

Latinoamérica: historia, poesía y canción

DÁMARIS VÁSQUEZ SUÁREZ.

USB

*Cantamos porque llacore sobre el surco
y somos militantes de la vida
y porque no podemos ni queremos
dejar que la oxoión se haga oxoiza.*

Mario Benedetti

AL RITMO DE LA HISTORIA

Música y poesía se han vinculado a través del tiempo en una mágica y primitiva relación que se traslada a épocas remotas. En la antigua Grecia la poesía surgió íntimamente unida a la danza, al canto y a ritos del pueblo griego. La poesía era de emociones colectivas, cantada y acompañada con instrumentos como la flauta y la lira de donde toma el nombre de lírica. EL medioevo español fue época de poesía cantada. El mester de clerecía y el mester de juglaría difundieron la creación literaria culterana y popular a través del canto y acompañadas de un laúd o flauta dulce. En América, los nahuatl identificaban la poesía como palabra hecha "flor y canto".

El devenir histórico latinoamericano ha generado diversas manifestaciones artísticas de dimensión popular. En épocas recientes, a partir de los años cuarenta, historia, música y poesía estrecharon su relación cuando comenzó a gestarse en el continente un movimien-

to musical que más tarde se convino en llamar La Nueva Canción Latinoamericana. Surgió como consecuencia de la agudización de los conflictos en toda América Latina y del Caribe y como resultado del despertar político de los pueblos del continente y, más tarde, cobró fuerza por contraste con la presencia avasallante de la música foránea, la cual con todos los medios tecnológicos a su servicio, reducía a un mínimo margen la proyección de la canción popular.

Fue un movimiento homogéneo, pues nació de un interés común por la tradición folclórica. En diversos países de Latinoamérica, en especial en el sur, se venía dando una inquietud por la recopilación, investigacional y difusión de los valores autóctonos culturales. En Argentina se destacó la figura de Atahualpa Yupanqui; en Chile, Violeta Parra; en Uruguay, Aníbal Sampayo y en Cuba, Carlos Puebla, quienes retomaron lo folclórico para resemantizarlo y proyectarlo hacia una dimensión diferente. Poco a poco este género fue cambiando hacia formas más libres, conservando el apego a la tierra en los ritmos tradicionales y en muchos casos, sobre todo al principio, musicalizando poemas de autores latinoamericanos como Pablo Neruda, César Vallejo, Gabriela Mistral, Nicolás Guillén, Mario Benedetti, entre otros, hasta llegar a la decisión de componer e interpretar canciones propias. No obstante que los textos de las canciones se vincularon con el contexto de cada país, porque sus culturas entrañaban naturalezas distintas en cuanto a costumbres, variantes lingüísticas y situaciones económicas, el fenómeno puede considerarse como un movimiento coherente, que nació al mismo tiempo en diversos lugares de América y con objetivos comunes de alcance continental.

Esta nueva forma de canto llevaba consigo una sustentación ideológica. En Cuba, el triunfo de la Revolución afianzó la presencia de La Nueva Canción Latinoamericana con la consolidación de la Nueva Trova, movimiento que arrancó a finales de la década de los sesenta y cuyo rasgo distintivo fue colocar en primer plano la relación entre historia, poesía y canción. Los neotrovadores, entre quienes se destaca la presencia de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, le exigen al texto valor poético. La Nueva Trova produjo un nuevo texto

porque la Revolución creó el contexto apropiado formando, con el impulso masivo de la educación y la cultura, los receptores de este tipo de música y, por otra parte, porque se les permitió a los artistas desarrollar plenamente las potencialidades creadoras y se les ofreció, además, la posibilidad de liberar su creación de toda sujeción mercantil. Este tipo de canción fue la expresión de inquietudes e intereses de nuevas generaciones por proclamar el derecho a la libertad de la creación artística a través del rescate de los valores propios.

A medida que se desarrolló el proceso de transformaciones revolucionarias se estrecharon los vínculos entre los pueblos del continente para combatir las posiciones enemigas. Así, el canto se hizo instrumento de difusión de una ideología que intentaba desplazar a otra. Esta canción también conocida como "canción de protesta" se propuso la concientización del oyente a partir de una base melódica, reivindicó y apoyó la lucha del tercer mundo contra el imperialismo norteamericano pregonó y alentó la resistencia de los pueblos contra las dictaduras, celebró las victorias, cantó a los héroes y, en general, se puso al servicio del oprimido.

En algunos países como Chile, el fenómeno se fortaleció gracias a que allí estaba un movimiento de liberación nacional con convicciones revolucionarias. En Venezuela, cantantes como el trágicamente fallecido, Alí Primera, Gloria Martín y Soledad Bravo, en su primer momento, recibieron el apoyo de los partidos de la izquierda. En Uruguay, Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa fueron algunos de los cantantes que hicieron de la canción un arma y un instrumento de lucha. En Argentina, la voz de Mercedes Sosa trascendió las fronteras para convertirse en importante figura de la canción latinoamericana.

