En una dialéctica de un verso que incorpora y revalida el dolor y la alegría, el final de la canción *Gracias a la vida* se constituye en parte esencial de su poética, ya al final de su existencia:

*«Gracias a la vida que me ha]  
dado tanto  
me ha dado la risa y me ha]  
dado el llanto  
así yo distingo dicha de]  
quebranto  
los dos materiales que forman]  
mi canto  
y el canto de ustedes que es el]  
mismo canto y  
el canto de todos que es mi]  
propio canto...»<sup>6</sup>*



#### Silvio Rodríguez (Cuba, 1946)

Iniciamos el acercamiento a la poética de Silvio Rodríguez con sus propias palabras: «Hay muchos cantores en el mundo, hay todo un movimiento de renovación de la canción en el mundo que se le ha dado en llamar Nueva canción. Que no es ni la nueva

ni la vieja, porque la canción siempre ha sido una. Esto que se ha dado en llamar Nueva canción no es más que la vanguardia de la canción actual. La canción hecha por gente que le asume no de una forma mercantil sino de una forma comprometida con sus pueblos y con la belleza, generalmente tiene que ver con lo autóctono de los países, con verdaderos valores artísticos, con la poesía, una elaboración de los textos y la música. La Nueva canción tiene un compromiso con todas esas cosas. La canción rescatada de la prostitución y puesta plenamente al servicio de los seres humanos; la canción como arte verdadero de este tiempo, es decir, un arte comprometido con la fisonomía, las luchas y las esperanzas de este tiempo y también, porque no, con las contradicciones de este tiempo» (en *Revista Bohemia*, 1991)

Su poética aparece enunciada en casi toda su producción de una manera soslayada o directa. Unida al tema del amor o en el símbolo colectivo de la patria enuncia su praxis poética.<sup>7</sup>

Es la canción y elabora siempre teoría sobre este género y su praxis, la encargada de «contar» líricamente las cosas de este tiempo. Es la portadora de la historia por medio de la palabra:

«Mientras tanto  
yo tengo que hablar, cantar y gritar  
la vida, el amor, la guerra, el dolor  
y más tarde guardaré la voz»

Mientras tanto

Es la poética de la ruptura con la producción musical mercantil, en la cual se proponen alternativas en la producción del canto. Y alternativa es su concepción del canto como proceso que se va elaborando con el aporte de sus interlocutores, de su público. Propone una elaboración del texto en donde el destinatario del canto sea copartícipe en la construcción de la canción. Por lo tanto, su poética, además de tener como basamento la historia, es la resultante de un dinamismo creador. Dinamismo que se funda, además, en la instauración o permanencia válida con otros textos (vanguardia, panfleto, música cursi) ya sea para afirmarlos o crear interrogantes ante ellos:

«Compañeros poetas, tomando en cuenta  
los últimos sucesos en la poesía  
quisiera preguntar, me urge  
Qué tipo de adjetivos, se deben usar  
para ser el poema de un barco  
sin que se haga sentimental.

Fuera de la vanguardia o evidente panfleto  
Si debo usar palabras como flota cubana de  
pesca y Playa Girón»

De Días y Flores

El conflicto del cantor entre lo que él pretende y quiere con sus canciones y las peticiones del gran público masivo, y sus posibles concesiones o no. Si el canto debe ser únicamente lúdico o cantar profundamente las cosas de su entorno. Debo partirme en dos se establece esta dualidad, entre las pretensiones de la multitud y la posible evolución creadora del poeta cantor, aun a costa de la posible fama del mismo. Es el problema de la conformación de un nuevo hombre, un nuevo destinatario, que debe situarse en alternativas distintas de la producción dominante de su tiempo y espacio:

«No se crean que es majadería  
que nadie se levante aunque me ría  
hace rato que vengo lidiando con gente  
que dice que yo canto cosas indecentes

(Te quiero, mi amor, no me dejes solo  
no puedo estar sin tí, mira que yo lloro)  
No ven, ya soy decente, me fue fácil  
que el público se agrupe y que me aclame

Que se acerquen los niños los amantes de ritmo  
que se queden sentados los intelectuales  
Debo partirme en dos. Debo partirme en dos  
«Unos dicen que aquí, otros dicen que allá  
y solo quiero decir, solo quiero cantar  
y no importa la suerte que pueda correr una  
canción y no importa que luego suspendan la  
función »

Yo también canté en tonos menores.  
Yo también padecí de esos dolores.  
Yo también parecía cantar como un santo.  
Yo también repetía en millones de cantos  
(Te quiero mi amor, no me dejes solo...)

Y me fui enredando en más asuntos  
Y aparecieron cosas de éste mundo  
Fusil contra fusil la canción de la trova  
y «la era pariendo» se puso de moda...»

Sus constantes declaraciones sobre el canto y su función cognoscitiva de las realidades, coincide con los textos de los cantautores anteriores, sobre todo en las referencias a América y al tono conversacional con el destinatario de sus canciones. Pero a su vez, sus preocupaciones no

solamente incorporan a la tierra y al campesino americano, sino que se agregan otros signos en la palabra del cantor: la problemática urbana, el canto a lo cotidiano, la condición del ambiente, los medios de masas y otros. Canto de legitimación a los cambios sociales necesarios, así como a las condiciones existenciales del «estar aquí» en la encrucijada del dolor, la ternura y la soledad, entre otros tópicos.