En Brasil, surgieron nombres como Geraldo Vandré y Chico Buarque, entre otros. Este tipo de canción entró en receso, golpeada por la censura, las prisiones y el exilio.

Una manifestación similar también tuvo lugar en España, donde se pueden mencionar nombres como Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, este último aparte de componer canciones con una indudable calidad poética, musicalizó textos de Antonio Machado, Miguel Hernández y Mario Benedetti.

Este tipo de música estableció una forma de comunión con el pueblo, no sólo por su mensaje, sino también a través de mecanismos directos de difusión. Los estudiantes las cantaban en sus reuniones públicas. Otros formaban peñas para reunirse a tocar o a escuchar música latinoamericana. Cantaban en mítines, acompañando las canciones con consignas políticas. Esta canción que tuvo como escenario los recintos universitarios, se transformó en elemento subversivo a la vista de los que detestaban la ideología dominante, de allí que fueran proscrita en muchos países.

No se puede dejar a un lado un elemento foráneo, ajeno a la cultura latinoamericana, que de alguna manera incidió en este tipo de producción musical. Se trata de la conmoción ocasionada por Los Beatles quienes a través de la música dieron origen a todo un movimiento de transformación social y cultural de alcance universal. Tampoco puede dejar de mencionarse La Nueva Canción Norteamericana popular y comprometida durante los años sesenta, a las luchas del pueblo negro por los derechos civiles y al rechazo de un amplio sector de la población por la guerra de Vietnam; fue el momento de Bob Dylan y Joan Báez. Dentro de ese contexto, la canción se convirtió en vehículo de ideas tanto de liberales pacifistas como de revolucionarios. Las razones históricas y políticas que motivaron La Nueva Canción Norteamericana fueron otras, pero el carácter cuestionador y subversivo del orden establecido fue el mismo que en La Canción Latinoamericana.

Hoy, ante el nuevo panorama ideológico que encarna la crisis de la Modernidad y cuando, supuestamente, estamos en presencia del derrumbe de las utopías y de la declinación del optimismo del hombre, se continúan sintiendo las razones que justifican la angustia y la inconformidad. Dentro de este "nuevo contexto" no sólo se oyen voces viejas y nuevas que espiritualizan su historia expresando sus carencias, alegrías, descontento y esperanza a través del canto y la poesía, sino también se siente la presencia de receptores que legitiman este tipo de producción. ¿Son ecos de soñadores nostálgicos o estamos ante una manifestación estética, que según la concepción aristotélica, representa, más allá de la mimesis, verdades poéticas

que abarcan "lo imposible, creíble y necesario"¹. De ser así, es posible el estudio de la canción como memoria de los pueblos y como objeto de estudio literario en estrecha relación con la poesía.

UN ESPACIO PARA LA CANCIÓN

Quizá resulte insuficiente con hacer a los cambios importantes que se han suscitado en los códigos artísticos durante el siglo XX o identificar las múltiples denominaciones que han recibido las nuevas poéticas si no se hace referencia al cambio producido en la noción de literatura y que a su vez ha conducido a redefinir los cánones de lo que es literario o no. Al respecto Carlos Rincón detaca lo siguiente:

La presión del proceso social en el continente ha llevado a nivel ideológico, no sólo a hacer saltar los marcos sino a poner en cuestión la realidad misma del espejismo de esencia sustancialista de la literatura, vital para que esta mantenga su estatus tradicional. Aparece así promovido a primer rango el problema de la transformación de las funciones de los productos literarios al tomar las luchas y los conflictos sociales, nuevos contenidos y darse nuevas condiciones técnicas, con lo que surgen otras mediciones entre los procesos sociales y la producción y recepción literarias².

Desde esta perspectiva, es posible establecer una nueva relación con la tradición literaria y abrir espacios más amplios y permeables en donde se borren los límites entre lo legitimado como literario y otras formas de producción contracultural, anteriormente descalificado por las "bellas letras" como periféricas, tal es el caso de la poesía sociopolítica y la canción, consideradas por muchos como subliteratura. Tal valoración es puesta en tela de juicio por Andrés Amorós³ quien señala

1 Portuondo en su libro titulado *Concepto de poesía* hace referencia al concepto aristotélico de que la esencia de la poesía no es otra cosa que la imitación de la vida diferenciada esencialmente en los medios de expresión, en los objetos representados y en la manera de expresarlos. Así, música y poesía aparecen como mimetización del ritmo vital. El poeta mimetiza tres clases diferentes de cosas y objetos: las cosas como eran o son, las cosas como se dice que son y las como deben ser. Según Aristóteles en poesía es preferible lo imposible creíble a lo posible increíble. De este modo deslinda el campo de la verdad lógica del de la verdad poética.