**Resumen de Noticias** concreta esta dimensión de su poética, en lo que se prefiere «hablar de cosas imposibles, pues de lo posible se sabe demasiado»:

*«He estado al alcance de todos los bolsillos  
porque no cuesta nada mirarse para adentro  
He estado al alcance de todas las manos  
que han querido tomar mi mano amigamente*

*Pero pobre de mí, no he estado con los presos  
de su propia cabeza acomodada  
No he estado en los que ríen con solo media risa  
los delimitadores de las primaveras*

*No he estado en los archivos ni en las papelerías  
No he estado en los mercados grandes de la  
palabra pero he dicho lo mío a tiempo y sonriente  
no he estado enumerando las manchas en el sol  
pues sé que en una sola mancha cabe el mundo  
He procurado ser un gran mortificador  
Para si mortifico no vayan a acusarme  
Aunque se dice que me sobran enemigos  
Todo el mundo me escucha  
Bien quedo cuando canto*

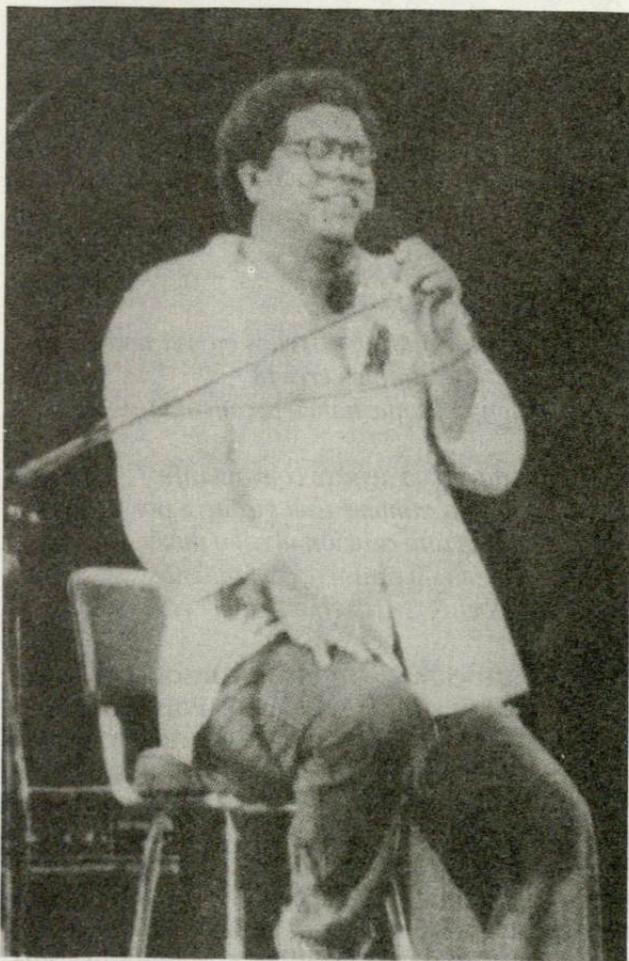
*Yo he preferido hablar de cosas imposibles  
pues de lo posible se sabe demasiado  
He preferido el polvo así sencillamente  
pues la palabra amor aún me suena hueca*

*He preferido un golpe así, de vez en cuando  
porque la inmunidad me carcome los huesos  
agradezco la participación de todos  
los que colaboraron con esta melodía*

*Se debe subrayar la importante tarea  
de los perseguidores de cualquier nacimiento  
Si alguien que me escucha se viera retratado  
sepa que se hace con ese destino*

*Cualquier reclamación que sea sin membrete  
Buenas noches amigos y enemigos».*

Poética de un cantor siempre en conflicto con las condiciones del acto creador. Pero es, precisamente, esta lucha interna la que nutre los sentidos de su canto, en su relación con su público, con su pueblo. Es la poesía como «una arma cargada de futuro» con todas sus consecuencias.<sup>8</sup>



**Pablo Milanés (Cuba)**

Su poética, como su producción total tiene como eje el amor, en su dimensión socializante. El amor a la persona que se tiene, el amor al país donde se vive, el amor al barrio, el amor a las causas justas o a la paz duradera. Pero este amor debe ser siempre lucha, en vínculo directo con la historia y su mejoramiento. La invitación al destinatario, de acuerdo con su poética, es a vivir, con amor, como sinónimo de liberación de ataduras; de esperanza en un futuro digno de compromiso social:

*La vida no vale nada  
sino es para perecer  
porque otros puedan tener  
lo que uno disfrute y ama*

*La vida no vale nada  
cuando otros se están matando  
y yo sigo aquí cantando  
cual si no pasara nada*

### La vida no vale nada

En otros textos esboza algunos términos de su concepción poética. En un canto de defensa a la figura del «Che Guevara», reconoce la esencia del hecho poético en la condición humana intensa, movida en la lucha por alcanzar un ideal: **Si el poeta eres tú:**

*«Si el poeta eres tu  
como dijo el poeta  
el que ha tumbado estrellas en mil noches  
de lluvias coloridas eres tú  
que tengo yo que hablarte comandante...»*

*Que puedo yo dejarte comandante  
que no sea cambiar una guitarra por tu suerte  
o negarle una canción al sol o morir sin amor  
que puedo yo cantarte comandante  
Si el poeta eres tú, como dijo el poeta»*

Su canción clave en la consolidación de una poética es sin lugar a dudas **Pobre del cantor**. En este texto se compadece del cantor que no asume su compromiso serio con los intereses del pueblo. Es la crítica al «poeta débil» en oposición al «cantor comprometido» en el decir de Milanés. Es una increpación al oficio del cantor verdadero que no debe buscar el lado fácil de su condición, ni hacer concesiones. Es el canto como entrega. Es una poética con militancia, con responsabilidad histórica la que propone explícitamente Milanés.

*«Pobre del cantor de nuestros días  
que no arriesgue su cuerda  
por no arriesgar su vida,  
pobre del cantor que nunca sepa  
que fuimos semilla  
y hoy somos esta vida*

*Porque el cantor que un día la historia  
lo borre sin la gloria  
de haber tocado espinas*

*pobre del cantor que fue marcado  
para sufrir un poco  
y hoy está derrotado*

*Pobre del cantor que sus informes  
le borren hasta el nombre  
con copias asesinas,  
pobre del cantor que no se alce  
y siga adelante con más canto y más vida*

*Pobre del cantor que no halle el modo  
de tener bien seguro  
su proceder con todos,  
pobre del cantor que se imponga  
con su canción de gloria  
con embarres y lodo»*

Un canto con los pobres, con lo primitivo del pueblo es lo que hará que la voz del cantor sea una voz nueva, un canto nuevo; es el decir poético de **Víctor Jara** (Chile):

*«Yo no canto por cantar  
ni por tener buena voz  
canto porque la guitarra  
tiene sentido y razón»*

*no las lisonjas fugaces  
ni las formas extranjeras  
sin el canto de una alondra  
hasta el fondo de la tierra»*

### Canto

Poética que se equipara con la categoría de rusticidad, cercana al sentir del campesino. Inicio y final de cuanto existe, de acuerdo con Víctor Jara, el canto debe ser libre en su configuración de los «demás», en su interés por desentrañar las raíces e intereses del pueblo:

*«Sigamos cantando juntos  
a toda la humanidad  
que el canto es una paloma  
que vuela para encontrar,  
estalla y abre sus alas  
para volar y volar»*

### Canto libre

Pero también el canto sale mal, cuando hay que cantar «espanto como el que vivo/del verti

entre tanto y tanto momento del infinito/en que el silencio y el grito son las metas de este canto» (**Ay canto que mal me sales**)

La configuración de un canto libre. También la asume **Daniel Viglietti** (Uruguay), quien equipara la canción en similitud con el acto creador de vivir, del hombre y su contorno, el recinto doméstico y el país, el texto y el contexto.

*«Yo les quiero cantar  
un canto libre  
pájaro que sube  
de mi pecho*

*canto de libertad  
pueblo de voces  
aire desatado*

*Tiempo de echar a andar  
y de encontrarnos  
sangre liberada»*

#### Canto libre

Dice el propio Viglietti: «El canto es un pájaro inquieto, libre a veces violento, puede aprisionarse o herírsele, pero nadie puede detener el canto de todos ellos. No se trata de canciones de protestas, se trata de pájaros que vuelan cerca, miran, comentan y anuncian la liberación».<sup>9</sup>

En similitud semántica con los dos autores anteriores, se sitúa **Isabel Parra**, añadiendo a la poética por la liberación, la dimensión del exilio obligado y el papel de conciencia histórica que debe tener el canto ante ello:

*«Hemos llegado porque ha sido  
ancho el camino del cantor  
cuando es el pueblo la campana  
que le estremece el corazón*

*Hemos dejado en cada oído  
un canto libre y una historia  
que se recuerde en todo tiempo  
que no se apague en la memoria».*

**Si hemos perdido la esperanza**

El argentino **Horacio Guaraní** en un texto precursor sobre el papel del canto, **Si se calla el cantor**, defiende también la libertad representado en la figura del cantor, quien es considerado como «vox populi» o baluarte de causas olvidadas o prohibidas. Callar el cantor es matar la palabra, es silenciar la voz de los «*humildes gorriones de los diarios*», «*el salario justo de los obreros en el puerto*», es la «*muerte de la esperanza, la luz y la alegría*». El oficio del cantor asume en este cantautor dimensiones de sujeto colectivo. El hablante habla por los demás, en un tono elegíaco por excelencia. Los poetas populares como portadores de una visión de mundo que los expresa y en donde se asume la libertad como paradigma vital:

*«Si se calla el cantor calla la vida  
Porque la vida misma es todo un canto...  
Si se calla el cantor muere la rosa  
De que sirve la rosa sin el canto  
Debe el canto ser luz sobre los campos  
iluminando siempre a los de abajo...  
Que mil guitarras desangren en la noche  
una inmortal canción al infinito»*

La génesis del canto, con el desarrollo y la consolidación de la identidad continental, constituyen una parte importante de la poética de la argentina **Eladia Blazquez**. En su decir poético se da una analogía entre el desarrollo del tango como melodía y las condiciones de Buenos Aires en su proceso de formación como ciudad, en sus gentes, en sus muros y en su mestizaje:

*«Así nació de una amalgama  
que después la conformó  
mezcla del gaucho y de la gente que llegó  
con la añoranza de otros sonos...  
Así nació por el deseo de su propia identidad  
amasizado con el barro y la humedad  
de un arrabal de luna y fango»*

**La voz de Buenos Aires**

También la ciudad, con sus contradicciones inevitables es el material que nutre de imágenes al cantor, en el argentino **Piero**:

*«Aprendí a crecer por la ciudad vacía  
buscándome el pan de cada día  
el mundo me dolía por dentro*

*viajaba la noche hasta el silencio  
inquieto y tristón de las orillas  
acuné el bandoneón en mis rodillas  
y así seguía, y así seguía»*

**Y todos los días**

El cantor como trabajador de la cultura, sin pretensiones de forma o gloria y perteneciente al mundo de lo cotidiano, aunque hacedor de imágenes hermosas, es la postura del también argentino **A. Morelli** en su «cantor de oficio»:

*«Mi oficio de cantor es el oficio  
de los que tienen guitarra en el alma  
yo tengo mi taller en las estrellas  
y mi única herramienta es la garganta...  
yo puedo revivir algo ya muerto  
con sólo entonar una canción...»*

*El cantor es un hombre más  
que anda transitando las calles y los días  
sufriendo el sufrimiento de su pueblo  
y latiendo también con su alegría»*