2 Carlos Rincón. *El cambio en la noción de literatura*. p. 17.

3 *Subliteraturas*. p. 8.

que las fronteras entre la literatura y la subliteratura son "relativas e históricas", pues es fácil comprobar como lo que en un momento fue considerado subliteratura, se admite en otra época como literatura sin ninguna discusión, tal es el caso del Decamerón, para citar un ejemplo. Por otra parte, Hugo Achugar⁴ identifica este estilo de poesía como una de las tendencias que ha compartido la hegemonía bipolar hasta los setenta, la describe como una poesía que apuesta a la vivencia y a lo estético social y que se hizo eco de los ideales de lucha mostrando una definitiva actitud de transformación. Este tipo de discurso se emparentó con la canción de protesta, otra forma calificada como "marginal". Ambas manifestaciones ocuparon un lugar importante como expresiones contraculturales de los sesenta, gracias a la sacudida ideológica que experimentó el continente debido al enfrentamiento capitalismo/comunismo ocasionado por el triunfo de la Revolución Cubana.

Actualmente, la presencia aplastante de la cultura audiovisual, la industria del disco, la publicidad, la comunicación por satélite, invaden el quehacer de cada día. La praxis literaria como hecho social no puede permanecer al margen de la historia, en consecuencia, se han generado múltiples propuestas escriturales cercanas a la vivencia cotidiana y cada vez más distantes de los patrones estéticos legitimados por la élite letrada, lo cual ha obligado a la reconsideración de la noción de literatura y ha permitido el acceso de nuevos sectores socioculturales al discurso literario latinoamericano. Habría que agregar que los defensores del postmodernismo hablan de la interdiscursividad en la formación de la cultura en las sociedades contemporáneas, destacan como rasgos definidores de la estética actual el sincretismo de las formas, la reivindicación de todos los lenguajes y la legitimación de lo popular. Sobre esta base, el estudio de los textos de las canciones ganan un lugar en la crítica literaria como manifestación cultural que expresa la sensibilidad, los ideales y valores socioestéticos del hombre común. Además, si se concibe la literatura como proceso, tal como lo señala Mukarovsky⁵, es

4 "La nueva producción literaria latinoamericana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, p. 29.

5 "Sobre el estructuralismo". *Escritos de Estética y Semiótica*, pp. 157-169.

decir, como estructura dinámica y significativa cuyo equilibrio interno se altera y remodela continuamente, sería válida la relectura de textos poéticos, particularmente los de contenido socio-político, dentro del contexto de la canción del nuevo panorama ideológico que se vislumbra.

Tomando en cuenta tales consideraciones, se propone el análisis que parte de la producción de tres artistas, quienes transitando por caminos diferentes se encontraron en el mundo de la canción.

MARIO BENEDETTI: «VERSOS PARA CANTAR»

"Versos para Cantar" pertenece al poemario *Letras de Emergencia* (1973). Con ellos se construyen la memoria y el espíritu de una época, una vez que el poeta decide hacer de estos versos un motivo para la canción. Al analizar el aspecto fonorrítmico de estos textos, se observan claras evidencias de oralidad literaria. El hecho de que hayan sido escritos para ser cantados ante una audiencia participativa en lugar de ser leídos individualmente y en soledad, exige una estructura fónica diferente del resto de sus poemas. De allí el apego a elementos tradicionales del verso como la rima y la medida. Se utiliza con preferencia el verso octosílabo, el más empleado en la poesía española de tipo tradicional y popular, en oposición al endecasílabo. Además, se recurre a la construcción de estrofas isométricas de carácter popular como la copla, la redondilla y la cuarteta. Tal elección obedece a que la naturaleza de la canción requiere procedimientos expresivos que simplifiquen la estructura constructiva; el verso de arte menor y la estrofa de cuatro versos contribuyen a lograrlo, y conjuntamente con la rima, facilitan la memorización y difusión oral del texto cantado. La regularidad métrica y la rima son necesidades fónicas de la canción porque no sólo está sujeta al ritmo, sino también a un esquema más iterativo del compás, lo cual se dificultaría con el empleo del verso libre, forma dominante en la poesía contemporánea. Otro elemento importante y característico de la canción es el uso de procedimientos como el estribillo. Recursos de naturaleza fonosemántica que además de contribuir a la musicalidad y propiciar la repetición oral, también intensifican algún rasgo significativo del mensaje. Un ejemplo de estas características se observa en la

canción "Vamos Juntos". Está compuesta por cinco redondillas y la repetición entre estrofa y estrofa de dos versos pareados que funcionan como estribillo:

*Con tu poder y con mi quiero
vamos juntos compañeros*

El mensaje está dirigido al compañero de lucha. La convicción y el sentimiento son los móviles para incitar la acción solidaria: "encender esta candela", la cual es reforzada por diferentes argumentos como la idea de que el compromiso con el presente permite ganar el futuro, la vida de uno a cambio de la felicidad de otro, pero es la repetida invitación cifrada en el estribillo donde se concentra la fuerza emotiva. Es esa reiteración la que permanece en la memoria colectiva y la que en definitiva cumple con la función de difusión de un mensaje que tipifica una ideología: el hombre, si quiere, puede cambiar su historia.