Por su parte, **Gabino Palomares** (México) establece una poética de interrogantes semánticas acerca de la palabra constituida en voz y en vehículo de expresión oral. La garganta como portadora de diversos sentimientos, a veces crueles, a veces positivos. La coexistencia de estos dos sentires tiene como paliativo la presencia de la mujer con sus derechos y la realización del amor. Siempre habrá canción en su retórica, mientras permanezcan causas que merezcan ser cantadas. El hablante lírico, de nuevo, como depositario de la memoria común:

*«Voz de mujer se oye en la casa  
dura faena cotidiana  
canción objeto de la alcoba  
y triste sombra de la escoba*

*Pero esta voz pide su sitio  
y su canción aún sin permiso  
le quita sombras al destino  
levanta el vuelo con un grito»*

**Quién tiene la voz** <sup>10</sup>

La canción a pesar de todo permanece, a pesar de los golpes el sueño y la defensa por la alegría y la paz valen la pena. En un canto optimista, ante posibles y circunstanciadas derrotas,

**Víctor Heredia** (Argentina) da noticia del sentido de su canto. Concretamente alude al caso de los desaparecidos y de la tortura en la época de la dictadura del 70 en su país. La canción como testigo del acontecer histórico y como expresión de solidaridad y esperanza:

*«Todavía cantamos, todavía pedimos  
todavía soñamos, todavía esperamos  
a pesar de los golpes que asestó a nuestra vida  
el ingenio del odio desterrando al olvido  
a nuestros seres queridos  
todavía cantamos, todavía pedimos, todavía  
soñamos  
todavía esperamos que nos digan adonde,  
han escondido las flores  
que aromaron las calles persiguiendo un  
destino  
¿dónde, dónde se han ido?»*

**Todavía cantamos**

*«Dame una nueva ilusión, la luz de un volcán  
la rueda de la esperanza  
que esta tierra sea posible por sus viejas  
cicatrices  
por sus tristes mutilados, los que han muerto  
destrozados  
los que nombro enamorado, los que llorol  
derrumbado,  
los que canto desangrado, los que van siempre al  
mi lado  
por su sueño desvelado, los que han dado su  
costado,  
para las desamparados, victoriosos torturados,  
pero nunca derrotados, el futuro está en mis  
manos,  
y en mi amor apasionado,  
el futuro está en mis manos y en mi amor»*

**Canción posible** <sup>11</sup>

En el camino de un respeto por la tradición popular costarricense, **Guadalupe Urbina**, concibe su cantar como la continuación de un proceso gestado por sus predecesores, los troveros anónimos del pueblo. Dice «Creo que dar a conocer el folclor, educar al pueblo y comprometerlo para que ame y respete su tierra es un aporte imprescindible». Pero más que recopiladora folclorista, se define, ella misma, como «cantora popular» y su oficio como tal se encamina a valorar las raíces y sentir de su pueblo natal: Guanacaste, en una cosmovisión válida para condiciones generales del continente:

«Yo vengo desde muy lejos  
con una canción al hombro  
yo la recogí del pueblo  
porque del pueblo yo vengo.

Es decir las mariposas  
que pintan de luz el canto  
yo las recogí del patio  
sembrado de marañones.

Por los huecos del vestido  
se me colaron los rayos  
del sol y del viejo río  
por eso es de agua mi pena, un arcoiris sombrío  
que recuerda cada viento, cada pez y cada sueño  
que levanta el pueblo mío.

Y es cierto que de colores  
el sol y la luna llena  
he pintado la tristeza  
y las luchas que me aguardan.

Porque yo aprendí del pueblo  
que para atrás no regreso  
tengo en alto puño y pecho  
porque del pueblo yo vengo».

Y vengo desde muy lejos <sup>12</sup>

Un tono básicamente plasmado en imágenes cotidianas en torno al sentido del canto es el que encontramos en los cantautores también costarricenses **Juan Carlos Ureña** y **Luis Angel Castro**. Canto como sinónimo de enunciación de lo que acontece en el diario vivir. Vehículo de expresión de las cosas más simples pero a la vez las más significativas en el decir del cantor:

«Hoy me levanté temprano  
apagué la luz y recogí la luz  
le robé una flor al sueño  
para darle al viento  
un jardín azul  
y salí con la mañana  
a brindarle al día  
una canción de paz»

El día de siempre,  
J. Carlos Ureña

«Amando los amaneceres  
las tardes enteras en los parques  
mirando pasar a la gente...

Aún me miro en el espejo  
de mis sueños  
mientras canto con el viento  
siempre soñando  
siempre sonriendo»

Autoretrato II,  
Luis Angel Castro

**Alejandro Lerner** (Argentina) plantea el derecho del artista a decir lo que cree auténticamente, en el mundo lleno de contradicciones en que se encuentra inmerso el artista. Texto sobre la carrera del cantor como profesional de la música popular y como testigo coherente de su acontecer histórico. Camino difícil pero posible en la manifestación de darlo todo en esa tarea de oxigenar cuanto se siente:

«Que difícil se me hace mantenerme con coraje  
lejos de la transa y la prostitución  
Defender mi ideología, buena o mala, pero mía  
tan humana como la contradicción».

Todo a pulmón

La dificultad de ingresar en los circuitos artísticos, a los cantores alternativos, sin hacer concesiones lo expresa **José Tcherkaski** (Argentina) en «Los patitos feos».

«Crecimos inventando historias al revés  
rompiendo la muñeca para saber que es  
o robando monedas en mesas de café  
Fuimos los patitos feos, pobre casualidad  
Nacimos diferentes a todos los demás...

Bailamos con los Beatles, cantamos «Yesterday»  
Aprendimos un oficio para poder comer  
De profesión artistas de sótanos concert  
Un piano con diez sillas, muy poco que ofrecer.  
Una canción tristonía, o alegre al empezar.  
Cantabamos asuntos de nuestra realidad  
Vestuarios muy baratos, de poca calidad  
«Corrientes» eran sus sueños, quien iba a imaginar  
que los patitos feos podíamos llegar  
a grandes escenarios, letreros de neón  
y un empresario llanto, pidiéndonos perdón...