En la realización de este proyecto, Benedetti se apoya en una espontánea poesía popular, cultivando expresiones musicales tradicionales del folclor uruguayo como el cielito, la milonga y la vidalita, hecho que lo emparenta con la génesis de La Nueva Canción Latinoamericana. El cielito es una forma de canción danza, presumiblemente practicada durante la Colonia y que avanza a primera línea durante el inicio de las guerras de la independencia uruguaya. Una vez que "la libertad fue alcanzada definitivamente se convirtió en un arma dialéctica de propaganda y sátira política"⁶, durante casi un siglo sirvió de respiradero de la patria naciente. Métricamente consta de una serie indeterminada de estrofas de cuatro versos octosílabos de rima asonante o consonante en los versos pares, fundamentalmente en los dos primeros versos de las estrofas pares se presenta el siguiente estribillo: "Cielito, cielito", o las variantes: "Cielito, cielito eso sí".

En "Versos para Cantar", aparecen tres muestras de ese tipo de manifestación musical: "Cielito del 69", "Cielito de los Muchachos" y "Cielito del 26". Los tres aluden a situaciones políticas del convul-

⁶ Ayestarán, L. El folclore musical uruguayo. p. 116.

sionado Uruguay en la década de los 60. En "Cielito del 69", la estrofa que se reitera a lo largo de la canción hace referencia a la desestabilización del sistema productivo de una movilización donde se vislumbra la posibilidad de invertir las reglas del juego social, dicha inversión está gráficamente sugerida a través de la alusión a los números en movimiento:

*Cielito cielito que si
cielito del sesenta y nueve
con el arriba nervioso
y el abajo que se mueve*

*Cielito cielito si
cielito lindo linda nabe
con el arriba que baja
y el abajo que se cabe⁷*

Tal referencia se sustenta en el hecho de que el año 69 es el año de mayor auge del movimiento guerrillero Tupamaros y de la máxima represión por parte del gobierno de Pacheco Areco.

En "Cielito del 26" también se interpreta con un tono bastante jocoso, el tema de la clase dominante a ser desplazada. En el título de la canción está implícita la esperanza de transformación cifrada en el movimiento "26 de marzo", fundado en 1971 como estrategia de lucha política por parte de la izquierda uruguaya. La canción tiene una finalidad proselitista, es un instrumento de campaña política. "Cielito de los muchacos", por su parte, es el contraste entre dos generaciones, una conservadora y anquilosada y la otra representada por el poder joven, agente de cambio y portadora de la esperanza:

*Cielito cielito que joven
está cielito en rebeldía
que verde viene la lluvia
que joven la pantería
Se pone joven el tiempo
y acepta del tiempo el reto
que suerte que el tiempo joven
le falte al tiempo el respeto⁸*

⁷ Benedetti, Mario. Inventario. p. 289.

⁸ Ibid. p. 290.

La milonga y la vidalita se entonan solas, acompañadas por guitarras. Los versos del milonguero sirven para expresar la gracia y la picardía popular. La vidalita es una canción nostálgica y breve, consta de seis versos, de los cuales el segundo y el quinto corresponden al estribillo "vidalita". "Milonga del Oriental" es la exaltación de la figura de Artigas, memoria del pasado, conciencia y ejemplo del presente. "Vidalita por las Dudas", es la presentación de la imagen del pueblo como el único seguro de su destino, en oposición al desconcierto e inseguridad de los que detentan el poder. El hecho de que Benedetti recurriera, en algunos casos, a formas de procedencia folklórica para expresar el cuestionamiento socio-político, implica una posición ideológica a favor de preservar la identidad cultural de los pueblos como forma de salir al paso colonialismo imperialista.

El texto de estas canciones contiene «letras de emergencia» cuya finalidad es fundamentalmente ética, su mensaje es directo, con marcas de coloquialidad, se pretende hablar en términos del pueblo para promover y reforzar una línea de conducta acorde con la visión de mundo de un grupo social que defiende la dignidad del hombre. En algunos textos se ataca las figuras que representan el poder como en "Pobre Señor", donde se ridiculiza la figura de Pacheco Areco. "Chau", denuncia el poder económico de los gobernadores y su servicio a los intereses del imperio. En "Seré Curioso" y "Las Palabras", se acusa al señor ministro por la tristeza del pueblo, por sus muertes, por su llanto y por su rabia. "Las Ocho Viudas", es una parodia de la falsa moral de quienes apuntalan el sistema. Otras canciones como "Alguien" y "Balada de los Helicópteros", son cantos que denuncian la represión. En todos los casos se presenta la adversidad como un mal transitorio, siempre se asoma la posibilidad de un futuro mejor o se invita a la acción para quebrantar lo establecido como en "Allá Enfrente" y "Orientalito". "Versos para Cantar", son cantos subversivos, portadores de la esperanza y que han sido incorporados al repertorio de muchos cantantes populares como Nacha Guevara, Daniel Viglietti, Los Olimañeros, Numa Morales, Gianfranco Paglio, Soledad Bravo, y otros. Muchos de estos están incluidos en el disco *Nacha Canta a Benedetti* y en otro álbum titulado *Las Mil y una Nachas*.

Otros poemas de Benedetti que no fueron escritos para ser cantados también han sido musicalizados. Joan Manuel Serrat en su disco *El Sur También Existe* (1985), recopila diversos textos pertenecientes a varios poemarios. Daniel Viglietti grabó el disco compacto titulado *A dos voces* (1993), que es un concierto en vivo en donde se alternan textos de este cantautor y conocidos poemas de Mario Benedetti. Este hecho no es casual, obedece a que la sencillez expresiva, el lirismo cotidiano, esa aprehensión del hombre de todos los días que caracteriza la poética de Benedetti, facilita el vínculo con la canción, por otra parte, debido a que ella tiene un poder comunicativo mayor que la letra impresa, constituye un excelente vehículo para disfrutar la ideología que subyace en su obra, pues suscita una suerte de adhesión emocional, con un enorme poder de concientización y una imprevisible capacidad para reproducir y generar tradición oral. Lógicamente, quienes escogen los textos de Benedetti como soporte de sus canciones es porque pertenecen al grupo social que comparte la ideología con la cual se identifica este escritor. Poesía y canción estrechan así sus vínculos convirtiéndose en estética que son también vehículos de difusión ideológica con el objeto de transformar los sueños en verdad histórica.

NICOLAS GUILLEN: SON Y POESIA

La popularidad de Nicolás Guillén no puede ser más contundente, sin embargo, paradójicamente, se ha convertido en un autor anónimo, pues muchas personas en Latinoamérica entonan sus versos al ritmo de conocidas melodías ignorando quién es el autor. Su poesía, a pesar de no haber sido escrita para ser cantada, ha sido difundida por muchos artistas y grupos folclóricos. Vale la pena mencionar los arreglos musicales hechos por Eliseo Grenet entre los cuales se destacan las versiones de los poemas "Tú no sabe Inglés" y "Sóngoro Cosóngoro", este último fue popularizado más tarde con ritmo de salsa por el fallecido cantante puertorriqueño Héctor Lavoe. Por otra parte, Pablo Milanés, importante representante de la Trova Cubana, además de interpretar sus propias composiciones, también ha cosechado grandes éxitos cantando textos de poetas cubanos como José Martí, Félix Pita Rodríguez, Miguel Barnet y Nicolás Guillén.

Quizá las dos claves compositivas que vinculan la poesía de Guillén con el mundo de la canción estén en el acercamiento de su sensibilidad estética al proceso histórico de su pueblo y en el goce rítmico de su verbo. En sus primeros poemas reunidos en *Cerebro y Corazón* (1922) se advierte una clara huella modernista, se observa una acentuada musicalidad que se manifiesta a través de la perfección de la rima, las reiteraciones, las aliteraciones y la eufonía de sus versos. Más tarde, el cultivo del poema son constituye la apropiación de un género musicalailable de origen popular cubano en el que convergen elementos afrohispanos. Con este hecho logra vincularse con la génesis cultural de su país y elevar a categoría estética, no sólo las tradiciones orales y ritmos de procedencia africana, sino también la presencia del negro dentro del proceso histórico social cubano junto con las coloquiales resonancias de la realidad circundante.

El poema "Palabras Fundamentales", conocido éxito popularizado por Pablo Milanés, revela la concepción estética que rige la obra de Nicolás Guillén. El enunciado poético, a través de verbos en modo imperativo: "haz", "alza", "llena", "busca", "sacude", indica el rumbo del quehacer artístico, el cual se erige en una práctica esencialmente humana, la voz del poeta disipa el anonimato y se hace eco de la conciencia y de la idea; el vuelo poético no debe impedir el compromiso con la vida. El título mismo del poema sugiere una especie de manifiesto o arte poética que se convierte en verdad artística en la obra de Guillén. Los versos que cierran el poema son una invitación a la acción, se concibe al poeta como un luchador social.

*Y si el viento rudo de tu báculo
encuentra algún obstáculo a tu intento
sacude el ala del atrevimiento
ante el atrevimiento del obstáculo!*⁹

Otros poemas, también difundidos por la Trova Cubana, como "Solo de Flauta", "Mariposa" y "De Que Callada Manera", son la expresión del canto como manifestación de los sentimientos. En el primero, se musicaliza la tristeza y la melancolía utilizando como

9 "Cerebro y Corazón". *Obra Poética*. p. 23.

recursos la monorríma y la humanización de un instrumento de débil sonido como la flauta. En el segundo, el tono desiderativo del poema convierte el verso en caricia y mariposa, lenguaje de amor y primavera. El último de este grupo, revela el intercambio de afectos, la seducción y la conquista. En estos poemas musicalizados y popularizados por la voz del trovador, se advierten constantes poemas como primavera, rosas, risa, llanto, mariposa, tales imágenes son consecuencia de una estética en la que se canta por las cosas más sencillas, lo cual es cónsono con una retórica que busca el ejercicio de la palabra para hilvanar la textura del ser y quehacer de cada día.