Los patitos lindos se fueron a bañar  
y los más chiquiticos nos quisimos quedar

los patos más grandes nos quisieron pegar  
y por distintos por necesidad  
nos hicimos aves, para poder volar»

### María Elena Walsh (Argentina, 1930)

habla de sus orígenes artísticos en el siguiente enunciado «Soy hija de Jeanette Mac Donald, y Nelson Eddy, de Fred Astaire y Ginger Rogers. Ellos me llevaron de la mano, una manita de blanco enguantada, por calles, montes y praderas, por bosques de sonoros árboles de terciopelo y tiesos pajarillos de cartulina. No había escuela, ni soledad, ni regaños. Levitábamos cantando, bailando, recogiendo fresas o copos de nieve, siempre felices, con sonrisas de «strass». Zapateábamos por escalinetas de mármol jamás profanadas por la realidad»

Escribe pocos textos directos sobre su poética pero en su enorme producción, subyace implícitamente una reflexión sobre el quehacer artístico. Es un canto intimista por excelencia, con imágenes en juego, en donde prevalece lo lúdico y el humor como ingredientes de su crítica visión de mundo. Los títulos de su discografía remiten a la relación texto-contexto inevitablemente: *Canciones para mirar*, *El país de no me acuerdo*, *Juguemos en el mundo*, por citar algunos ejemplos.<sup>13</sup>

Dos canciones que si expresan explícitamente el oficio del cantor son *El juglar* y *el Vals del diccionario*. Textos a los que reconoce el matiz trovaderesco que posee la canción popular, como parte de la tradición y como dador de noticias sobre el acontecer humano. El canto bajo el tópico tradicional y simbólico del ruiseñor y la valoración de la palabra que nos introduce a un mundo maravilloso desde la niñez en términos de asombro y conocimiento:

«Yo canto lo que sucede  
y lo que no puede ser  
hazañas de por ahora  
leyendas de por ayer.  
Yo soy aprendiz de río  
voz de entonces a después  
a mi antigua primavera  
ya me vuelvo, ya me voy  
He cantado para siempre  
la esperanza me mandó.  
Quien me busque por el tiempo  
me hallaré en el ruiseñor»

El juglar

«Tantas cosas ya se han ido  
por el cielo del olvido  
pero tu sigues siempre a mi lado  
Pequeño Larousse Ilustrado.  
Cuántas veces me abriste la puerta  
para ir a jugar  
en voz baja a una isla desierta  
por una mar dibujado en el mar...»

Tú me ayudas con buenos consejos  
a hacer versos por casualidad  
y me asombros igual que el espejo  
con la fábula de la verdad»

Vals del Diccionario

Por último, *Fito Paez* y *Charlie García* (Argentina) representan, entre muchos otros, dos exponentes del rock en español en América Latina. Charlie García configura su poética inicial como integrante del dúo «Sui géneris» bajo un tono de desencanto existencial, en la presencia del creador como un antihéroe ante los esquemas sociales establecidos, pero capaz de amar y sentir, como hombre y poeta:

«Quizás porque no soy un buen poeta  
puedo pedirte que te quedes quieta  
hasta que yo termine estas palabras...  
Quizás porque no soy de la nobleza  
puedo nombrarte mi reina y princesa...  
Quizás porque ni soy nada de eso  
es que estás aquí en mi lecho»

Quizás porque

En *Cuando ya me empiece a quedar solo* se presenta al yo lírico en un conjunto de imágenes que desnudan el futuro del artista en su final. Desde una doble perspectiva temporal, al futuro se invoca bajo la imagen profunda de la soledad, a pesar de la posible fama. Futuro cuya compañía sería «un televisor inútil/la radio a todo volumen/ un cigarrillo en la boca». Sin embargo, este desencanto se nutre, a su vez, del recuerdo nostálgico por un pasado, que valió la pena vivirlo: «una flor cuidando mi pasado/ y un rumor de voces que me gritan/ y un millón de manos que me aplauden/ y el fantasma tuyo, sobre todo/ cuando ya me empiece a quedar solo».

*Inconsciente colectivo* es la metáfora que designa ese verdadero yo que las sociedades expresan culturalmente bajo diversos productos, entre ellos el grafiti, de manera oculta pero

esencial. Vendría a ser lo indecible del sistema. El cantor se suma a esta dimensión del inconsciente colectivo, para reproducir el sentimiento de esas millones de voces buscando un espacio para expresar las grandes contradicciones humanas. Canto como defensa de la libertad, de la válida locura que llevamos todos un poco, al querer romper silencios y cambiar los códigos establecidos. Es necesario, por lo tanto, cantar una vez más:

«Nace una flor  
 Todos los días sale el sol  
 De vez en cuando escuchás aquella voz  
 Como de pan, gustosa de cantar  
 En los aleros de la mente  
 Con las chicharras  
 Pero a la vez existe un transformador  
 Que te consume lo mejor que tenés  
 Te tira atrás, te pide más y más  
 Y llega un punto en que no querés.

Mama la libertad  
 Siempre la llevarás  
 dentro del corazón  
 Te pueden corromper  
 Te pueden olvidar  
 Pero ella siempre está.