La mirada crítica también marca su huella en la estética guilleneana. Su obra se universaliza en la medida en que decide hacer poesía de los clamores de justicia y libertad. Convierte en sustancia lírica valores olvidados por causa de los conflictos en las relaciones entre los hombres. "La Muralla", poema que ha unido voces en Latinoamérica al ritmo de la música, es un himno a la fraternidad por encima de cualquier diferencia racial. Es una invitación a construir juntos y a unirse para cerrarse entre el mal y abrirse ante el bien.

En ese mismo campo de significaciones, el poema "Tú No Sabe Inglés" perteneciente al libro *Motivos de Son* (1930) está construido sobre la base de la negación y, conjuntamente con la imitación de la fonética del habla de la población negra cubana alude al mundo del silencio en el cual permanecía el negro en su segregación. El desconocimiento de una lengua ajena e impuesta limita su mundo interior:

*No te enamore ma nunca
Bito Manué
sino sabe inglés
si no sabe inglés!*¹⁰

No se trata simplemente de ignorar un idioma, se trata de que el objeto poético, en este caso, Bito Manué pertenece al grupo de los que han sido doblemente silenciados. Por una parte, la lengua colo-

10 *Ibid.* p. 96.

nizadora invade, condiciona y hasta anula lo más íntimo del ser humano y, por la otra, el negro ha permanecido incomunicado a través de la historia. La interpretación y el arreglo musical le añaden al texto otros matices significativos: en la voz de Pablo Milanés este poema se convierte en lamento porque la composición musical se deja ganar por los valores semánticos del texto, en tanto que en el arreglo hecho por Eliseo Grenet, el compositor se deleita en el ritmo y así la pieza adquiere connotaciones jocosas que emanan de la frescura musical.

De *Cantos para Soldados y Sones para Turistas* (1937) fue musicalizado el poema "Canción", cuyo tema es el distanciamiento, a veces medible, otras veces no mensurable, que produce la guerra, la cual también es capaz de escindir la vida del soldado y su entorno en un antes y un después, en un afuera y un adentro totalmente opuestos. En ese caso, el empleo del verso octosílabo y la perfecta consonancia de la rima facilita el arreglo musical, hecho que se hace extensible a casi todos los poemas de este autor porque, en sí mismos, son genuina expresión de ritmo y movimiento.

El poemario *Tengo* (1964) indaga en la etapa triunfal de la Revolución Cubana. El poema que le da título al libro también fue incluido en el L.P. *Pablo Canta a los Poetas Cubanos*. Es un poema narrativo que encarna la exaltación del hoy gramaticalmente expresado por la reiteración de verbos en presente como "tengo" y "puedo decir", además de la profusión de verbos en infinitivo. Se omiten las condiciones de vida del pasado, pero se evidencian tácitamente al destacar otras formas de convivencia social. El juego verbal con el que se inicia el texto connota un nuevo esquema de organización social:

*Cuando me ves y todo
yo, Juan sin Nada no más ayer,
y hoy Juan con Todo,
y hoy con todo
ocho los ojos, miro,
me ves y todo
y me pregunto cómo ha podido ser.¹¹*

11 Ibid. p. 68.

Los versos finales son una afirmación de justicia en un momento en que los ideales eran el móvil de la acción:

*Tengo, vamos a ver
tengo lo que tenía que tener.*

Al igual que en el caso de Mario Benedetti, la vinculación de Nicolás Guillén con el mundo de la canción es de naturaleza ideológica. Ambos poetas atendieron o respaldaron la demanda social lo cual se tradujo en poesía como vehículo de concientización, experiencia histórica del ser cotidiano, acompañada de una particular conciencia en donde voces y guitarras también dieron y siguen dando su contribución.

SILVIO RODRIGUEZ Y EL ARTE DE TROVADOR.

A diferencia de los dos casos anteriores, Silvio Rodríguez no es poeta legitimado por el mundo de las "bellas letras", se trata de un cantante cuyas canciones reúnen valores estéticos incuestionables, los cuales se amplían con la dimensión significativa que la música les añade. En sus canciones se observa una deliberada intención poética, juega y se arriesga con la palabra de una manera poco usual en el cancionero popular, al mismo tiempo que se acerca al amor, a la muerte, al canto, al recuerdo, a los ideales, a las luchas y a la esperanza.

Canciones como "Playa Girón" y "La Maza" son la praxis de la reflexión estéticomusical sobre el oficio de trovar y su razón de ser en el devenir histórico. En la superestructura del texto de "Playa Girón" se distinguen tres macro-proposiciones que se inician de forma semejante y están claramente delimitadas por el uso del vocativo. El primero, está dirigido a los compañeros poetas, allí se pone en evidencia la conciencia estética del cantor:

*Compañeros poetas
tomando en cuenta los últimos sucesos
en la poesía, quisiera preguntar
(me urge)
que tipo de adjetivo se debe usar
para hacer el poema de un barco
sin que se haga sentimental
fuera de la vanguardia
o evidente panfleto¹²*

Los otros dos vocativos están dirigidos a los "compañeros de música" y a los "compañeros de historia". Este recurso es utilizado como una forma de legitimar su canto como hecho artístico y social. De esta forma se reúnen en el texto de esta canción, la poesía, la música y la historia, tres elementos que nutren la producción cancionística de este cantautor y que también alimentaron parte de la creación poética de Mario Benedetti y Nicolás Guillén. De manera similar la canción "La Maza" destaca, a través de hermosas connotaciones, el significado del canto para el artista comprometido, el sentimiento y la imagen se unieron para construir la expresión de una vanguardia estética e ideológica.

En el discurso cancionístico de Silvio Rodríguez se destaca como clave compositiva el uso de la contradicción o antítesis, recursos del cual sirve comúnmente el discurso poético, pues es la forma lingüística acertada para expresar lo múltiple y variada que es la existencia. Es posible entender el bien porque existe el mal, conocer el amor porque se conoce el odio, sentir el vacío de la ausencia porque se ha experimentado la plenitud de la presencia. En sus composiciones se evidencian oposiciones temáticas entre las cuales se destacan el presente y el futuro en canciones como "Cuando Digo Futuro" y al "Final de Este Viaje"; la felicidad y la infelicidad, en "El Rey de las Flores", "Santiago de Chile", "Días y Flores"; el presente y el pasado en "Con Diez Años Menos". Por otra parte, se canta al amor desde diferentes perspectivas. El amor aparece opuesto al miedo en "Oleo a una Mujer con Sombrero"; en contradicción con las conven-

12 Gómez Jorge. (Comp.). Canciones de la Nueva Trova. p. 198.

ciones sociales, en canciones como "La Familia, la Propiedad y el Amor" y "Aunque No Esté de Moda", el amor individual en contraste con el amor colectivo en "Para el Que Merece Amor"; el amor en oposición al olvido en "Ojalá". A partir de estos tópicos se exploran en la complejidad de la naturaleza humana, pero la profundidad semántica se traduce en sencillez expresiva a través de un lirismo de lo cotidiano.

El texto de la canción "Ojalá" revela la búsqueda estética como un fin. La actitud desiderativa constituye el soporte del texto para expresar el anhelo de olvidar. En tal caso la negación tiene valor positivo en la medida en que magnifica al TU a quien está dirigido el mensaje poético, es decir a la mujer objeto del amor y del olvido. A esto se le suman la selección y la asociación léxica quienes también entran en el juego de la idealización:

*Ojalá que las hojas
no te toquen el cuerpo
cuando caigan;
para que no las puedas
convertir en cristal.
Ojalá que la lluvia
deje de ser mitagro
que baja por tu cuerpo.
Ojalá, que la lana
pueda salir sin ti.¹³*

Habría que agregar que la música le añade matices al contenido de la canción. Al oírla se percibe una curva melódica que se inicia con un ritmo pausado que se acelera progresivamente para sugerir la intensificación del deseo, luego retoma el ritmo inicial para semantizar la resignación final. De esta forma palabras y sonidos se confabulan para convertirse en ecos de la sensibilidad y de la estética.

El cantautor, una vez más, manifiesta su voluntad poética cuando se aleja de lo panfletario al permitirse la coexistencia en un mis-

13 Ibid. p. 181.

mo texto del lenguaje político y del lenguaje del amor. Se hace la revolución en la historia, pero también en el cuerpo de una mujer, tal como lo expresa la canción "Aunque No Esté de Moda", o dicho de otra manera, en "La Familia, la Propiedad Privada y el Amor":

*El derrame de un sueño
algo hallado pasando
resultabas ser tú.
Una esponja sin sueño
un silbido buscando
resultaba ser yo.
Cuando se hallan dos balas
sobre un campo de guerra
algo debe ocurrir
que prediga el amor.¹⁴*

Otro recurso al cual apela Silvio Rodríguez en sus composiciones es la recurrencia a lo mágico, a lo onírico y a lo simbólico para evadir lo meramente conceptual. Tal es el caso de "Canción del Elegido", en donde se hace "una historia de un ser de otro mundo", "de un animal de galaxia", quien vino a la tierra a comprender la historia y a comprometer su vida por la paz del futuro. Igualmente en "Rabo de Nube" se expresa el deseo de una solución mágica para los problemas de la humanidad lo cual permitiría transformar la esperanza del hombre en realidad cotidiana. En "Sueño con Serpientes" y "Sueño de una Noche de Verano", está presente la pesadilla humana: el horror de la guerra y el afán destructor del hombre en contradicción con el anhelo de paz y la lucha por un mundo mejor. La mirada crítica se conjuga con la exaltación de lo humano y apunta siempre hacia la perspectiva de cambio, lo que revela, aparte de una búsqueda estética, un compromiso con la vida y con la idea.