Ayer soñé con los hambrientos  
 Los locos, los que se fueron  
 Los que están en prisión  
 Hoy desperté cantando esta canción  
 Que ya fue escrita hace tiempo atrás

Y es necesario cantar  
 de nuevo una vez más»

«Saquemos inteligencia, la hacemos canción» cantará Fito Paez en uno de los versos de **Actuar para vivir** para plantear la dialéctica entre el ser y el parecer en que se mueve el artista diariamente en su acto ante los demás ¿será actuar, con todas sus implicaciones, necesario para vivir?». Más allá del aplauso, la forma que queda, qué palabras se enunciaron, qué sentidos se administraron en la complacencia al gusto colectivo. Es de nuevo la preocupación sobre el posible «yo» del artista en carne y hueso, sus angustias y anhelos y su relación con el público:

«Toda esa magia escondida  
 la de los altos telones  
 no es nada más que un anhelo de dos  
 la gente, el actor, las ganas de verse ahí.  
 Se escucha el último aplauso  
 se fueron todas las luces  
 quedaron solo fantasmas  
 de ayer, sin nombre ni voz  
 mañana quizás esté el mío»

Una poética que toca otros matices es la que aparece en **yo vengo a ofrecer mi corazón**. La imagen del corazón, de su sentir en equivalencia semántica con su posibilidad del canto como instrumento para salvaguardar el futuro y reafirmar la solidaridad ante la desesperanza, el cambio ante la injusticia, y la esperanza ante el olvido. Una vez más la poética continental adquiere el tono del poeta como depositario de la memoria social.

«Quién dijo que todo está perdido  
 yo vengo a ofrecer mi corazón...  
 como un documento inalterable...  
 cuando los satélites no alcancen...  
 y hablo de países, y de esperanzas  
 hablo por la vida, hablo por la nada  
 hablo de cambiar esta nuestra casa  
 de cambiarla por cambiar no más»

## NOTAS

- (1) Atahualpa, Yupanqui. **Coplas del payador perseguido**  
 Coincide, además, con Martín Fierro deliberadamente en el tono de persecución hacia el gaucho, el campesino. Asimismo, ideológicamente como puede leerse a luz del siglo XX, el choque entre la civilización urbana y la cultura popular del campo. Las estructuras de poder que se anunciaban a inicio del siglo, la repartición de la tierra y las inversiones extranjeras. De ahí el fuerte tono de denuncia y la posibilidad de un canto a la liberación del hombre americano.
- (2) Citado por Luna, Félix. **Atahualpa Yupanqui**. (serie Los Juglares, Ediciones Jucar: Madrid. 1974.

- (3) 1. Patricio, Manns. **Violeta Parra**. Ed. Jucar: Madrid. 1978.  
 2. Bernardo, Subercauseaux. «Hay que saber como tratar a las violetas» en **Revista Cambio** Nº. 2, enero-marzo, 1976  
 3. Alfonso, Alcalde. **Toda Violeta Parra** Ediciones de la Flor: Argentina. 1974 .

- (4) Dos retratos que hablan de Violeta Parra, son los de sus biógrafos y amigos personales Patricio Manns y Alfonso Alcalde:

1. «Cuando se suicidió, disparándose un balazo el 7 de febrero de 1967, estaba sola y desesperada como era más o menos su costumbre y parte de su oficio humano. No es que cultivara la incomprensión, pero era bastante hosca por naturaleza y odiaba sin piedad a los imbéciles. Ella misma confesó una vez que era una de las mujeres más feas del mundo, lo que era cierto y también una mentira. Porque cuando iba cantando, cuando se le escuchaba, nacía otra mujer cuya hermosura iba creciendo como una tempestad incontenible». (Alcalde)

2. «Un friso histórico, político, religioso, social, antropológico, folclórico, filológico y estético de proposiciones poco usuales. Eso es lo que Violeta Parra despliega a lo largo de su carrera de artista en su Chile. Recogiendo la tradición de la poesía y la música popular de su pueblo, Violeta Parra se inscribe entre los grandes personajes de América como aquel que supo plasmar las contradicciones y luchas de un continente en una búsqueda secular de su libertad y su idiosincracia aplastada». (Manns)

- (5) Este recurso de diminutivo en el habla popular, aparece en composiciones recopiladas, por quien suscribe, en Ciruelas de Alajuela y que se cantaron en Costa Rica por el 1900:

«Ciertas coléricas  
 se encienden rápidas  
 a juego al público  
 que ni un volcán  
 y el más arsénico  
 de espiras al aire  
 al ver tranquila  
 tu divina faz...

Es escudra sílfida  
 estos versos cláuticos

que poco son  
 ni son felicitos  
 ni son científicos  
 son advertidos  
 por la razón»

#### De Cantado por Gabriela Chavarría Quesada

- (6) Asimismo, incorpora en su poética una especial concepción religiosa de raíces populares, en la cual se sintetizan ficciones míticas producto de las cosmogonías de su pueblo:

«Cristo cuando vino al nuestro  
 vino a desposar con su iglesia;  
 bajaron santos y santas  
 a hacer una buena fiesta  
 a hacer una buena fiesta:

Santa Filomena hizo ricos pollos,  
 arinó Santa Juana una pastelera»...

#### Los santos borrachos

«Ya se va para los cielos  
 ese querido angelito  
 a rezar por sus abuelos  
 por sus padres y hermanitos  
 cuando se muere la carne  
 el alma busca sitio  
 adentro de una amapola  
 o dentro de un pajarito...

#### Rin del angelito

- (7) Víctor Casaus y Luis Rogelio Noguera conversan con Silvio sobre su concepción del canto, aportando interesantes y acertados juicios sobre su creación artística (op. cit. p. 45-47):

#### ¿Cantar por cantar?

La canción de Silvio, como él mismo ha confesado alguna vez, se hace siempre sufrido; pero se ha hecho también reflexionado. Probablemente se trate de una reflexión paralela al acto de la creación misma, como su complemento o su punto de apoyo para el próximo paso —o el próximo salto—, porque los textos que reunimos hoy aquí tienen y mantienen una frescura que difícilmente pueda alcanzarse por otra vía que no sea la de la imaginación. Pero la utilidad de

la canción; la ética de su autor; los compromisos de éste con su público y con su tiempo; el sentido constante de lucha que todo ello significa y el fustigamiento restallante y audaz de diversas aberraciones de la conducta social y humana — todo eso que está en sus canciones— sólo puede ser producto de la reflexión y de la mezcla de tres ingredientes altamente explosivos —y mucho más altamente explosivos aún en su combinación—: la conciencia, el compromiso y la imaginación.

La canción de Silvio ha sido consciente en más de un sentido: consciente de su propia necesidad (como acto creador humano) y consciente de su utilidad. ¿Qué le ha pedido este trovador a la canción durante estos años —a la suya y a la ajena?

Que se ponga en contacto directo con su realidad, que se comunique con los básicos intereses del hombre. Solamente esto permite establecer una ayuda recíproca entre el hombre y la canción. En ello reside, para mí, la eficacia fundamental de un canto. Componer por componer, cantar por cantar, son cosas que nunca he entendido.

Como se ve, esa conciencia de la utilidad de la canción se basa en un principio ético general: el de su autenticidad como expresión artística, como parte del diálogo con su destinatario. Y también, por tanto, en la autenticidad de su autor, comprometido a la vez con la verdad y con la audacia:

*Voy a cantarle al porvenir  
y como es el porvenir,  
voy a decirle la verdad sin vacilar*

Cronista consciente, Silvio ha declarado muchas veces en sus canciones el alcance y la necesidad de ejercer sus responsabilidades:

*Hicimos cosas sin parar,  
pues la palabra hay que ganar  
para opinar de todo bien o criticar*

No es casual que la canción que hemos citado se titule *Voy a cantarle al porvenir*. El trabajo artístico y cultural de Silvio en su conjunto se ha basado esencialmente en mantener su actitud invariable de «cronista de su tiempo y agitador de la causa del futuro».

Futuro que sólo es posible construir desde y sobre las bases de las luchas del presente. Silvio lo ha

prefigurado poéticamente en sus canciones y ha puesto al mismo tiempo su poesía al servicio del proceso común de acelerar su llegada. En este proceso la canción —como todas las manifestaciones de la imaginación y la capacidad de creación del hombre en la Revolución—

*...puede ser útil cuando, entre otros papeles, cumple una función crítica. Y no es porque se enfrente a la realidad críticamente, sino porque la asume (...) Supongo que la eficacia de la crítica debe ir paralela a la profundización en la temática y a lo esclarecido de los conceptos (...). Es prácticamente imposible proyectarse revolucionariamente sin que esto implique una crítica, porque cada tarea por hacer significa una deficiencia por superar, un paso que avanzar.*

Esto que el trovador definió tan claramente en la entrevista de 1975 que acabamos de citar, también ha sido dicho —con esa otra claridad de la poesía— en muchos de los textos que reúne este libro.

A veces, profundizando su dimensión ética que llega a lindar con la angustia:

*Nuestra vida es tan alta, tan alta  
que para tocarla casi hay que morir,  
para luego vivir.*

#### Oda de mi generación

*los que mañana no serán ya ni raíces.*

**Viven muy felices**

*Pero, pero de mí, no he estado con los presos  
de su propia cabeza acomodada,  
no he estado en los que ríen con sólo media risa,  
los delimitadores de las primaveras.*

#### Resumen de noticias

Y siempre con la única posición válida y posible en estos casos: la del que asume su realidad —como él mismo ha dicho— con toda la rabia y el amor del que la siente cosa suya y del que se sabe parte de ella. Eso que aquí, para explicarlo, me ha costado casi un retruécano y que el trovador ha dicho con las palabras de todos los días. Así:

*He procurado ser un gran mortificado  
para, si mortifico, no vayan a acusarme*

#### Resumen de noticias

¿Cuántas veces al día merecemos la muerte?

¿Cuántas veces al día?

Otras veces, nombrando y calificando los males y vicios a los que combate:

Con el oportunismo tengo un duelo,  
con las cabezas como hierro viejo...

Yo te invito a caminar conmigo

... los que repiten la lección como aprendices,  
los que no buscan más allá de sus narices (...)  
... los que no arriesgan su canción con lo que dicen.

- (8) Para una mejor comprensión sobre su poética, confróntese los siguientes textos, asuntos que planteamos como pendiente, dado lo extenso de su producción y lo genérico de este trabajo:

Historia de las sillas  
Verbos en juego  
Te doy una canción  
Voy a cantarle al porvenir  
Que levante lo mano la guitarra  
La canción de la trova  
Testamento  
Canto arena causas y azares  
Esta canción  
Que duraba de ser para el poeta  
Canción de harapos

Son desonfrados  
La maza  
El necio  
Tu fantasma  
Oda a mi generación  
Solo el amor  
Hoy mi deber

- (9) CF. Daniel Viglietti por Mario Benedetti. Colección Los Juglares. Ediciones Jucar: Madrid. 1978 p. 57
- (10) Dice Gabino Palomares en una entrevista realizada en Costa Rica por la Revista **Aportes**, en agosto de 1988. «Empiezo a cuestionarme que tanto quiero cantar para ser famoso, y que tanto quiero

cantar porque es necesario cantar. Aprendí el oficio de juglar, de trovador, el oficio de ir montando el caballo, de mercado en mercado, llevando las noticias cantadas, elevando las historias del pueblo en una forma muy natural, muy de la gente».

- (11) A raíz de esta canción Mercedes Sosa en una visita a Costa Rica dijo lo siguiente: «Nosotros tenemos que proteger la cultura de nuestro continente, en América Latina estamos más alejados de lo que creemos, nos han alejado musicalmente. Los artistas tenemos que reunirnos más que nadie porque no hay empresarios que quieran llevar nuestra música. Mercedes Sosa jamás se escucha en la radio argentina, ni siquiera se escucha a Charlie García. Yo les voy a decir sinceramente por una parte afortunadamente siempre vamos a ser marginales ante este tipo de espacios».