Hoy, cuando los intelectuales hacen su apología del desencanto y el vacío, cuando muchos afirman que la ideología ya no es de encender las masas, la canción de Silvio Rodríguez sigue recorriendo el continente y el ciudadano común continúa involucrado al futuro, al amor y a la esperanza al ritmo de conocidas canciones.

14 Ibid. p. 183.

CONCLUSIONES.

En latinoamérica, muchos poetas y trovadores han hecho de su ejercicio artístico un trabajo solidario y juntos han construido la memoria de los pueblos al reelaborar y convertir en canto y poesía lo que la historia oficial no registra. La vinculación de Mario Benedetti y Nicolás Guillén con el fenómeno de La Nueva Canción Latinoamericana, del cual Silvio Rodríguez es un importante representante, obedeció a razones estéticas e ideológicas. La poesía musicalizada y cantada y la canción con valores poéticos, se apoyaban en el hecho de que lo estético se concebía en función de la sensibilización y la difusión ideológica en un momento de conmoción continental en el cual se recurrió a la protesta y a la subversión como alternativas para hacer frente a la ideología del capitalismo.

Actualmente, ante el "nuevo" panorama que se vislumbra en donde se apuesta al triunfo del liberalismo, se siguen sintiendo, quizás con más fuerza las razones que motivaron tales manifestaciones artísticas. Por lo tanto, es válido afirmar que mientras existan la explotación, el analfabetismo, la desnutrición y la corrupción se justificará plenamente la existencia de una estética que atienda el llamado de los que buscan una esperanza. En este sentido, Mario Benedetti, Nicolás Guillén y Silvio Rodríguez no son simplemente poetas de las circunstancias sino que a través de un lirismo basado en la selección de la experiencia cotidiana apuntan hacia la esperanza y la perspectiva de cambio, las cuales constituyen búsquedas esencialmente humanas, que si a veces resultan imposibles, no dejan de ser necesarias.

Finalmente, habría que destacar que el discurso postmoderno del "fin de las utopías y de las esperanzas históricas", como producto del cuestionamiento del ideal moderno de la razón y del progreso, está lejano de la realidad latinoamericana donde aún todo está construyéndose. Creemos que, en lugar de asumir este discurso, lo que se impone es repensar y redefinir nuestros procesos. En este sentido, la relectura de poetas como los estudiados contribuiría desde la dimensión estética, a recontextuar el paraíso perdido como sinónimo de un compromiso ético y existencial amparado en la razón crítica.

ca, más allá de las simples militancias políticas y por encima de quienes pregonan el declive de la estética del cambio.

BIBLIOGRAFIA

- Achugar, Hugo. (1989). "Las Nuevas Producciones Literarias Latinoamericanas". *Revista de Crítica Latinoamericana*. (Perú) N° 29, pp. 153-165.
- Amorós, Andrés. (1974). *Subliteraturas*. Barcelona: Editorial Ariel. 205p.
- Augier, Angel. (1982). "Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén". *Casa de las Américas*. (Cuba) N° 132. pp. 36-53.
- Ayestarán, L. (1975). *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca. 201p.
- Benedetti, Mario. (1985). *Inventario*. Madrid: Visor. 450p.
- Bounstein, M. (1984). "Introducción a la poesía socio-política". *Casas de las Américas*. (Cuba) N° 143. pp. 33-49.
- Campagnon, Antoine. (1993). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Avila Editores. 139p.
- Gómez, Jorge. (Com.). (1981). *Canciones de la Nueva Trova*. Cuba: Editorial Letras Cubanas. 293p.
- Guillén, Nicolás. (1981). *Obra Poética*. Cuba: Editorial Letras Cubanas. 293p.
- Lanz, Rigoberto. (1993). *El Discurso Postmoderno: Crítica de la Razón Escéptica..* Caracas: Universidad Central de Venezuela. 201p.
- Llorens, José. (1980). "La Nueva Canción Latinoamericana y la Música Popular Nacional". *Música. Boletín de Casa de las Américas*. (Cuba) N° 93. pp. 13-19.
- Mukarovsky, Jean. (1975). *Estudios de Estética y Semiótica*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.
- Pérez, Marina. (1975). "La Nueva Canción Latinoamericana". *Música. Boletín de Casa de las Américas*. (Cuba) N° 54. pp. 21-23.

Portuondo, J. *Concepto de la Poesía*. México: El Colegio de México. (s/f). 161p.

Turull, Antoni. (1982). "Como ser poeta popular: el ejemplo de Nicolás Guillén". *Casa de las Américas*. (Cuba) N° 132. pp. 87-90.

Rodríguez, Guillermo. (1981). "Poesía y Canción en Cuba". *Casa de las Américas*. (Cuba) N° 125. pp. 127-137.

Van Dijk, T. (1980). "Algunas notas sobre ideología y la teoría del discurso". *Semiosis*. (México) N° 5. pp. 37-52.