(Revista **Aportes**. Dic. 1988)

- (12) Dos trabajos sobre la cantautora costarricense Guadalupe Urbina son:
1. «Guadalupe Urbina y el volcán de su canción» en Revista **Herencia**. Volúmen II, Nº 1, 1990. pp. 76-80, por María Lourdes Cortés.
  2. «Quien sabe de donde viene, sabe donde va» en Revista **Aportes**, Nº 48, setiembre 1988, pp. 19-21, por William Vargas Mora.
- (13) María Elena Walsh por Alicia Dujovine. Colección Los Juglares. Ediciones Jucar: Madrid. 1979, p. 7

## BIBLIOGRAFIA

- Alcalde, Alfonso. **Toda Violeta Parra**. Ediciones La Flor: Buenos Aires. 1974.
- Benedetti, Mario. **Daniel Viglietti**. Ediciones Jucar: Madrid. 1987.
- Casaus, Víctor Silvio. **Que levante la mano la guitarra**. Editorial Letras cubanas: La Habana 1987.
- Cortés, María Lourdes. **Guadalupe Urbina y el volcán de su canción**. Revista **Herencia**. Volúmen II Nº 1. 1990.

Dujovine, Alicia. **María Elena Walsh**. Ediciones Jucar:  
Madrid. 1979.

Luna, Félix. **Atahualpa Yupanqui**. Ediciones Jucar:  
Madrid. 1974.

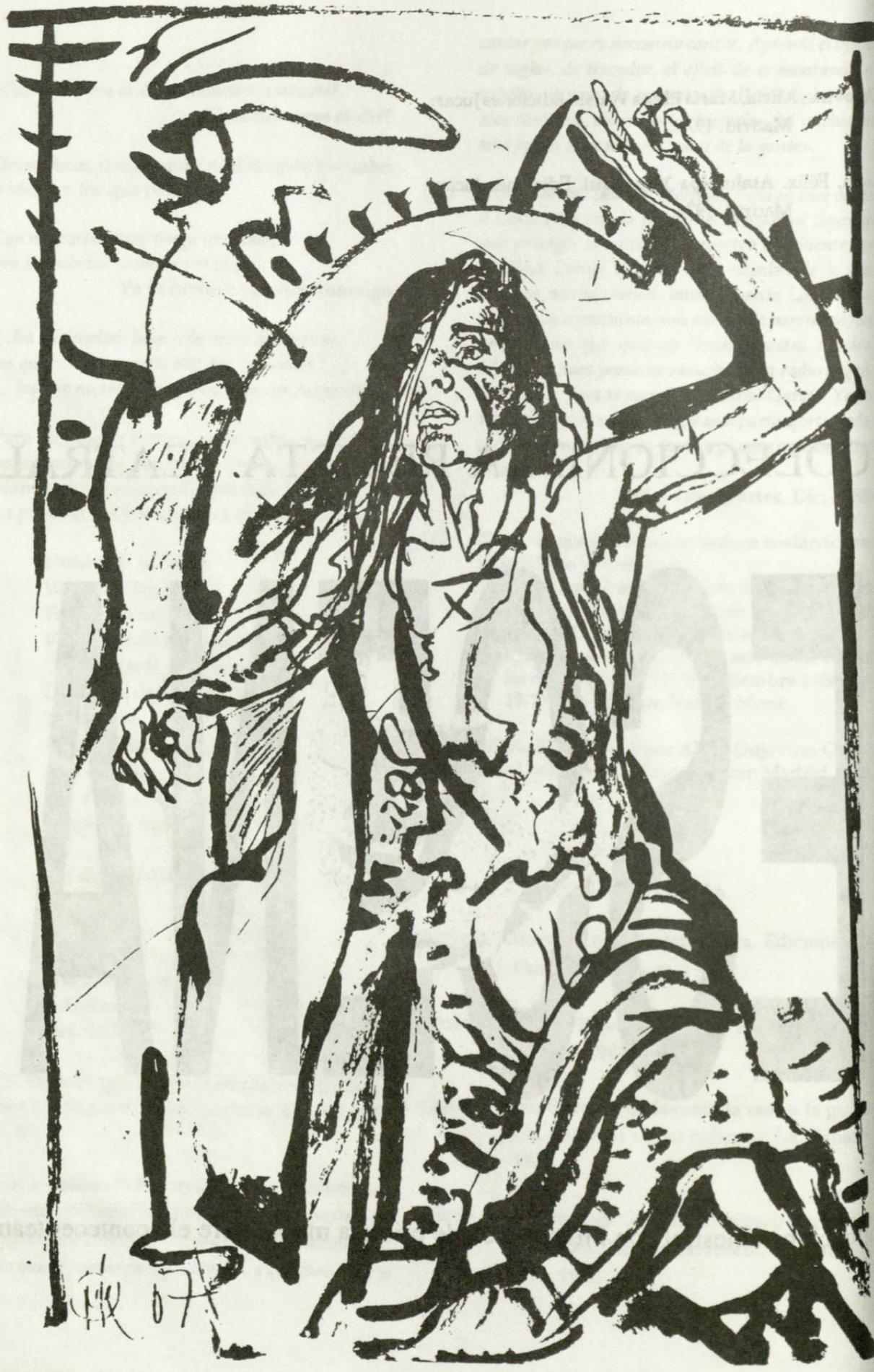
COLECCIONE LA REVISTA TEATRAL

# ESCENA



Publicación semestral con información de primera mano sobre el acontecer teatral

**ESCENA**



CH 07